



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**TENSÕES TEMPOS-CORPOS NA *ESCUELA CUBANA
DE BALLET***

Tese de Doutorado

Autora

Deysi Emilia García Rodríguez

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Andréa Vieira Zanella

Florianópolis, março de 2018

Deysi Emilia García Rodríguez

**TENSÕES TEMPOS-CORPOS NA *ESCUELA CUBANA DE
BALLET***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Psicologia
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Vieira Zanella

Florianópolis, março de 2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

García Rodríguez, Deysi Emilia
Tensões tempos-corpos na Escuela Cubana de
Ballet / Deysi Emilia García Rodríguez ; orientadora,
Andréa Vieira Zanella, 2018.
264 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

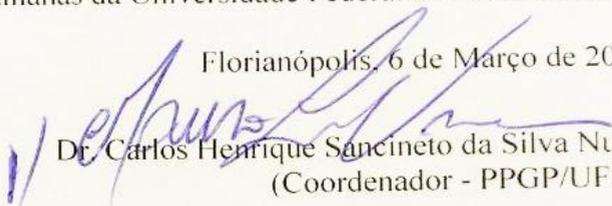
1. Psicologia. 2. Escuela Cubana de Ballet. 3.
tempos. 4. corpos. 5. dialogia. I. Zanella, Andréa
Vieira. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

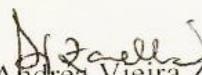
Deysi Emilia García Rodríguez

Tensões Tempos-Corpos na Escuela Cubana de Ballet

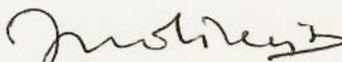
Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 6 de Março de 2018.

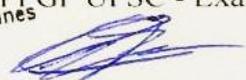

Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes
(Coordenador - PPGP/UFSC)


Dra. Andrea Vieira Zanella
(PPGP UFSC - Orientadora)


Dra. Kátia Maheirie
(PPGP UFSC - Examinadora)


Dr. João Manuel Calhau de Oliveira
(PPGP UFSC - Examinador)

Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Psicologia/CFH-UFSC
Portaria nº 1403/2017/GR


Dra. Dolores Cristina Gomes Galindo
(PPGECC - UEMT - Examinadora)

Prof. Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Psicologia/CFH-UFSC
Portaria nº 1403/2017/GR


Dra. Diana María Cruz Hernández
(Santiago de Cuba) - Examinadora)

Dra. Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
(PPGP UFSC - Suplente)

Dedicalória

A Luiske,

Porque **con** él, comprendí el verdadero sentido de los desdoblamientos y porosidades.

Porque **con**, y a través de él, mi cuerpo se alumbró en otro cuerpo, cargado, a su vez, de muchos otros.

Porque **con** él, aprendí a (re)crearme en cada acontecimiento.

Porque (re)nazco en cada uno de los tantos “él” que he visto florecer día a día, orgullosa de sus ramas, segura de sus raíces fuertes.

Porque **con** él, soy muchas cosas a la vez.

Porque me enseñó a auscultar, pues como dijera la gran poetisa cubana Fina García

Marruz,

A mi hijo:

“No es que le falte el sonido, es que tiene el silencio.”

A Alex,

Por el privilegio de ‘poder verme’ cada día en el cielo de sus ojos. . .

A Laura y Diani,

Porque tensionan los hilos de mi tejido, y me han hecho crecer en cada nueva combinación.

Finalmente,

A las voces que me habitan, las pasadas, las de hoy, y las que esperan el momento de (re)nacer. . .

Agradecimientos

Desde que os primeiros desenhos da obra que apresento voaram na minha imaginação, foram aparecendo as vozes-ideias que me habitam. Assim, desvendaram-se num tecido polifônico relações que me transportaram a tempos impensados, expondo uma multidão de diálogos. Mas, neste momento vou falar daquelas/es que me ajudaram a tecer, aqueles que – como nas apresentações do balé – estão detrás das cortinas, nos urdimentos, nos movimentos das cenas, nas combinações das luzes e as sombras. Aquelas/es que ninguém enxerga no acontecer da magia e, entretanto, ela não acontece sem suas vozes-ideias. Desse modo, a obra toda se constitui numa homenagem elas/es.

Assim, agradeço à minha família. Ou melhor, às minhas famílias. Às vozes que existiram antes, e me habitam, algumas conhecidas, outras imaginadas, e as que se tornaram no devir. Mas, sem dúvida, presentes. Vozes-ideias que (re)nasceram nos diálogos com as minhas histórias.

Ali (re)conheci e me descobri, em cada ponto do tecido, dialogando com a ética, a honestidade, o respeito pelas vozes dos outros e seu reconhecimento sincero, o trabalho meticuloso, o gosto pelo emaranhado, pelas caminhadas (in)tensas, mas também, com as inseguranças e fragilidades de meu avô Ernesto. Diálogos que perpassaram os tempos e falaram também nas vozes herdadas por meu filho, Luis Enrique, em cada sugestão, cada escuta atenta, cada um de seus conselhos, acrescentados pelos seus conhecimentos da arquitetura da cidade, e das imagens que dela foram produzidas para a pesquisa. Os fios se entrelaçaram, nesses desenhos, com outros, que dialogaram pela primeira vez com meu avô. Assim, se escutaram as vozes-ideias de Alex, meu companheiro, sempre presentes em cada palavra, em cada (in)certeza, em cada uma das caídas – que não foram nem poucas, nem simples –, em cada um de seus gestos ao ler passo a passo os atos, em cada (des)conforto, em cada (des)aprovação, sempre vigiado desde meus cantos. Vozes-ideias que dialogaram com o mesmo amor nos olhos, olhos com as cores do céu e do mar, azuis-verdes-cinzas, abertos à imaginação de seus/meus movimentos.

Movimentos que também desvendaram momentos nos quais os fios se quebraram, o tear não andava mais, ou as minhas palavras não nasceram. Naqueles momentos, escutei com clareza as forças da Juana, avó guerreira. Forças misturadas com as vozes de minha mãe, eterna e fiel acompanhante de meus passos. Vozes que fizeram o caminho da pesquisa, e da vida, mais fáceis. Assim, surgiram também, nesses rumos, os ecos sempre presentes da minha tia, Dania, que desde o momento em que

surgiram os primeiros temores, aqueles de viajar ao (des)conhecido para iniciar os estudos de doutorado, falou, com as certezas das vozes que a habitam, que “eu poderia ser capaz de ficar longe de todos, por um longo tempo, e ainda assim, faria um trabalho que eu gostaria”. E não errou minha tia, que carregava as (in)seguranças herdadas do avô Ernesto, seu pai. Também ecoaram, no caminho das forças, as vozes de Ricar, meu tio, mesmo que, num desses desdobramentos cruéis da vida, foi um dos fios quebrados que pararam o ritmo do tear, para voltar a ser escutado, desde os silêncios.

Participaram também desse diálogo, de apoios e forças:

Diani, filha da caminhada pela vida, dona de (in)seguranças que, ao serem compartilhadas, ficaram mais leves; mas também, conhecedora de outras línguas e culturas, com as quais voltou, através das suas lembranças infantis e seus (des)encontros com o balé, a colocar sapatilhas e dançar com cada um dos resumos traduzidos.

Laura, outra das filhas de meus devires. Filha que me olha através do céu amoroso do pai, Alex. Assim, desde seus silêncios, também me ensinou a auscultar seu mundo sensível.

Ania, parte da minha família pelo direito que a amizade leal, e o carinho construído passo a passo nas trilhas dos tempos, outorga. Amiga de sempre, com suas vozes, sábias, seguras, gentis. Dona da alegria e da palavra, apesar das lutas por afastar as sombras que habitam seus tempos de hoje.

Meu irmão, Luisi, com a família que, junto a Yami, (re)criaram em cada sobrinha, Thalia e Magela. Meus amores, que desvendam em cada acontecimento de seus tempos proximidades e afastamentos diversos, nos quais também (re)nasço. Mas, as suas forças misturam-se com novas tensões e intenções, e abrem outros diálogos, aqueles onde surgem as questões das expectativas da família, da irmã ou a tia que “estuda sempre”, que “conhece outras coisas”, irmã/tia sempre avaliada desde seus olhos amorosos. Diálogos nos quais aparece meu pai, outro Luis. Família curta, com nomes iguais, misturas complexas e porosas. O pai que sempre espera mais, que é orgulhoso da filha, que mostra ao mundo meus percursos, e ao mesmo tempo, nessas falas, se “impõem” novas metas. Nesse tecido participam também Ari, minha prima, com suas (dis)posições na pele; Jose, seu esposo; e meus outros amores, os mais pequenos, Laila e Ernesto, mostras fiéis de heranças. Alegria de todos.

No entanto, nesse diálogo familiar, estiveram presentes as vozes-ideias da minha outra avó, a Emilia, novamente os nomes se repetem, agora no meu próprio. Mas, não foi por acaso, eu e ela sempre caminhamos pela vida com a certeza de ser um corpo só, cronotopo das coexistências dos tempos e espaços. A Emilia é outro dos fios que parou o ritmo do tear. Contudo, parou para me mostrar, com suas habilidades, novas formas de entretecer fios e (re)começar. Minha avó lidou com os tempos como ninguém, perpassou histórias, épocas, acontecimentos do país no seu (in)tenso devir, se apoderando dos espaços e desafiando os tempos, me engravidando das suas vivências. Porque, o quê não acontece em 107 anos? Assim, nos acompanhamos em todas as suas (v)idas, e aprendi de perto, com as vozes-ideias das suas personagens, fendas de tempos outros, luzes e sombras, os vestígios dos tempos através das histórias familiares. Me ensinou, desse modo, a enxergar além das presenças.

Um agradecimento, muito especial, é para novos amigos-família. Desse modo nomeio um outro grande tesouro que a vida me ofereceu como presente. Duas pessoas amadas, das quais aprendi, e ainda aprendo, sentidos diversos da solidariedade, da amizade, da entrega sem condições, do amor, das lágrimas e dos sorrisos. Os eternos habitantes, os que sempre estarão, além dos tempos e das distâncias: Oscar e Wanton, meus “Pachis” de sempre.

Sou muito grata a uma outra família, a que acolheu a meu filho como se fora um dos seus, e a minha família toda como própria. A Alina, Vladimir, Alex e Liana, Beba, Pavón, Roberto, Dunne. Agradeço por apoiarem minha caminhada.

Transparecem na obra as vozes com as quais dialoguei na minha trajetória de formação profissional, e agradeço profundamente a todos os que participaram nela. Do mesmo modo, as que estiveram nos rumos diversos de meus desempenhos, aquelas que acreditaram, e as que não. As que são hoje amizades entranháveis, e povoam todos meus tempos. Mas também, as outras, as que ficaram no caminho, sempre deixando novos aprendizados.

Agradeço a grande oportunidade que abre para o mundo o Brasil, através das Bolsas de Estudos concedidas pelo Programa PEC-PG/CAPES. Mas, sobretudo, agradeço ao povo brasileiro, por a sua hospitalidade e por financiar, com seu trabalho, meus estudos durante quatro anos.

Agradeço eternamente a possibilidade de me encontrar, nos meus caminhos, com os rumos certos de minha querida orientadora Andréa Vieira Zanella. Andréa é um presente na vida de qualquer um que tenha o privilégio de encontrá-la, em qualquer das formas de sua existência, que são múltiplas e ricas. Adentrar no mundo das relações com Andrea é se abrir, voar, ser. Pois ela tem o “dom” da paixão constante pela criação, comprometida, sincera, ética; tem a capacidade de acolher em seu corpo tanto pessoas quanto coisas, e devolvê-las sempre enriquecidas, com novas qualidades. E, assim, vai povoando um novo mundo, um mundo sempre melhor.

Nesse mundo que (re)cria, agradeço também à sua família, o Almir e a Leticia, pelo acolhimento carinhoso. Mas, sou especialmente grata a todos os que passaram e ainda passam pelos espaços de discussão, de leituras, de relacionamentos diversos, de compartilhamentos de experiências, comidas, sotaques, culturas, afinal, de aprofundamentos nas pesquisas e nas vidas dos que constituímos o grupo de pesquisa. Grupo aberto sempre, aos outros, e a nós mesmos. Grupo de corpos de passagens que se constituem nele, e vão constituindo outros. Sempre estarão nos meus rumos: Andréia, Mariana, Aline, Adriana, Natalia, Grazi, Jardel, Renan, Gabriel, Laura, Luana, Neiva...

Sou muito grata a todas/os professoras/es que contribuíram, com seus conhecimentos, para as minhas experiências e vivências nas salas de aulas. De maneira especial, o acolhimento sempre carinhoso da professora Kátia Maheirie. Igualmente, a todos os colegas de estudo que compartilharam cada espaço/tempo. Especialmente agradeço a Josi, pelas ajudas, pelos conhecimentos, pelo carinho.

Meus agradecimentos às pessoas da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGP), sempre atenciosos. Às pessoas que coordenaram o PPGP e ao pessoal da Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PROPG/UFSC). Mas também, à Universidade, pelo universo de possíveis (des)encontros em cada um dos cantos pelos quais transitei.

Agradeço eternamente as/os bailarinas/os que dialogaram na pesquisa, aqueles que entrevistei e os que foram entrevistados por outros. Do mesmo modo, a todas as pessoas que facilitaram minhas aproximações ao mundo da dança: Mayra Fernández Díaz, diretora atual do *Ballet de Cámara* de Holguín; Rosario Arencibia, professora da *Escuela Provincial de Arte* de Holguín, e *maître* da companhia de dança contemporânea *Codanza*, da mesma cidade; Alexis Triana, vice-diretor de *Artes escénicas*, no momento da pesquisa de campo; Miguel Cabrera,

historiador do *Ballet Nacional de Cuba*; Pedro Simón, diretor do *Museo Nacional de la Danza*. Todos, importantes personagens na obra, sem os quais não poderia acontecer.

Estão também presentes todas as pessoas queridas que conheci neste tempo, o amigo Helder, Vera, Magali, Anai, Ariele. A Gabriela Prado Siqueira, que aceitou revisar meu trabalho, num tempo curto, da qual estou aprendendo com muito prazer as fendas da língua portuguesa.

Agradeço também à “comunidade cubana” em Florianópolis, pelos aprendizados no convívio de quatro anos.

Sou grata aos professores que aceitaram, gentilmente, participar da banca de avaliação da tese: a professora Kátia Maheirie, o professor João Manuel de Oliveira, a professora Dolores Galindo, a professora Diana María Cruz Hernández, e a professora Ana Lúcia Mandelli de Marsillac. Muito obrigada por me escutar, e dialogar.

A todos os que estão, e os que ficaram na espera da grande festa do (re)nascimento

Obrigada.

Muchas gracias.

Isadora Duncan dice sencillamente, como si hablara a la ligera, que la bailarina debe moverse como una luz, posarse en la tierra con la naturalidad de un rayo de luz sobre unas flores.

Pero hay que pensar que esa naturalidad, esa blandura con que el rayo de luz llega a la tierra, las ha conseguido después de caminar millones de años por el vacío, por un espacio frío y trágico, que no sabiendo cómo, llamamos caos o noche o eso mismo, vacío.

Nosotros vemos la luz blanquear las flores de nuestro jardín, pero nada sabemos de ésa, su carrera silenciosa, infinita, donde se ha ido despojando de toda materia, de toda impureza, para alcanzar, etérea, ingrátida, la rosa de un parterre.

«La bailarina debe moverse como una luz. . .» Es decir, no debe tener pies porque la luz no los tiene, y si los tiene a pesar del precepto, debe olvidarse de ellos, portarse como si no los tuviera. Pero cómo puede olvidarse una bailarina de sus pies cuando ellos son el tallo que las sostiene en el aire, el hilo que las suspende entre el cielo y la tierra.

Dulce María Loynaz

RESUMO

Esta pesquisa foi concebida como um tecido em devir. Os fios que a tecem carregam vozes-ideias que ecoam através dos tempos numa diversidade de sonoridades que organizo em três ‘atos’. A tessitura inicia com os rumos da dança clássica, até chegar à pergunta de pesquisa: quais tensões dos tempos ecoam e é possível auscultar nos corpos que (se) constituem (no) o balé clássico em Cuba? A partir dessa questão, foram problematizadas as tensões tempos-corpos que (se) constituem (no) o balé clássico em Cuba. Para tanto, delineou-se como objetivos: compreender as particularidades da constituição da *Escuela Cubana de Ballet*; desvendar as relações tempos-corpos que emergem no balé clássico e as suas distinções no contexto cubano. Relações várias com diversos autores/personagens, que têm a cada momento protagonismos diferentes, foram estabelecidas. No entanto, destacam-se as vozes-ideias de S. L. Vigotsky e M. M. Bakhtin, presentes em todo o tecido, constituindo-se como os referentes fundamentais. Metodologicamente, a pesquisa aconteceu andando com as pessoas, com as vivências próprias e as experiências de outros, em relações dialógicas com o campo. Assim, emergiu a potência da aventura pelos rumos do pesquisar, destacando-se o trabalho com imagens que foram produzidas no e para o balé, mais especificamente com fotografias. Somam-se a essas imagens, como procedimentos para coleta/produção de informações, conversas/entrevistas realizadas com as/os dançarinas/os e outros profissionais da área, bem como observações que acompanharam cada um dos encontros com a dança. Foram também consideradas como material da pesquisa algumas entrevistas realizadas por outras pessoas, com bailarinos/as cubanos/as: tratam-se, essas entrevistas, de documentos públicos que, numa rede de inter(relações), me permitiram dialogar com espaços e tempos diversos. A escrita foi tecida ligando fio a fio os diálogos que emergiram dos ‘protagonistas’ com os quais foram estabelecidas relações. Tecido que, longe de ser arbitrário, se organizou, seguindo as vozes-ideias de Walter Benjamin, como uma montagem cuidadosa, baseada na análise dos acontecimentos que alcancei auscultar nos espaços do balé. Uma montagem que dialoga, que se movimenta, que interage responsiva e responsabilmente com cada uma de suas partes, de os seus (re)cortes. Como resultados, constatou-se que as tensões tempos-corpos que (se) constituem (no) o balé clássico em Cuba, desvendam diálogos entre as vozes-ideias dos tempos/espacos (sociais, culturais, históricos, económicos, políticos, etc.), que vem se constituindo como tradições no devir do ‘mundo do balé clássico’, e as vozes-ideias dos

tempos/espacos cubanos, que as (re)criam nas diversas maneiras de se expressarem as suas *cubanidades*. Como conclusao, destaca-se que seguir os rumos das tradicoes possibilita desvendar as multiplas maneiras como se constituem num contexto determinado; permite tambem ouvir, nesse devir, os ecos dos tempos, as minucias (in)significantes e as tensoes entre vozes hegemonicas e emergentes, condicao para a compreensao dos acontecimentos das culturas, das sociedades, das historias, atraves das suas atualizacoes, (re)criacoes.

Palavras chave: *Escuela Cubana de Ballet*; *cubanidades*; balé clássico; tempos; corpos; dialogia.

RESUMEN

Esta investigación fue concebida como un tejido en devenir. Los hilos que la tejen cargan las voces-ideas que hacen eco a través de los tiempos, en una diversidad de sonoridades que organizo en tres 'actos'. El tejido se inicia siguiendo los rumbos de la danza clásica, hasta llegar a la pregunta de la investigación: ¿cuáles tensiones de los tiempos hacen eco y es posible auscultar en los cuerpos que (se) constituyen (en) el ballet clásico en Cuba? A partir de esa pregunta, fueron problematizadas las tensiones tiempos-cuerpos que (se) constituyen (en) el ballet clásico en Cuba. Para ello, se delinearono como objetivos: comprender las particularidades de la constitución de la Escuela Cubana de Ballet; desvendar las relaciones tiempos-cuerpos que emergen en el ballet clásico y sus distinciones en el contexto cubano. Fueron establecidas varias relaciones con diversos autores/personajes, que van teniendo, en cada momento, protagonismos diferentes. Sin embargo, se destacan las voces-ideas de S. L. Vigotsky e M. M. Bajtin, presentes en todo el tejido, constituyéndose como los referentes fundamentales. Metodológicamente, la investigación aconteció andando con las personas, con las vivencias propias y las experiencias de otros, en relaciones dialógicas con el campo. De ese modo, emergió la potencia de la aventura por los rumbos de la investigación, destacándose el trabajo con imágenes que fueron producidas en y para el ballet, específicamente con fotografías. A esas imágenes se suman, como procedimientos para la recogida/producción de informaciones, conversaciones/entrevistas realizadas con bailarinas/es y otros profesionales del área, además de las observaciones que acompañaron cada uno de los encuentros con la danza. Fueron también consideradas como material para la investigación algunas entrevistas a bailarinas/es cubanas/os realizadas por otras personas; entrevistas que son documentos públicos y que, en una red de inter(relaciones), me permitieron dialogar con tiempos y espacios diversos. La escrita fue tejida ligando hilo a hilo los diálogos que emergieron de los 'protagonistas' con los que establecí relaciones. Un tejido que, lejos de ser arbitrario, se organizó siguiendo las voces-ideas de Walter Benjamin, como un montaje cuidadoso, basado en el análisis de los acontecimientos que logré auscultar en los espacios del ballet. Un montaje que dialoga, que se mueve, que interactúa responsiva y responsablemente con cada una de sus partes, de sus (re)cortes. Como resultados, se constató que las tensiones tiempos-cuerpos que (se) constituyen (en) el ballet clásico en Cuba, desvendan diálogos entre las voces-ideas de los tiempos/espacios (sociales, culturales, históricos, económicos, políticos, etc), que se vienen constituyendo como tradiciones

en el devenir del ‘mundo del ballet’, y las voces-ideas de los tiempos/espacios cubanos, que las (re)crean en las diversas maneras en que se expresan sus cubanidades. Como conclusión, se destaca que, seguir los rumbos de las tradiciones posibilita desvendar las múltiples maneras de su constitución en un contexto determinado; permite también oír, en ese devenir, los ecos de los tiempos, las minucias (in)significantes y las tensiones entre voces hegemónicas y emergentes, condición para la comprensión de los acontecimientos de las culturas, de las sociedades, de las historias, a través de sus actualizaciones, (re)creaciones.

Palabras clave: Escuela Cubana de Ballet; cubanidades; ballet clásico; tiempos; cuerpos; dialogía.

ABSTRACT

This investigation was conceived as a weave in process. The threads that knit them are filled with the voices-ideas that echo over time in a great diversity of sonority organized in three acts. The weave first follows the trace of classical ballet until it is possible to declare the investigation question: what tensions of time echo and is it possible to auscultate in the bodies that constitute the classical ballet in Cuba? Taking this question as a point of departure, the tensions time-bodies that constitute the classical ballet in Cuba were debated. To attain this, the following objectives were delineated: to comprehend the peculiarities of the emergence of the Cuban School of Classical Ballet; to illustrate the relationships time-bodies that emerge from the classical ballet and their distinctions in the Cuban context. Varieties of relationships were established among diverse authors/characters, whom play different leading roles in each moment. However, the voices-ideas of S. L. Vigotsky and M. M. Bajtin are the most recurring, being the fundamental sources. Methodologically, the investigation took place walking with people, based on personal and other's experiences, in dialogic relationships with the field. In that way, the power of the investigative adventure emerged, being of vital importance the work with images that were produced in and for the ballet, specifically with pictures. To those images were added as procedures for the capture/production of information, conversations/interviews with dancers and other professionals of the area, besides the observations that complemented each one of the encounters with dance. Some other materials were used to carry out this investigation, that is the case of some interviews to Cuban dancers by other specialists; interviews that are public documents and on a net of inter(relationships) allowed me to converse with diverse times and spaces. The written version is the result of the mingling of the dialogues that emerged from the leading characters with whom I established relationships. A weave that far from being arbitrary was organized following the voices-ideas of Walter Benjamin, based on the analysis of the events I succeeded to auscultate in the spaces of the ballet. A montage that communicates, moves and interacts with each one of the agents responsive and thoroughly. As outcomes, it was confirmed that the tensions time-bodies that constitute the classical ballet in Cuba and the tensions time-bodies that are constituted in the classical ballet illustrate dialogues between the voices-ideas of the time/spaces (social, cultural, historical, economic, political, etc.), that are being instituted since years ago in the course of the world of ballet and the voices-ideas of the Cuban time/spaces, which are re(created) in the

different ways in which their cubanidades are expressed. As a conclusion, it is highlighted that to follow the trace of traditions makes possible to illustrate the dissimilar paths of their emergence in a certain context. It also allows hearing the echoes of time, the (in) significant trifles and the tensions between hegemonic and developing voices, required condition for the comprehension of the events of cultures, societies and histories through updating and (re)creations.

Key Words: Cuban School of Ballet, *cubanidades*, Classical Ballet, time, bodies, dialogism.

LISTA DE SIGLAS

BNC: *Ballet Nacional de Cuba*

CAPES: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

FEU: *Federación de Estudiantes Universitarios*

FMC: *Federación de Mujeres Cubanas*

NUPRA: Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais, Relações estéticas e
Processos de Criação

PEC-PG: Programa Estudante Convênio Pós-Graduação

PPGP: Programa de Pós-Graduação em Psicologia

PROPG: Pró-reitora de Pós-Graduação

UFSC: Universidade Federal de Santa Catarina

SC: Santa Catarina

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Holguín desde a Loma de la Cruz.	106
Ilustração 2 – Prédio que sedia, dentre outras funcionalidades, o Ballet de Cámara de Holguín.	108
Ilustração 3 – Ensaio fotográfico do artista albanês Gjon Mili, realizado com Alicia Alonso e publicado na revista estado-unidense Life, em 1 de janeiro de 1944.	118
Ilustração 4 – Fotografia realizada por Maurice Seymour a Alicia Alonso e Igor Youskevitch interpretando o Quebra-Nozes do American Ballet Theater.	120
Ilustração 5 – Alicia Alonso em "Carmen". Coleção do Museu Nacional da Dança, Cuba.	122
Ilustração 6 – Viengsay Valdés protagonizó la pieza El desequilibrio.	125
Ilustração 7 – As vozes do espelho.	127
Ilustração 8 – Posição básica número 5 sùr les pointes demonstrada por Alicia Alonso.	131
Ilustração 9 – Viengsay Valdés em “El lago de los cisnes”.	132
Ilustração 10 – Corpo de baile do Ballet Nacional de Cuba.	139
Ilustração 11 – Corpo de baile do Ballet Nacional de Cuba executando Giselle.	141
Ilustração 12 – Estheysis Menéndez y Alfredo Ibáñez debutam em Coppelia.	156
Ilustração 13 – Calos Acosta.	173
Ilustração 14 - La avanzada, obra apresentada ao “Batallón Fronterizo de Guantánamo”, no ano de 1964.	189
Ilustração 15 – La avanzada, obra apresentada ao “Batallón Fronterizo de Guantánamo”, no ano de 1964.	189
Ilustração 16 – Las sílfides, balé dançado no ano de 1956 no Estádio universitário e (re)criado 60 anos depois, na Plaza Ignacio Agramonte da Universidad de La Habana.	194
Ilustração 17 – Foto da série “Una ciudad con espacio para todos”.	200
Ilustração 18 – Um mundo de possíveis.	202
Ilustração 19 – Montagem a partir de cartazes dos Festivales Internacionales de Ballet de La Habana.	215
Ilustração 20 – Montagem de selos referentes aos Festivales Internacionales de Ballet de La Habana.	223
Ilustração 21 – Ballet Vilma. Bailarinos Anette Delgado e Dani Hernández.	234
Ilustração 22 – Companhia Acosta Danza. Os novos rostos da danza.	235
Ilustração 23 – Do ensaio fotográfico “Habana íntima”.	243

SUMÁRIO

Um pano de fundo, a título de introdução	35
Vozes presentes nos diálogos	44
Rumos e desenhos da pesquisa	48
1. Entrelaçando fios de <i>cubanidades</i> no tecido da <i>Escuela Cubana de Ballet</i>	69
1.1. Fios esticados no tear dos tempos	69
1.2. Sobre <i>cubanidad</i> e <i>cubanidades</i>	71
1.3. <i>Escuela Cubana de Ballet</i>: tessitura em diferentes tempos, espaços e condições	76
1.4. Um tecido em movimento	99
2. Desvendando as trevas da imagin(ação)	105
2.1. Fendas da luz	105
2.1.1. Escavando tempos	112
2.2. Balé - tradição	117
2.2.1. Danças das tradições	124
2.3. Dançando entre as sombras das tradições	138
2.3.1. Corpo ‘grávido’ de tradições	138
2.3.2. O gênero das tradições	155
2.3.3. A raça das tradições	172
2.4. Luzes nas trevas	179
3. Des(a)fios no pano das tradições	183
3.1. O balé clássico na Cuba revolucionária: uma tradição (re)criada	187
3.1. Apertando os nós des(a)fiados	237
Des(armando) o tear	243
Referências bibliográficas	251

Um pano de fundo...

Um pano de fundo, a título de introdução

O que hoje apresento como fruto de pesquisa, como uma obra, foi por mim concebida, desde o início, como um tecido em devir, e meu trabalho, como o de uma artesã. Exponho um pano que foi tecido no tear dos tempos. Por momentos, o tear ia esticando os fios até se auscultarem seus sons, como música nos meus ouvidos. Em ocasiões, ouvi com muita clareza os sons, os cheiros, as cores e suas possíveis misturas. No entanto, nessa caminhada pela arte de tecer, escutei muitos barulhos, se quebraram fios, e, sem dúvida, ficaram desenhos na espera de outros devires, ou à espera de (re)nascido.

A paciência das/os artesãs/os caracterizou os meus afazeres, sobretudo porque os fios utilizados tinham, e ainda têm, movimentos inesperados. São fios que carregam vozes¹, barulhos, silêncios, que ecoam através dos tempos numa diversidade de sonoridades que marcam com ritmos diferentes as condições de sua existência. São fios que expõem tonalidades, texturas, visibilidades e invisibilidades, que vão mudando os desenhos a cada olhar. São fios que se foram misturando, entretecendo com os meus próprios fios, os que teceram, e ainda tecem, as minhas histórias. Eis um dos modos de se movimentar o tecido, de ficar sempre em devir. O que olhei, o que ouvi, o que teci, já tem outros sentidos, e com certeza terá muitos outros para os seus espectadores.

Assim, os fios do tecido que agora apresento foram trançados numa dança de vozes e tempos misturados. As vozes ‘dos tempos’ há alguns anos começaram a sussurrar nos meus ouvidos até se converterem em palavras, mas os ecos ‘das artes’ ressoavam ainda, temerosos e ao mesmo tempo fascinantes. As escolhas dos primeiros desenhos e os fios necessários para a sua constituição foram adentrando o tear nos caminhos da dança, porém, não em qualquer uma. Sem dúvida, e sem compreender

¹ Baseada nas ideias de Bakhtin (2013), compreendo as vozes como ideias, concepções do mundo, que se expressam em relações dialógicas, que têm a liberdade de se movimentar, de agir nos tempos e espaços, de participar ativa e responsabilmente no devir, com independência, coexistindo com outras vozes, gerando sentidos diversos numa relação de responsabilidades. As vozes contêm em si mesmas outras vozes, que dialogam com os tempos. Essas vozes podem-se expressar de diversas maneiras, umas são escutadas com maior força, outras ainda não se ouvem com clareza, permanecem latentes, não pronunciadas, como barulhos que visam ao futuro, que esperam os tempos e os espaços sociais, culturais, históricos, propícios para (re)nascido.

bem a minha segurança, meu corpo todo movimentou-se nos passos da dança clássica.

Enquanto preparava o tear, emergiam lembranças de outros tempos, e outros murmúrios: tempos de orientações, tempos de arte, de pinturas, de música, de cantos, de danças, tempos de outras reflexões. Outras inquietações. Afins? Naquele momento inicial, foram segredos a serem desvendados.

Trouxe para o tear os fios desses outros tempos, e comecei o tecido de um pano não muito extenso nem colorido, mas que pudesse sustentar múltiplos desenhos que desabrochariam nesse processo. Pano de fundo. Apoio a partir do qual construir caminhos. Assim, comecei a tecer uma história, um devir, dialogia de múltiplas vozes.

Dentre as primeiras vozes, surgiram as que constituíram o grupo de pesquisa do qual fazia parte na *Universidad de Holguín*², em Cuba. Foi esse um interessante grupo que coordenava naqueles tempos, focado em estudos de subjetividade em contextos educativos. As orientações de pesquisas de conclusão de curso de vários estudantes de Psicologia, a (co)orientação de outras, somadas ao desenvolvimento de minhas inquietações, permitiram-me participar de uma série de diálogos nos quais é possível identificar o atravessamento de questões que foram comuns. A mais relevante: o tempo.

Nas pesquisas que participei de diversas maneiras, as expressões do tempo entreteciam-se nas abordagens de múltiplas categorias e visões que sublinhavam cada vez mais a sua importância como mediador para compreender a produção da subjetividade. Assim, indagações foram desenvolvidas sobre as seguintes temáticas: estilo de vida (GARCÍA, 2010); habilidades de aprendizagem (CORDOVÉS, 2010); projetos de vida (OSORIO, 2009); organização temporal da vida (GONZÁLEZ, 2009); e reorganização subjetiva em sujeitos com experiências de quase-morte (NARANJO, 2011). O tempo perpassou cada uma destas pesquisas, ganhando sentidos diversos em cada relação e em cada contexto, e impactando de maneiras diferentes a constituição dos sujeitos envolvidos.

Mas também tempos permitiram-me perambular por outra área, não tão comum no contexto das pesquisas psicológicas em Cuba: a arte.

² O nome das instituições cubanas aparecerá sempre em espanhol. Se existir possibilidade de confusão, será transliterado ao português em nota de rodapé.

Adentrando nos interstícios desse tecido, desvendaram-se os trabalhos defendidos por Reyes (2008) no campo da Psicologia cubana. A autora, ao fazer um histórico das pesquisas desenvolvidas em Havana sob o título de ‘psicologia da arte’, desvenda que as pesquisas relacionadas com esse tema começaram no ano de 1980. A partir desse momento foram realizadas 99 pesquisas que tem a ver com a arte, representando 2,9% do total de 3453 estudos registrados no acervo da *Facultad de Psicología* da *Universidad de La Habana*, até então. Em seu trabalho, Reyes (2008) cria dois grupos para classificar esses projetos: aqueles onde a psicologia usa a arte³ (50 pesquisas ao total), e aqueles classificados como psicologia da arte profissional⁴ (49 trabalhos, 46 deles realizados como trabalhos de conclusão de curso, e três da pós-graduação).

Contudo, as pesquisas realizadas sob minha orientação na *Universidad de Holguín*, cujos objetos relacionam-se com diferentes expressões da arte, me inquietaram e foram abrindo um leque de possíveis questões, mais do que construir respostas. Sarmiento (2012), no intuito de descrever o estilo de vida de artistas com uma obra reconhecida nos seus campos, identificou algumas questões relacionadas com a formação artística de seus interlocutores. O autor destaca, no devir dessa formação artística, alguns assuntos interessantes na sua constituição subjetiva: as tendências a adiar metas (casamentos, filhos, viagens, etc) ao longo do período de formação; uma organização do tempo restrita ao contexto da formação artística, mesmo que as atividades fossem diversas em quantidade; o afastamento do contexto familiar; e o papel importante da família no início do processo formativo no âmbito artístico.

Outra pesquisa foi realizada em interlocução com estudantes da *Escuela Provincial de Arte* de Holguín (TROYA, 2013). A autora informa que as maneiras particulares dos sujeitos organizarem os seus tempos de vida são mediadas pela sua participação nesse tipo de formação: a artística. As/os suas/seus interlocutoras/es identificaram restrições em relação ao lazer, a suas relações com outras pessoas, a partir da exigência por uma disciplina estrita a respeito da exercitação do corpo em suas práticas artísticas, e da observância de horários estritos. Deste modo,

³ Dentre esses trabalhos, Reyes (2008) menciona: “*La psicoterapia con títeres en niños*” e “*Psicotíteres y succión digital. Una propuesta terapéutica*”.

⁴ “*¿Nuevo cine? ¿Una nueva mujer? Un acercamiento a la imagen de la mujer en el cine cubano.*” e “*Ese ojo que nos mira: La identidad nacional desde el cine cubano contemporáneo.*” Para Reyes (2008), essas pesquisas classificam como “psicologia da arte profissional”.

organizar o tempo de vida não é somente atribuição de tempo, é também hierarquizar necessidades e motivações, renunciar à satisfação de determinadas necessidades, adiar outras, criar novas relações com situações de aprendizagem, com as/os amigas/os, com a família, as/os parceiras/os. Dos principais corolários desta pesquisa destacam-se

- En edades tempranas del desarrollo tienen especial impacto en el establecimiento de metas las influencias de la familia.
- El tiempo tiende a organizarse en función del cumplimiento de una tarea, prioritaria, desde las exigencias de los contextos.
- Se desarrollan pobremente las habilidades para simultanear tareas.
- La limitación del tiempo a la satisfacción de la tarea jerárquicamente establecida, hipoteca la satisfacción de necesidades propias de la etapa en que se encontraban estos sujetos, obstaculizando su desarrollo.
- Los sujetos solo toman las riendas en la organización de sus tiempos de vida cuando las metas que se proponen adquieren sentido personal.
- La no conciencia de las metas propias y las metas impuestas por los contextos de formación provoca una planificación caótica del tiempo de vida que se traduce en fracasos; conductas defensivas y sensaciones displacenteras vivenciadas como sacrificios. (TROYA, 2013, p. 51-52).

Neste trabalho, ao entrevistar dançarinas/os formadas/os na especialidade de balé clássico, Troya (2013) sublinha algumas falas relacionadas com as exigências e tensões que a prática da dança clássica lhes impõe:

- tenía excelentes condiciones físicas por lo que no me fue difícil superar las pruebas de ingreso.
- el ejercicio físico acaparaba todo mi tiempo.
- no podía jugar en la casa, ni salir con mis amigos los fines de semana.
- pensé en varias ocasiones abandonar la escuela, hay que dedicarse por completo a ella.
- tenía que ensayar día y noche, no podía ver a mi

familia ni compartir con mis amistades.

- un artista no se forja sin sacrificios, sin sufrimiento, sin sobrecarga.
- bailé muy bien, dicho por los profesores, pero no aprobé porque no bailaba con la suavidad y la gracia necesaria de una bailarina. En ese instante mi mundo se desmoronó. (TROYA, 2013, p. 26, 27, 28).

Percebe-se que os modos de idealizar/organizar o tempo, assim como os recursos (re)criados pelos sujeitos que participaram nessas investigações, evidenciam a sua criação a partir das relações com os outros (professores, família, pares), nas suas (inter)ações cotidianas. Ao mesmo tempo, desvendam paradoxos interessantes na sua formação artística, nas suas relações com a arte, marcadas, o tempo todo, por um trançado complexo de sacrifícios, prazeres, dores, (im)possibilidades, tensões, exigências. Quantas tensões podem-se escutar por trás dos discursos das/os dançarinas/os do balé clássico? Corpos/sacrifícios/tempos/renúncias/adiamentos/sofrimentos/tempos/corpos/cansaços... Vozes e silêncios que precisam ser ouvidos.

Nessa caminhada, fui entrelaçando outros fios/vozes/ideias ligados à dança em outros contextos, e escutei sons que não só vinham do campo das artes. Múltiplas disciplinas, como a Psicologia, a Antropologia, a Sociologia, apresentaram-se como caras aos aprofundamentos que iniciava através de uma pesquisa no Banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), em junho de 2014, no intuito de dialogar com diferentes discursos sobre a temática desta tese. Usei como critério de busca os descritores: dança-corpo-subjetividade. A leitura dos resumos levou à escolha de dez pesquisas na área da Psicologia, quatro da Antropologia, três da Sociologia, duas da Comunicação, e quatro na área das Artes.

No campo das Artes, os trabalhos consultados ressaltam relações dança-corpo. Aleixo (2009) destaca processos criativos na dança contemporânea, a partir dos sentidos de olfato e paladar, ponderando as possibilidades do uso de técnicas corporais de improvisação. Por sua parte, Garcia (2009) estabelece relações entre pós-modernidade e brasilidade a partir de fragmentos de experiências técnico-criativas como formas de constituir um pensamento-ação nas danças contemporâneas. Num outro sentido, Joseph (2010) aprofunda sobre a vivência de se fazer dança e se pensar o corpo em cena juntando surdos e ouvintes. De outro

modo, Lima (2009), ao propor uma reflexão sobre a imposição de uma estética tradicional, discute a limitação que se impõe ao corpo e à duração da carreira dos artistas da dança. Na sua visão, a dança é atualmente um espaço para mostrar corpos jovens e virtuosos. Sua proposta discute uma estética que faça visível e valorize ao corpo maduro na cena.

Sob a visão da Psicologia, a arte, e em especial a dança, tem-se constituído como um espaço fértil à compreensão da subjetividade e suas múltiplas intermediações. De tal modo, algumas pesquisas consultadas (DA SILVA, 2006; DOS REIS, 2007; LIBERATO, 2007; SPINDLER, 2007; DE CAMARGO, 2008; LIMA, 2008; REGO, 2008; DOS SANTOS, 2009; FIAMENGI, 2009; GUZZO, 2009) ressaltam as relações estéticas, a política, o corpo, as relações de gênero, raça, classes sociais, processos de criação, saúde, história, comunicação, e assim por diante. Destacam-se, nas pesquisas revisadas, que os estudos desenvolvidos foram em manifestações de danças populares e contemporâneas.

Por sua vez, os estudos antropológicos (GONÇALVES, 2008; LARRAÍN, 2008; RIBEIRO, 2008; SOUZA, 2009) aportam uma visão da arte e da dança como relações culturais, comunicativas, políticas, identitárias. Também podem se apresentar como tradições e rituais. Ribeiro (2008) estuda os corpos da dança, focando nas suas posturas e comportamentos, o que, segundo a autora, diferencia-os dos corpos não praticantes. Em decorrência, propõe-se a compreender as formas de “disciplinamentos corporais” desenvolvidos em práticas específicas que se realizam através de regras interiorizadas na dança contemporânea. Destaca sua percepção da dança como um fenômeno simbólico, singularizado em formas de expressão e manifestação de critérios de pertencimento num contexto de relações complexas.

Algumas pesquisas sociológicas (DA SILVA, 2009; GADELHA, 2010; GOMES, 2010) permitiram-me visualizar caminhos nos estudos da dança que enfatizam o interesse pelo corpo, a criação, a estética, a micropolítica, a territorialização, o cotidiano, a subjetividade e o sujeito da dança. Em seu trabalho, Gomes (2010) apresenta a dança como emprego, segundo ela uma atividade minoritária, onde o corpo é instrumento de trabalho e recurso privilegiado de transgressão das próprias condições de existência. Assim sendo, analisa os elementos da trajetória social e as características dos corpos dos bailarinos que, junto com atributos subjetivos, permitem a esses sujeitos acessar e permanecer nessa carreira.

A pesquisa de Siqueira (2006), no campo da Comunicação, mostra o percurso da dança clássica até a dança contemporânea no Brasil. Na sua análise, vendo a dança reflexo da organização social de uma dada sociedade, demonstra como essa sociedade, ou parte dela, estrutura-se, e como os seus valores, hierarquias e posições de gênero são ocupados. Outras pesquisas dessa área (GONÇALVES, 2008; GARCIA, 2009; KLIEMANN, 2009) continuam a reafirmar a importância do estudo do corpo e das suas representações sociais e culturais. Alguns dos conceitos sublinhados são: padrão cultural, signo, mercadoria, estética, processos de comunicação artísticos e culturais.

Nesses diálogos com várias disciplinas que tiveram a dança como tema de suas pesquisas, o corpo constitui-se como o foco principal. Mesmo que em dimensões diversas, o corpo constitui-se nessas pesquisas como eixo central para a expressão dessa arte, ora como instrumento, mercadoria, detentor de estereótipos sociais e culturais, ora sob uma visão de raça, classe, sentidos, símbolos, ou promotor de comunicação, relações diversas, criações.

Numa abordagem do corpo no contexto da dança, conceitos como cultura, sociedade e história ecoaram como murmúrios inevitáveis a serem auscultados: o corpo cultural, social e historicamente constituído. Outro elemento foi fundamental por seu caráter mediador de qualquer olhar ao corpo: o tempo que perambula qual fantasma e perpassa contextos, sujeitos, relações, carimbando sua marca na criação da subjetividade.

As interligações corpos-tempos são destacadas, também, por dançarinas/os de balé clássico. Em várias entrevistas consultadas (PERALES, 2006; ACOSTA, 2009; ACOSTA, 2010; PÉREZ, 2010; REGUEIRA, 2013), as/os dançarinas/os informam como inquietações centrais tanto o corpo quanto os tempos: tempo para formar um tipo de corpo; tempo para treinar uma obra; tempo de utilidade do corpo; tempo como dimensão da dança; tempo como ritmo. De tal modo, o tempo tem especificidades interessantes para as/os dançarinas/os em geral, e as/os de balé clássico em particular. O tempo vira um eco ‘onipresente’, que afeta tanto a dança, quanto as dinâmicas de vida dos sujeitos nela envolvidos: tempos que demandam, que atropelam, que perseguem. Tempo “verdugo”, como afirmara Miguel Cabrera (Entrevista realizada em

12/02/2015), mas também tempo “experiência”, segundo Daniel Estrada⁵ (entrevista realizada em 12/10/2015).

Conforme os depoimentos, mesmo que se reconheça uma grande exigência para o corpo, e independentemente do tipo de dança que se pratique, o balé clássico impõe demandas extremamente intensas para as/os dançarinas/os. Nesta dança, essas exigências se vinculam com uma disciplina estrita onde tempos e corpos estabelecem múltiplas e instigantes relações. Fascínio e complexidade caracterizam os diálogos com o corpo, constituindo um cenário de confrontos, acordos, desacordos, ligações, rupturas, sujeições, transgressões, que marcam sua história.

Campos diversos como a religião, a filosofia, a moral, a medicina, as artes, dentre outras, também se interessam pelos corpos e questionam sua compreensão como lugares estratégicos, como territórios sempre prontos para serem conquistados, ou constituídos, produzidos, questionados. Além das épocas, as culturas, as disciplinas, sempre foi dito o que os corpos têm de fazer, onde e como têm de ficar, independentemente das sujeições e transgressões (FERNÁNDEZ, 2006). Assim, os corpos e suas múltiplas relações/fixações/atrações/criações ecoam nos tempos/espacos diversos. E convidam a dançar nestes tempos, ou noutros.

Ao mesmo tempo em que tecia o pano onde iam se constituindo os desenhos da dança clássica, escutava outros murmúrios, os das minhas próprias vozes. Por que a dança? Por que o balé clássico? Por que esses corpos? O que me propôs o murmúrio foi aguçar os sentidos, auscultar para poder ouvir, e a procura de respostas assinalou para mim um ruído, um leve murmúrio de tempos remotos.

Lembrei de vozes, sons, movimentos, imagens, esperanças, tempos outros, confusões, dúvidas. Lembrei tempos de infância, aqueles em que uma menina dançava, brincava, sonhava envolvida em velhos tecidos que preservavam segredos de antigas noivas, cumplicidades, frustrações, ilusões. Enfeites que faziam aquela menina leve, magrinha, parecer uma princesa ou uma fada dos contos lidos por sua mãe ou pela avó. Histórias pasadas/vividas.

Ouvi murmúrios, conversas dos domingos nos encontros familiares na casa dos avós: “... *A menina é muito boa para a dança, por*

⁵ Daniel Estrada é bailarino do *Ballet de Cámara* de Holguín. Formado em balé na *Escuela Provincial de Arte*, e qualificado como *Técnico Medio en Ballet*.

que não leva ela para o balé? Tem uma figura boa para dançar, ela é leve, bem magrinha, tem boa elasticidade, tem bom arco nos pés, tem, tem, tem... Agora é tempo de iniciar na dança... Eu posso iniciar ela...” Eram os sussurros da Angélica⁶, aquela senhora dona de uma bela mistura de cabelos cinzentos, joias discretas, fala afável, pausada e firme, delicada esbeltez, passos enérgicos e leves: mágica imagem nos olhos deslumbrados da minha infância.

A seguir, tempos de silêncios, palavras que não encontraram ouvidos. Outros ruídos, outras vozes, corpo que muda, tempos que fogem. Questões não resolvidas, esquecidas? Mas sempre tempos outros, sem retornos ou com outras respostas. Dívidas com os tempos e a dança.

Assim começou a se movimentar o desenho da dança, voando, girando, perambulando nos contextos do balé para escutar/auscultar murmúrios, vozes, gritos, silêncios, feridas, cicatrizes, tempos que perpassam sem apenas dar conta deles. Séculos, anos, meses, semanas, dias, horas, minutos, segundos que decorrem desde que os corpos se exercitam, se constituem, se (re)inventam, se (re)criam. Cortinas que abrem-tensões que emergem-tempos que perambulam-corpos que se (re)criam-cortinas que fecham; tempos que finalizam; recomeços. É essa a intenção de minha dança, são esses meus primeiros passos. As pontas se dobram. As questões iniciam após os primeiros compassos.... **Quais tensões dos tempos ecoam e é possível auscultar nos corpos que (se) constituem (no) o balé clássico em Cuba?**

Os ecos voltam-se, assim, ao balé clássico em Cuba e à sua constituição como a *Escuela Cubana de Ballet*, essa interessante (re)criação descrita muitas vezes de formas diversas. Uma de suas vozes perambulantes pelos cenários mais prestigiados do mundo, a do dançarino Carlos Acosta, aponta:

La escuela cubana es muy respetada. Cuando contratan a un cubano, es por su talento, pero también por su técnica. El bailarín nuestro es diferente. Nos distingue eso mismo: la cubanía. En los giros, en el desplazamiento por el escenario. Se ve fuerte, de carácter, expresivo. La tropicalidad de sus movimientos, la alegría, la extroversión. Hay mucho calor humano en los bailarines nuestros.

⁶ Angélica Serrú Balmaceda. Pioneira no ensino do balé em Holguín, Cuba (LÓPEZ, 2015).

Contagian a los otros y el resultado es excelente.
(ACOSTA, 2009).

Nesse contexto, mistura de histórias, culturas, espaços, movimentos, acontecimentos⁷, exigências, problematizei as tensões tempos-corpos que (se) constituem (no) o balé clássico em Cuba. Para conseguir ouvir essas tensões apresentaram-se algumas questões a serem resolvidas: compreender as particularidades da constituição da *Escuela Cubana de Ballet*; desvendar as relações tempos-corpos que emergem no balé clássico e as suas distinções no contexto cubano.

Desse modo, estiquei o tear, organizei as condições necessárias para tecer os desenhos que abriram caminhos, rumos inesperados, fendas a serem desvendadas. Abri o diálogo e comecei a tecer.

Vozes presentes nos diálogos

Os tecidos por mim produzidos aparecem, do mesmo modo como num enredo do balé, arquitetados em forma de atos. Nesses atos se estabelecem diálogos com diversos autores/personagens que têm, a cada momento, protagonismos diferentes. E estou falando sempre em protagonismos, pois não há uns mais importantes do que outros. Cada voz/ideia que participa do diálogo estabelece, com minhas vozes/ideias, uma multidão de relações que engravidam de sentidos cada ato, (re)criando conhecimentos, experiências, e constituindo outros nesses diálogos. No entanto, é necessário destacar a existência de vozes/ideias que perambulam pela obra toda, mesmo que, às vezes, não estivessem presentes nos desenhos que dançaram num determinado espaço/tempo. São as vozes/ideias das obras de S. L. Vigotsky e M. M. Bakhtin⁸.

⁷ Compreendo o acontecimento a partir das vozes/ideias bakhtinianas. Nesse sentido, estou assumindo que o acontecimento ocorre em relações: com processos abertos, inacabados, num devir, no existir como evento, único, singular, em relações espaço-temporais localizadas. O acontecimento existe em condições de relações com um outro, relações dialógicas, relações exotópicas, que marcam algo a ser conquistado a partir dessas relações, relações tensas que provocam, e imprimem um caráter criativo-produtivo ao acontecimento, relações também vivenciais, relações de sentidos, responsáveis e responsivas que enriquecem o acontecimento. Acontecimento é produção, criação, superação, tem a potência da transformação do existir, mas também a potência de expor as (in)visibilidades dos tempos e espaços (BAKHTIN, 1997).

⁸ O nome do pensador russo Mikhail Bakhtin, quando usado a partir de um texto traduzido ao espanhol, aparecerá como transliterado para essa língua: Mijaíl Bajtin.

O primeiro dos autores, S. L. Vigotsky, há muito tempo habita minhas vozes e assinala meus rumos nos mais diversos afazeres. É, assim, um referente epistemológico que me acompanha e acompanho sempre. A minha trajetória pelos rumos da Psicologia, e da própria vida, estão sem dúvidas perpassadas pelas vozes/ideias da compreensão da dialética que faz Vigotsky em suas obras. No caso de M. M. Bakhtin, os encontros mais próximos, a partir das suas vozes/ideias sobre dialogias iniciaram-se mais tardiamente, sob meu olhar estrangeiro da/na Psicologia brasileira. No entanto, na mesma medida que ia aprofundando na obra do bakhtiniana, podia reconhecer a Vigotsky, e vice-versa.

Dialética e dialogia, posições que nasceram das mesmas sementes, mas, como suas raízes são potentes, as respostas/inquietações que geram abraçam um universo de possíveis. Desde suas etimologias podem-se juntar fios: dialogia aparece ligada a diálogo, que significa discurso racional ou ciência do discurso, e falam da dialética como a arte do diálogo. No entanto, ao procurar dialética, encontro que é uma palavra referente ao diálogo, indica relação, arte do discurso no sentido da argumentação e contra argumentação por meio da palavra (ANDERS, 2001-2018). Assim, ambas posições têm as raízes das relações através da palavra, da palavra comprometida, da responsabilidade dos participantes nessas relações.

No entanto, os voos que alcançaram suas ramificações abraçam campos de relações de diferentes abrangências. A visão de dialogia, segundo Bakhtin (1986; 1997; 2009; 2013), como visão do mundo, perpassa de modo interessante as análises de discurso que se fazem a partir dela, o que abre os caminhos a uma filosofia que visa se focar no valor das produções de sentidos, além do diretamente expressado. A dialética, no caso de Vigotsky (1987), pretende arquitetar uma teoria psicológica geral a partir de um pensamento filosófico que defende o valor do movimento, do processo, do histórico nas explicações do desenvolvimento, da constituição subjetiva, da compreensão dos processos psicológicos, inexoravelmente sociais e culturais.

Por momentos, até poderiam se estabelecer aparentes limites nas suas diversas compreensões. Às vezes, podem se enxergar e estabelecer fechaduras nas visões dialéticas e aberturas nas dialógicas, desde as posições expostas por ambos autores. No entanto, proponho olhar os

limiares que as abraçam, as linhas porosas⁹ que abrangem a compreensão da dialogia na obra Bakhtin e seu Círculo¹⁰, e a tradução que faz Vigotsky dos enunciados¹¹ da Psicologia através dos enunciados da dialética.

Nesse sentido, a dialogia, segundo a obra de Bakhtin e do Círculo, movimenta-se nos domínios das interações produtoras de sentidos. Segundo a compreendo, a dialogia domina no campo das relações. Relações povoadas e constitutivas de sentidos múltiplos, relações nas quais convivem a história, o passado, os acontecimentos do contexto, do aqui e agora, mas também o futuro; relações de responsabilidade e responsabilidade com e para os outros. Outros que carregam em si essa multiplicidade de vozes. Assim, a dialogia tem enraizamentos tanto axiológicos, quanto teóricos e metodológicos, ou seja, abrange tanto uma posição ética, quanto uma maneira de se fazer, uma prática na abordagem e compreensão dessas relações produtoras de sentidos.

No caso da segunda, a dialética na obra de Vigotsky, movimenta-se no campo do desenvolvimento social, cultural, histórico, subjetivo. Desse modo, abrange um outro nível de análise, nesse caso cunhando uma posição epistemológica na abordagem de um objeto determinado e, ao mesmo tempo, uma posição teórica, axiológica, metodológica, prática. Mas também, nesse caminho, domina o campo das relações, dos movimentos, dos devires, dos processos, e assim, abraça também os tempos passados, presentes, futuros. Abrange os vestígios dos tempos

⁹ Para Benjamin (1987b), a porosidade é a condição das coisas se tornarem outras, novas, sem que se esgotem em nomeações fixas o definitivas. Desta forma, o olhar pode ir além das dualidades, adentrar no limiar, perceber os entre.

¹⁰ Era comum na Rússia dos anos de 1920 até 70 a cultura dos Círculos, ou seja, grupos de intelectuais que se juntavam para fomentar com suas produções o desenvolvimento das disciplinas em que estavam inseridos. O encontro Bakhtin, Volochinov e Medvedev (membros de seu Círculo) ocorreu, provavelmente na Universidade de Petrogrado, no período de 1914-1918, segundo Souza (2002).

¹¹ Compreendo o enunciado no sentido discutido por Volochinov e Bakhtin (1977). O enunciado é o produto do ato de fala, seja uma palavra, uma frase, uma sequência de frases, uma expressão verbal qualquer. É de natureza social, não existe fora de um contexto social, seja na situação social mais imediata ou no meio social mais amplo. É determinado de maneira mais imediata pelos participantes do ato de fala, explícitos ou implícitos, em ligação com uma situação precisa que dá forma e estilo ao enunciado. O enunciado constitui a base das relações dialógicas, relações semióticas produtoras de sentidos, que ganham outros num contexto de interações e inter-relações sociais, de tensões, de responsabilidades.

contidos em cada compreensão de um presente que, aos poucos, volta a ser passado e a se (re)criar em cada relação com as condições espaço-temporais. Movimentos que visam a outros possíveis.

De tal modo, ao olhar minha compreensão de ambas as posições, vejo devires, processos, movimentos. Também, o valor da compreensão do papel dos outros nesses devires, da impossibilidade da existência de alguma coisa sem os outros, do desenvolvimento de uns sem a existência de outros. Tanto para um quanto para o outro autor, o desenvolvimento, o devir, o processo, seja qual for, está prenhe de tensões ou contradições que vão marcando os seus ritmos. Ambas as posições contêm as vozes, os vestígios, as mediações das condições ou as qualidades de outros tempos, num processo de (des)continuidades, de (des)(re)organizações que visa à transformação, à criação, ao futuro. Assim compreendo, nas vozes/ideias de ambos os autores, a existência de uma dialética povoada de múltiplas vozes/ideias que dialogam na polifonia dos tempos e dos espaços, abrindo um leque de possíveis a seus movimentos. Eis as tendências fundamentais que perambulam pela obra toda, em cada uns de seus 'atos'. Eis os referentes que acompanham as compreensões das vozes alheias, as minhas análises e a escrita deste texto.

Essa compreensão me permitiu abrir o diálogo para outros autores, os que foram participando na medida em que tecia o pano. Às vezes, suas presenças foram efêmeras, mas marcaram momentos importantes no texto. Outras, permaneceram por mais tempo e puxam problematizações mais aprofundadas. No entanto, cada um dos autores presentes neste texto, com suas vozes e suas relações espaço-temporais, é abraçado sob essas perspectivas, numa polifonia de discordâncias/desarmonias e concordâncias/ harmonias. Mas sempre numa festa de sons abertos a múltiplas escutas, diversas respostas, e novas questões. Como sublinha Bakhtin,

[...] El conocimiento dialógico es un encuentro. La *pregunta* y la *respuesta* no son relaciones (categorías) lógicas; no se les puede colocar en una sola conciencia (única y cerrada en sí misma); toda respuesta genera una nueva pregunta. La pregunta y la respuesta suponen un hallarse una fuera de la otra [*vzaimnaia vnenajodimost'*]. Si la respuesta no genera de sí una nueva pregunta, sale del diálogo y entra en el conocimiento sistémico, impersonal en esencia. El diálogo supone diversos cronotopos del que pregunta y del que responde (y diversos

mundos de sentido: «yo» y «de otro») (BAJTIN, 2009, p.315, itálicos no original).

Assim, as vozes/ideias que vieram à tona nessas relações dialógicas aparecem explicitadas neste texto nas suas relações com o contexto onde são apresentadas, porque só no momento do acontecimento ganham sentido e têm a potência de produzir outros, de provocar novos rumos, e (re)desenhar outros tecidos.

Rumos e desenhos da pesquisa

A via de mão única que se produz com a adoção restrita do caminho previamente delimitado, com a sua prescrição, oblitera possíveis que pode levar a pesquisadora e o pesquisador a um encontro outro, a alguma diferença, alguma surpresa, quiçá potente. Não há como saber se não nos abrimos para a aventura em relação ao desconhecido. Não há como saber se não nos dispomos a correr riscos, a experimentar, a estar *com* o campo, *com* as pessoas, *com* a cidade.

Andréa Zanella

Abrir-se à aventura, deixar-se surpreender. Atitudes, posições diante da pesquisa que deveriam marcar os rumos das/os pesquisadoras/es nas chamadas ciências sociais. Nesse campo não existe nada predeterminado, nada que mantenha rumos fixos, nada que tenha um início e um fim, uma primeira e última palavra. Todos, pessoas e coisas, têm existências desdobradas, porosas, existências limiares, têm vozes e silêncios na espera de (re)nascimentos. Tudo transcorre numa espécie de existência desdobrada, parafraseando Vigotsky (2001), num entre, num limiar, em condições de relações porosas onde é preciso desvendar, auscultar, (com)partilhar, para aprender a (des)conhecer os desenhos que estudamos. Eis uma posição que pretendo sempre levar nas minhas caminhadas, mas não sem dizer antes que é uma caminhada difícil, e nem sempre exitosa.

Os rumos tendem a se emaranhar justamente pela necessidade, às vezes pessoal, e outras imposta, de seguir um caminho de mão única, livre de pedras, de obstáculos, ou com o planejamento de alguns deles e suas possibilidades de abordagens ou descon siderações. Porém, a ‘realidade’ da pesquisa é outra, tem caminhos de mão dupla, becos, atalhos, trilhas inesperadas, que é preciso seguir, ouvir, cheirar, colorir, caminhar, (re)significar com o passo por elas.

Nesse último ano de pesquisa intensa, lembro as vozes de um acontecimento que marcou os meus passos. Numa aventura – quando andava por uma cidade (des)conhecida, perguntando, auscultando suas pedras, construções, ruas, morros, re(ex)sistindo numa amálgama de dores e prazeres, de suores e curiosidades, de entusiasmos e cansaços – escutei aquela voz cheia de muitas outras, voz de cidade trilhada, que me diz quase imperceptivelmente: *moça, tem que andar, não tem jeito, a cidade só se conhece com os pés. Eu vou descer com você...* E, nessa descida dialogada, a cidade foi outra para mim. A cada passo as histórias vieram e foram, num turbilhão de experiências vividas, narradas, vivenciadas. Assim, na ‘breve imensidão’ desse tempo, nem ele, nem eu, voltamos a ser os mesmos. Ele (re)conheceu minhas vozes, e eu comecei a contar para os outros, os que vinham atrás, novas (des)cobertas da cidade.

Só andando *com* a cidade, *com* as pessoas, *com* o campo, *com* as experiências dos outros, em dialogias, se (re)criam os conhecimentos, se produzem outros sentidos, se abrem as fendas de outros possíveis, e se provoca, na pesquisa e nas/nos pesquisadoras/es, a inquietação, o estranhamento, a necessidade de auscultar, nos vestígios dos tempos, os ecos das vozes que povoaram cada espaço; a necessidade de desvendar os (in)visíveis que ficaram detrás de um caminho planejado, guiado, dirigido a um determinado objetivo. É nessas relações que surge a potência de se aventurar por rumos inesperados.

Desse mesmo modo, nas aventuras *com* o campo, ao iniciarem os diálogos *com* as/os dançarinas/os, emergiu a possibilidade de trabalhar *com* imagens. Não pensei, no meu ‘planejamento inicial’, em trabalhar com imagens. Foi no primeiro contato com corpos que dançam que detonou perante mim a sua potência, mesmo que, já antes, sem me o propor, escutava os seus ecos. Naquele momento considerei a possibilidade de “enquadrar” através da moldura de minha câmara, tempos e corpos. Os corpos que dançam são corpos expostos através dos tempos. Assim, as imagens diversas que os expõem formam parte de suas cotidianidades, e esses “atos de delimitações”, são potencialmente interpretativos (BUTLER, 2015a).

A compreensão de enquadramento aparece nas relações dialógicas com as vozes/ideias de Butler (2015a). A autora fala que o ato de enquadrar é sempre um ato interpretativo. Tem também uma determinada intencionalidade, mesmo que o olho que enquadra, às vezes, não tenha clareza dos possíveis que abre o enquadramento produzido. Enquadrar,

segundo penso, perpassa um contexto determinado, um tempo, uma história, as relações sociais, culturais que se enquadram, vai além delas, e abraça o campo da (re)significação, da atualização, da interrogação, das imagens e seus negativos, das relações de sentidos que se constituem em dialogia com as vozes de outros, as oficiais, as alheias, e as próprias. Assim,

[p]odemos pensar no enquadramento, então, como algo ativo, que tanto descarta como mostra, e que faz as duas coisas ao mesmo tempo, em silêncio, sem nenhum sinal visível da operação. O que surge nessas condições é um espectador que supõe estar em uma relação visual imediata (e incontestável) com a realidade (BUTLER, 2015a, p.112).

Ao mesmo tempo, Butler (2015a) reconhece uma função delimitadora do enquadramento, mediada pelas normas políticas e sociais que colocam em foco imagens admissíveis no domínio das representabilidades, escondendo a imagem da percepção. Mesmo porque, o que é excluído fica criptografado no próprio enquadramento, no entre, no limiar do que se expõe e o que fica nas sombras. Sendo assim, o enquadramento, segundo penso, continua abrindo um leque insuspeitado de interpretações, desta vez, a partir das (in)visibilidades desvendadas, de suas porosidades.

Caminhar *com* as imagens pelo tecido da dança provocou novos aprofundamentos, escavações em outras sendas (des)conhecidas. Portanto, iniciei as caminhadas e os diálogos *com* a fotografia a partir do segundo ato, do mesmo modo que na caminhada *com* aquela personagem da minha aventura: passo a passo, numa dialogia de inesperados possíveis. As primeiras imagens apresentadas nesse ato mostraram uma outra relação com a cidade que transitei cada dia. Relação de estranhamento, de distâncias que carregam, ao mesmo tempo, minhas proximidades com aquele espaço, minhas vozes e as vozes dos outros que a habitam. Essa nova caminhada permitiu-me olhar e sentir cada passo, cada cheiro, cada fenda na sua arquitetura. Enxergando, no sentido benjaminiano (BENJAMIN, 1987c), as possibilidades de aberturas de cada rua, de cada passagem, de cada beco, as marcas dos tempos em cada prédio, desvendando a cada passo os mistérios e silêncios da cidade (re)conhecida, reta, disciplinada, bem estruturada, aparentemente sem enigmas para mim. Agora, preenche de porosidades.

Nesse rumo, prossegui minha caminhada *com* as imagens que se produzem no e para o balé, e me deparei com uma multidão de flashes. Olhei primeiramente para imagens produzidas no ‘mundo do balé’, em sentido amplo, e que estavam disponibilizadas na internet. Nessa indagação constatei que existia uma tendência ao destaque das figuras principais, fundamentalmente das bailarinas. Foi significativo, também, um percurso cíclico através dos tempos, caracterizado pela presença de imagens de corpos posando, seja em estudos condicionados para esses fins, ou em espaços diversos. Eram corpos ‘preparados’ para serem enquadrados.

Andando por esse caminho também surgiram imagens de corpos em movimento. Enquadramentos que apareceram no contexto do palco, durante as apresentações, no momento do acontecimento da dança. Outras imagens mostravam as cotidianidades das/os dançarinas/os: o cansaço ou as alegrias detrás das cortinas, ao finalizar as apresentações; os movimentos cotidianos nos espaços de treino, de ensaios; as feridas corporais, sobretudo das dançarinas ao desvendar as marcas das sapatilhas de pontas, e assim por diante.

Iniciaram-se, assim, as questões relacionadas com as imagens que se destacam no contexto da *Escuela Cubana de Ballet*. Aos poucos, aprofundi-me sobre os enquadramentos realizados nesse contexto, usando a internet como ferramenta. Comecei pelos trabalhos, já conhecidos, do fotógrafo cubano Gabriel Dávalos¹². Os seus enquadramentos haviam chamado a minha atenção tempos atrás, nos inícios do trabalho de campo, no ano de 2015, pelas relações que estabelecia com as/os bailarinas/os e a cidade, me provocando, me inquietando, sobretudo, por mostrar outros rostos da dança, outras possibilidades de relacionamentos, misturas de mundos diferentes. Naquele momento, combinei uma entrevista com o fotógrafo, na cidade de *La Habana*. Mas os (des)encontros marcaram essas primeiras intenções que, quiçá, teriam mudado os rumos da pesquisa. Mas deixaram suas marcas, pois desde então já estava a flertar com as imagens.

Indaguei, na página oficial do *Ballet Nacional de Cuba*¹³, disponível na internet, as suas *galerías de fotos*. Pesquisei também, de maneira geral, com o descritor *imágenes del Ballet Nacional de Cuba*,

¹² Jornalista e fotógrafo cubano, cuja obra em relação ao balé vem ganhando reconhecimentos nos últimos anos.

¹³ Para aprofundamentos, vide: <http://www.balletcuba.cult.cu/>.

todas as imagens que se apresentaram. Assim, escolhi escutar as vozes da história, e iniciei os diálogos, não sem confirmar a possibilidade de dialogar *com* as imagens, através da verificação de seu uso, segundo as restrições de direito de autor. Desse modo, as imagens trazidas ao tecido, podem ser usadas, desde que citadas e referenciadas.

As vozes da história marcaram a escolha das imagens que, do balé cubano, foram enquadradas nos seus primórdios. A seguir, as imagens foram surgindo na medida em que o diálogo avançava, através das vozes que foram emergindo, desde as trevas, nos silêncios, ou distinguidas pelos seus brilhos, constituindo os sentidos que, nesse momento da escrita, (re)nasceram. Isso porque pesquisar *com* imagens abraça uma multidão de novos sentidos, abertos a cada atualização, a cada verificação que, sem dúvidas, oferece outras possibilidades às pesquisas no campo das ciências humanas e sociais. Sentidos que ficam longe de representar ou comprovar, seja uma sociedade, seja uma cultura, seja uma determinada condição, como no caso da *Escuela Cubana de Ballet* ou as múltiplas relações e tensões que caracterizam seu devir. São sentidos prenhes de (in)visibilidades a serem desvendadas, de outros possíveis. Imagens que nos olham, parafraseando Didi-Huberman (2011), que questionam, provocam e transformam, nesse jogo de responsabilidades, as nossas maneiras de conhecer, de pensar, de problematizar as relações *com* as sociedades, as culturas, os acontecimentos que nelas se desenvolvem.

As imagens carregam a potência dos tempos e suas múltiplas tensões, complexidades, expressadas de maneiras diversas em cada uma das relações que é possível auscultar, escavar, escutar através dos diálogos com as vozes-ideias que as povoam, e as vozes-ideias das/os espectadoras/os. As imagens são sempre vozes-ideias abertas, fluxos que estão em constante devir, em constante atualização, em constante comunicação através dos mais diversos rumos. As imagens foram potentes para as vozes-ideias que as produziram e as habitam, mas também o são para as que as olham e, sem dúvidas, serão para aquelas que ainda estão por vir. Segundo Didi-Huberman (2011, p.32)

[...] ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de provenir que el ser que la mira.

Nessa festa dos tempos, fui tecendo um desenho, a partir da montagem de imagens, de acontecimentos que carregam as relações espaço-temporais entre olhares diversos e vozes múltiplas que dialogaram com minhas vozes. Montagens que seguem os rumos de Benjamin (2005 [1982]), quem defende a noção de ruptura e descontinuidade na compreensão da história. Assim se posiciona ao criticar as abordagens dos estudos históricos feitas sob os pressupostos da dialética histórico-cultural, onde observa uma tendência à busca de causas, mesmo como a defesa da noção de progresso, no sentido de linearidade. Ao fazer a crítica, o autor aponta que, geralmente, essas compreensões da dialética conduzem ao estabelecimento de relações dicotômicas que sublinham, por um lado, o bom, o positivo, o promissório, e por outro, o inútil, o atrasado, o insignificante de uma determinada época, contexto, área específica. Dicotomias que instauram distâncias e marcam destaques de uns, em detrimento de outros.

Perante a linearidade e a dicotomia, propõe uma outra maneira de abordar os estudos históricos: o princípio da montagem (BENJAMIN, 2005 [1982]). Usada fundamentalmente no cinema, a montagem (re)nasce, desse modo, na literatura, sendo utilizado material de toda ordem. Documentos que podem parecer isolados, heterogêneos, anacrônicos, justapõem-se dialogando, coexistindo de modo que, nesse fluxo, desvendam-se seus movimentos, e (re)nascem novos sentidos. Movimentos que, desde a posição dialética que critica, ficariam ocultos nos domínios do entre, do limiar, nas sombras das existências desdobradas. Movimentos que é preciso desvendar porque expressam as relações porosas, os “detalhes insignificantes”, as minúcias que constituem e, ao mesmo tempo, vão constituindo os diálogos (in)tenso que acontecem nessas confluências espaço-temporais. Sobre a montagem como método, esclarece:

No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (BENJAMIN, 2005 [1982], p.462).

Assim sendo, a montagem permite desvendar, auscultar as relações das condições que se misturam e dialogam *com* múltiplos acontecimentos, numa aparente (des)(re)organização dos tempos, num aparente desvio dos caminhos, mostrando as potências das trilhas, dos becos, das fendas dos

tempos e espaços, na produção de conhecimentos. Sendo que é necessária outra articulação dialética para o qual tem uma grande importância

[...] volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente (BENJAMIN, 2005 [1982], p.461-462, itálicos no original).

Ao auscultar as vozes das sombras e desvendá-las, abre-se um imenso leque de possíveis para quem dialogue com elas, fica exposto um mundo (des)conhecido, antes silenciado, (in)visibilizado, provocando uma parada para olhar ou escutar outras vozes que convidam à reflexão. A partir dessas fendas, mudam as maneiras de se relacionar com as luzes, dialogam num mesmo espaço acontecimentos e tempos múltiplos, coexistem luzes e sombras em relações (in)tensas e, assim, nada nem ninguém volta a ser o mesmo.

A montagem, geralmente, acontece devagar, pois o/a montador/a escolhe um a um, numa relação cuidadosa, os fios que ligam cada uma das peças a serem montadas num desenho produtor de sentidos, a partir dos diálogos com as vozes-ideias que o habitam, e as que vão emergindo desde diferentes condições espaço-temporais. Desta forma fica, às vezes, um pano denso, porém mostrando o tecido responsivo e responsável do/a montador/a, quem tenta desvendar as tensões que ficam ‘ocultas’ nessas relações contextualizadas, situadas, para abrir outros possíveis na compreensão e produção de conhecimentos. É por isso que os encontros *com* as vozes-ideias, os documentos, as imagens, as temporalidades diversas que se misturam, os acontecimentos que se tecem, não são fortuitos, nem arbitrários, pois o princípio da montagem permite “(...) levantar las grandes construcciones com los elementos constructivos más pequeños, confeccionados com un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total”. (BENJAMIN, 2005 [1982], p.463).

Desse modo compreendo a montagem e, a partir dela, fui tecendo a obra toda. A escolha de fazer uma montagem das condições de existência da *Escuela Cubana de Ballet*, e desvendar as tensões que nela poder-se-iam auscultar foi puxada pelos paradoxos das dicotomias: os

brilhos que a singularizam, as luzes, a beleza que cuida e conserva, e o desconforto que me provoca o que não se expõe, o mundo de silêncios que precisa ser desvendado.

Assim, os enunciados nos quais se desdobra esta tese aparecem num devir dialógico, dentre os acontecimentos do existir das/os bailarinas/os, nas suas relações com a vida e com/na arte, dos que habitam os espaços da dança, dos que foram produzidos pelos diversos enquadramentos que se mostram através das imagens, mas também os acontecimentos da própria pesquisa e a pesquisadora. Daí que seja uma tese onde afluem várias vozes, as de tempos outros, as que falam no momento da escrita, as que ainda ficam no espaço do não lugar, das utopias, dos possíveis.

Nessa caminhada, escolhi não evidenciar as pessoas singulares, nem aprofundar nas trajetórias de um/a ou outro/a bailarino/a, nem destacar uns de outros. Todos os corpos falam numa multidão de vozes, numa relação dialógica, perpassada pelas tensões que os tempos impõem a seu existir na dança clássica no contexto da *Escuela Cubana de Ballet*. Decidi juntar peças isoladas em histórias, momentos diversos, tempos diferentes, espaços múltiplos, e abrir os diálogos a novos possíveis.

Desta forma, misturam-se as falas obtidas nas conversas/entrevistas que realizei com o historiador do *Ballet Nacional de Cuba* e com as/os bailarinas/os¹⁴ com outras falas, as escutadas nas entrevistas publicadas em livros, jornais, revistas digitais ou impressas, e aquelas que se movimentaram em vídeos e programas de televisão, documentos públicos que, numa rede de inter(relações), me permitiram dialogar com espaços e tempos diversos. Mas também se mesclaram as observações que acompanharam cada uns dos encontros com a dança e as/os suas/seus protagonistas. No entanto, são observações/relações, expressões de outra relação porosa, a relação de pesquisadora/espectadora, na qual aprofundo no devir do tecido. Relações de espectadora que pesquisa, espectadora dos espaços do *Ballet Nacional de Cuba*, no acontecer da entrevista com seu historiador. Espectadora também do espaço que habita o *Ballet de Cámara* de Holguín, onde permaneci, ao longo de um mês, assistindo aos treinos e aos ensaios das/os bailarinas/os, ou acompanhando seus passos pelo espaço, em relações de proximidades e afastamentos que permitiram,

¹⁴ Rosario Arencibia; Yadira Sarmiento; Rafael Martínez; Daniel Estrada; Marcos Delgado; Alejandro Hernández; Kenia Torres.

como descrevo nos diferentes atos deste trabalho, o acontecer das conversas/entrevistas.

Cabe aqui aprofundar no que nomeio de conversas/entrevistas. As primeiras aproximações às entrevistas a serem realizadas no trabalho de campo – aliás, planejadas seguindo os rumos das maneiras tradicionais de pesquisar –, aconteceram na cidade de *La Habana*, no ano de 2015. Os passos iniciais foram ao encontro dos ‘discursos oficiais’. Nesse caminho, busquei maneiras de me aproximar do *Ballet Nacional de Cuba*. No momento, um amigo¹⁵, que ocupava o cargo de *Vice-Presidente Del Consejo Nacional de Artes Escénicas*, recomendou-me ao historiador do *Ballet Nacional de Cuba*, e agendou com ele a entrevista para o dia seguinte. O historiador acertou a hora e indagou sobre o tema a ser tratado.

No dia seguinte me apresentei no endereço combinado, uns trinta minutos antes da hora. Confesso a minha ansiedade, por ser a primeira entrevista de uma pesquisa que tinha pela frente, e se desvendava ante mim, nesse momento, com todo o seu peso e sua imensidão. Mas também por ser o primeiro contato direto, desde a posição de pesquisadora, com o mundo do balé. Contato que, desde os seus primórdios, assumi desde a posição de estrangeira, de forasteira naquele espaço incomum, que pretendia (des)cobrir, (des)conhecer. Cada passo pelo prédio foi me invadindo aos poucos. Prédio antigo, enfeitado com a decadência de luxos passados, ainda preservados timidamente, com cheiros também antigos, guardados nas memórias da minha infância, da casa dos avós. Cheiros de livros, de antiguidades, que foram tornando mais confortáveis as minhas tensões.

As pessoas que habitavam o espaço perguntavam para mim se eu era a moça que ia entrevistar *al maestro*. Todas as pessoas que transitavam pelo espaço falavam dele, com uma instigante mistura de carinho, respeito e admiração. E assim o espaço, que já me produzia certo conforto, voltou a me inquietar. Na verdade, eu ia entrevistar a uma das pessoas mais respeitáveis no mundo do balé, uma das suas vozes oficiais mais escutadas, tanto no país como fora dele. Mas também, uma daquelas vozes/ideias povoada de uma imensidão de outras, assim (re)conhecida no mundo da arte em geral.

De tal modo, *com* a ansiedade que ia crescendo a cada instante, nem percebi que tinha à minha frente o *maestro*. Miguel Cabrera é um

¹⁵ Alexis Triana, jornalista cubano. Atualmente Editor Executivo da Revista *Arte por Excelencias*.

homem afável, que passa segurança e tranquilidade. Uma pessoa que passa com leveza toda a complexidade de sua aparente simplicidade. Homem, sem dúvidas, dono das palavras.

Ao piscar dos olhos, já estava no interior de seu espaço de trabalho, espaço repleto de livros, documentos diversos, condecorações penduradas nas paredes, aparelhos antigos no (des)harmônico convívio com um computador que uma moça manipulava com destreza que ele nem bem compreendia, mas indicava a ela o que devia fazer. Espaço cronotópico. Assim, atento a todos os movimentos do espaço, o maestro começou a me enquadrar nele. Indagou. Queria saber tudo sobre a pesquisa, perguntou sobre minha formação, os estudos no Brasil e a universidade à que estava ligada, os meus conhecimentos sobre o balé cubano e brasileiro, sobre o Festival de Dança de Joinville/SC, sobre minhas leituras e os meus interesses pelo balé, sobre o meu lugar de origem. Nesse ponto se deteve para aprofundar nas suas histórias com a cidade onde moro: *Holguín*¹⁶. Ali surgiram suas ligações com Angélica Serrú, aquela mágica imagem de minha infância, a minha tia avó que ficava olhando para mim com o olhar da dança sempre nos seus olhos e nos seus movimentos. Começaram a se misturar suas vozes com as minhas, vozes de infância, de famílias, de amizades, de tempos alheios e presentes.

Daí para frente, ambos (re)criamos os rumos de uma entrevista na qual, amável e silenciosamente, concorriamos pela sua direção. Cada um desde os seus planejamentos. Nesse fluxo (in)tenso, Miguel Cabrera abarcou amplamente o tema dos tempos no balé e os corpos de bailarinas/os que nele se constituem. Narrou histórias interessantes sobre figuras destacadas da dança clássica em Cuba, anedotas, experiências, vivências acontecidas na sua caminhada fiel ao lado do balé. Indicou para mim textos a serem consultados, e emprestou alguns para que eu lesse numa outra sala. Eu indaguei sobre temas que não foram tratados e, sobretudo, tentei levar o ritmo da conversa para aprofundar a sua fala através das situações concretas que exemplificaram seu discurso.

Ao final, a entrevista foi rica nas informações obtidas, mas estranha. Há muitos anos que os relacionamentos com entrevistas formam parte de minhas cotidianidades, e nesses afazeres as vivências são

¹⁶ Holguín é uma das quinze províncias de Cuba, localizada na região oriental do país. Tem mais de um milhão de habitantes, os que habitam um território de 9300,6 km². Sua capital responde ao mesmo nome, e é a cidade onde nasci e moro atualmente. A cidade de Holguín é um dos espaços com os quais dialogo na pesquisa.

múltiplas e diversas. Porém, fiquei com uma sensação estranha. Questionei o meu desempenho nela, mas, ao mesmo tempo, achei que não foi ruim, pois atingi o objetivo planejado. O que me incomodava tanto?

Tentei responder com muitas outras questões. No entanto, compreendi que a pesquisa que estava realizando era nova para mim, tinha características diferentes das que estava acostumada. Mesmo que já pensasse nisso há tempo, não tinha compreendido bem ainda o que estava acontecendo. Comecei, então, a seguir os rumos das (in)certezas, das (in)seguranças. Comecei a (re)conhecer o campo *com* os pés nele, por trilhas que me afastavam de minhas zonas de conforto. Compreendi que tinha, necessariamente, que (re)criar todos os meus recursos/vozes/ideias (re)constituídos até o momento para poder avançar na caminhada, e abrir os diálogos. E assim, *com* as minhas vozes e as novas, comecei a (trans)formar meu modo de pesquisar, o que trouxe para mim outras surpresas, ainda não imaginadas.

As transformações seguiram os rumos de leituras aprofundadas, dos diálogos, das responsabilidades e responsabilidades *com* as vozes com as quais me relacionava: nos textos escritos, nas experiências em salas de aulas, no grupo de pesquisa¹⁷, no grupo de leituras¹⁸. Diálogos que abriram um leque (im)pensável de possibilidades para escutar, auscultar, cheirar, dizer, escrever, e refletir sobre as minhas habilidades para interagir *com* o campo, e (re)produzir/(re)criar conhecimentos.

As próximas entrevistas que realizei configuraram outras vivências. A caminhada transcorreu, desta vez, pela cidade de *Holguín*, *com* os corpos que dançam na *Compañía de Ballet de Cámara*¹⁹. Diálogos que aparecem, e são descritos no segundo ato deste trabalho, onde destaco brevemente que as minhas relações com as/os bailarinas/os dessa companhia iniciaram antes das entrevistas, no que chamei de observações distantes, comparadas com os movimentos de aproximações e afastamentos das brigas de galos do século XIX, nos campos cubanos.

¹⁷ Refiro-me ao NUPRA (Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais, Relações estéticas e Processos de Criação).

¹⁸ Grupo de leituras formado por algumas discentes do PPGP/UFSC para estudar e problematizar as obras de M.M. Bakhtin e seu Círculo, mesmo como algumas das produções derivadas dos diálogos com elas.

¹⁹ Para aprofundamentos vide:

[<https://cubaencuba.wordpress.com/2016/11/02/sudor-y-talento-del-ballet-de-camara-de-holguin/>](https://cubaencuba.wordpress.com/2016/11/02/sudor-y-talento-del-ballet-de-camara-de-holguin/);

[.<http://www.baibrama.cult.cu/instituciones/escenarios/ballet/quienes.php>](http://www.baibrama.cult.cu/instituciones/escenarios/ballet/quienes.php).

Após solicitado o acesso à diretora da Companhia, participei alguns dias dos treinos, dos ensaios, e das cotidianidades do espaço que habitam, à espera de seus tempos. Dessa forma, aproveitei, com muito prazer, meus tempos, e observei cada um dos movimentos das/os bailarinas/os, detalhei o que considereí suas maiores virtudes, seus melhores desempenhos, e aqueles que foram retificados pelas *maîtres*, desde a minha posição de espectadora, aliás, posição privilegiada pelas suas potências.

Uma dessas potências tem a ver com a possibilidade de estabelecer um diálogo diferente *com* as/os bailarinas/os. Eu comecei a fazer parte, mesmo que de passagem, de seu espaço. E, ao mesmo tempo, seus corpos, tempos e movimentos iam se constituindo no meu corpo, me provocando questões. Desse modo, iniciei os diálogos *com* os corpos que dançam. Nas conversas/entrevistas, minha posição de espectadora quebrou, de certa maneira, as hierarquias que se impõem ao outro/a ao ser questionada/o. Os diálogos fluíram melhor a partir do momento que trouxe minhas observações.

As/os bailarinas/os explicaram, assentiram, dançaram para me exemplificar com seus corpos, aprofundaram no devir desses movimentos, no processo de suas constituições como bailarinas/os. Foi assim que elas/es surgiram, sem serem questionadas/os sobre si, através das tensões dos espaços – geográficos, culturais, sociais, econômicos – e dos tempos que habitam seus corpos. Tensões que abrangem os domínios dos (in)visíveis, dos desafios, das contradições, dos devires e seus (des)dobramentos. Tornaram-se, nesse processo de (re)construir seus passos pela dança, de narrar dançando, de comunicar seus movimentos, de se constituir a si mesmos, inquestionáveis corpos que carregam as *cubanidades* constitutivas da *Escuela Cubana de Ballet*. Pois, como afirma Vigotsky (1987, p.74), “(...) sólo en movimiento el cuerpo muestra lo que es”.

Outra das potências da posição de espectadora que pesquisa, sobretudo nesse contexto, onde a relação das/os bailarinas/os com os espectadores é tão familiar, é a vantagem do papel central que têm, no diálogo, as/os bailarinas/os, onde elas/es carregavam vozes-ideias valiosas que como espectadora/pesquisadora eu não tinha. Assim, nesse tecido foram tratadas questões pensadas no devir das relações/observações. Do mesmo modo, surgiram outras questões a partir das análises, opiniões, observações, movimentos, vivências, dos corpos *com* os quais me relacionei e escutei atentamente. Escuta que aconteceu numa dinâmica diferente à acostuada, na contramão. Na medida em que

o diálogo acontecia, não emergiam questões, surgiam relações que me interrogavam, me provocavam, me inseriam em novos diálogos, em outras respostas, e abriam novas fendas, inesperadas.

Dessas relações singulares que foram acontecendo no percurso da pesquisa, escolhi acrescentar ao termo entrevista o de conversa, no sentido das relações dialógicas que nelas aconteceram, e que transcenderam as maneiras em que meus conhecimentos anteriores me localizavam numa posição hierárquica que, mesmo que tentasse esquecer e muitas vezes rejeitar nas minhas práticas, tinha que definir rigorosamente. Agora, ao refletir sobre outras maneiras de pesquisar, posso testemunhar que é muito mais difícil exercer uma prática onde o erro, o (des)conhecido, a (in)certeza, a (des)(re)organização constituem-se como parte do processo de pesquisa. E, com certeza, o rigor e domínio dos (des)conhecimentos impõe ganhos e desafios muito maiores. Eis uma maneira de fazer que merece precisões e aprofundamentos, mesmo que nunca arquetípicos.

Ao me referir, nos diferentes atos que compõem esta tese, a trechos das conversas/entrevistas, preferi incluir os nomes reais de cada um dos que participaram. A decisão responde, primeiramente, ao consentimento das/os participantes. Todas/os concordaram, nas diferentes conversas/entrevistas, em que fossem gravadas suas falas. Do mesmo modo, aceitaram que seus nomes aparecessem no texto, sob a condição de não gravar ou comentar os trechos que eles determinassem, o que foi respeitado.

Outro elemento que considerei para usar os nomes das/os participantes foi, justamente, a necessidade de ser coerente com minhas vozes/ideias. Geralmente, as entrevistas de domínio público que foram trazidas ao diálogo, são conversas com primeiras/os bailarinas/os do *Ballet Nacional de Cuba*, ou outras vozes/ideias consideradas relevantes, e assim reconhecidas como referentes inquestionáveis no mundo do balé. E desde essas posições aparecem identificadas no texto. No entanto, as conversas/entrevistas realizadas para a pesquisa trouxeram aos diálogos outros corpos, os das/dos bailarinas/os não escutados com frequência, aqueles que ficam nas trevas, ou se movimentando nos espaços que estão nos ‘limites imaginários’ dos espaços oficiais da dança clássica. Desse modo, as suas vozes dialogam *com* as outras, as das primeiras figuras. Luzes e sombras que convergem no acontecimento da dança.

Assim, os diálogos foram ganhando força, o pano do balé que ia se constituindo mostrava, aos poucos, seus desenhos.

Imagens/corpos/vozes/ideias, numa polifonia que ia mudando as cores, os fios, os desenhos do pano que tecia, a partir das tensões que pude escutar no devir das relações com tempos e espaços diversos. Relações produtoras de sentidos, através das quais foram emergindo novas questões, que iam gerando outras respostas, outras questões, e iam (re)nascendo maneiras de criar os conhecimentos que, sobre o balé e suas relações, estou apresentando, finalmente, num texto aberto a novas questões.

Eis o que se apresenta nesta tese: relações espaço-temporais entre os participantes dos diálogos que nem seguiram uma ordem cronológica, nem se limitaram a um espaço. Foram emergindo na medida em que ganhavam sentidos, e destacavam temas a serem trabalhados, aprofundados. Dessa forma, o planejamento inicial da pesquisa mudou. As reflexões iniciais que sobre os tempos e os corpos foram esboçados tornaram-se outras.

Não mudaram, porém, as questões epistemológicas que, desde o início, e no texto todo, vou enunciando, bem como o caráter social, histórico e cultural para sua compreensão. Mas o tempo me levou a seguir e aprofundar nos caminhos das tradições, e assim, desenvolver a pesquisa toda, perpassada pelas suas expressões no contexto do balé. Expressões que aconteceram numa confluência de tempos e espaços, em simultaneidades, anacronismos, mas também cronologias. De qualquer forma, sempre em relações, as que transformaram e (re)criaram as condições de sua existência. Os corpos tornaram-se corpos singulares, corpos coletivos, corpos institucionais, corpos imagens, corpos (in)visíveis, corpos porosos, que se movimentaram no entre, no limiar, nos desdobramentos. Corpos que são, ao mesmo tempo, vários corpos em devir. Corpos abertos a inúmeras possibilidades.

Para visibilizar essa condição, a escrita da tese foi tecida ligando fio a fio as imagens, os documentos que continham as entrevistas realizadas por outros, as conversas/entrevistas das quais participei, os diversos autores com os quais estabeleci dialogias, os acontecimentos econômicos, políticos, religiosos, dentre outros, que acompanharam a dança clássica no devir dos tempos, das sociedades, das culturas diversas, dos costumes, e finalmente, das tradições e suas particularidades nos contextos do balé clássico, e na constituição do que defendo como uma expressão das *cubanidades*: a *Escuela Cubana de Ballet*.

Esse tecido, longe de ser arbitrário, se estrutura como uma montagem cuidadosa, baseada numa análise aprofundada dos

acontecimentos que auscultei nos espaços do balé, nas tensões que consegui revelar, nas fendas que descobri, nas trevas que desvendi, nas luzes que apresentei, nas pontes que construí entre diversos discursos que não costumam serem cruzados quando se fala em termos de objetos de estudo. Trata-se, pois, de uma montagem que dialoga, que se movimenta, que interage responsiva e responsabilmente com cada uma de suas partes, de seus (re)cortes. Assim, na tarefa de artesã/montadora/pesquisadora fui (re)criando a obra que hoje apresento em três atos, através dos quais defendo que as tensões tempos-corpos que (se) constituem (no) o balé clássico em Cuba, desvendam diálogos entre as vozes-ideias dos tempos/espços (sociais, culturais, históricos, econômicos, políticos, etc.), que vêm se constituindo como tradições no devir do mundo do balé clássico, e as vozes-ideias dos tempos/espços cubanos, que as (re)criam nas diversas maneiras de se expressarem as suas *cubanidades*.

No primeiro dos atos, que nomeio **Entrelaçando fios de cubanidades no tecido da Escuela Cubana de Ballet**, tentei, como nas obras da dança, contextualizar as/os espectadoras/es/leitoras/es num espaço específico: o espaço das relações de condições tecidas em Cuba e a *Escuela Cubana de Ballet*. De tal modo, estabeleço o que considero uma distinção importante, que tipifica e faz com que, nesse espaço, se reconheça a existência de uma escola de balé clássico. Balé que tem, dentre suas distinções fundamentais, seu caráter elitista, seu vínculo com condições específicas, com espaços ideais, com tradições que se repetem/transformam desde seus primórdios até nossos dias, aparentemente invariáveis. Reconheço, assim, e defendo no texto, que a maior distinção da *Escuela Cubana de Ballet* é a sua relação responsiva e responsável com os seus tempos e espaços, no seu devir até chegar a se constituir, e ser reconhecida, como criadora de um estilo diferente na dança clássica. Relação que defino como uma condição: as maneiras nas quais se expressam suas *cubanidades*.

No segundo ato, acontece o desenvolvimento fundamental da obra. Intitulado **Desvendando as trevas da imagin(ação)**, o ato segundo é um grande tecido de acontecimentos no contexto do balé, onde os seus desenhos desvendam, através de seus diálogos, os principais jogos de luzes e sombras que alcancei auscultar no contexto do balé clássico, a partir da potência que revelaram para mim as relações *com* imagens. As vozes que dialogaram, nesse ato, com as minhas vozes, permitiram-me desvendar as maneiras em que a dança clássica, e os corpos que se constituem e vão sendo ali constituídos, se relacionam com os tempos, num devir prenhe de tensões. Nessas relações (in)tensas, emergiu a

tradição como uma condição que faz a dança clássica permanecer viva até hoje. No entanto, o que se instituiu como tradição, (in)visibiliza, segundo discuto no ato, tanto as sombras que ficam por trás das luzes que ganham destaque no balé, quanto as luzes do que é (re)conhecido como sombras. Assim, nesse jogo, transparecem as tensões dos virtuosismos, do corpo de baile, das relações de gênero, das relações raciais.

Finalmente, no terceiro ato, **Des(a)fiar no pano das tradições**, problematizo o tema da tradição do balé no contexto cubano, e destaco a (re)criação do balé como tradição a partir do triunfo revolucionário, no ano de 1959²⁰. Os paradoxos que se podem visibilizar a partir de (re)produzir o que tradicionalmente distingue o balé, num contexto onde se realiza um projeto político revolucionário que tentava quebrar, através de discursos e ações ao longo de todos esses anos, até os dias de hoje, essas distinções. Em decorrência, o balé em Cuba ostenta hoje uma condição que o distingue no mundo.

Afinal os desenhos, nos seus devires, rumos e misturas, mostram as tensões que foram tecendo os corpos que se constituem e, ao mesmo tempo, constituem o balé clássico em Cuba. Tensões que foram tecidas no contexto da *Escuela Cubana de Ballet* e que, além dos ‘ditos oficiais’ no mundo da dança clássica, a compreendo como um espaço que distingue o balé clássico em Cuba, pelas maneiras em que expressa as *cubanidades*. Quer dizer, pelas maneiras únicas em que se expressam responsiva e responsabilmente as relações *com* o espaço de pertença, relações que são potentes por serem dialógicas, abertas, inacabadas, (in)tensas, sempre em movimento, produtoras de sentidos.

Assim, desde essa compreensão, os corpos/vozes/ideias do balé clássico cubano dialogam com os corpos/vozes/ideias do mundo do balé clássico através dos tempos, permitindo (re)criar as tradições. No entanto, nessas relações dialógicas, compreendi que a distinção que envolve as tradições não é sua “invariabilidade nos tempos”, e sim, a sua capacidade de se atualizar, de se superar, de se transformar na escuta das relações (in)tensas dos tempos e espaços com as quais dialogam. Nessa escuta (in)tensa, o balé cubano dança *com* suas *cubanidades*, e vive em corpos que (re)produzem novos sentidos a partir desses diálogos, que se

²⁰ 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 (SILVA LEÓN, 2003). Uma lista ampla de textos sobre Cuba é disponibilizada em: <<http://www.rebellion.org/apartado.php?id=393>>.

expressam em diferentes tempos e espaços, espalhando a *Escuela Cubana de Ballet* pelo país e pelo o mundo, a partir e através das maneiras particulares de se expressar.

A obra toda é, segundo penso, um tecido para refletir, mais do que para obter respostas. Nela transparecem algumas questões, de maneira geral, que acho interessantes pelas suas aberturas, pelos possíveis que desvendam, pelas potências que transparecem. A possibilidade de estabelecer diálogos teóricos com diversos autores, além das compreensões teóricas da Psicologia, mas sempre perpassadas por elas, povoaram de múltiplas vozes-ideias os limites que, historicamente, tendem a se estabelecer entre as disciplinas. Esses diálogos abrem caminhos diversos, carregados de (des)harmonias, de tensões, mas, aqui, caminhos que abrem complexas e ricas compreensões. Aberturas para a (re)produção de conhecimentos, para a (re)criação. Aberturas que transformam os limites em limiares, as relações enquadradas como imagens de museus, próprias de um campo de conhecimento, em novos enquadramentos, aqueles porosos, onde construções e ações, nas diversas disciplinas que dialogaram, se entrelaçaram umas às outras na produção de novos conhecimentos.

Pesquisar *com* as imagens, nas suas mais diversas maneiras, é, sem dúvidas, um recurso potente que precisa ser questionado, aprofundado e praticado. As imagens têm a potência de dialogar *com* os tempos, numa relação aberta aos olhos das/os espectadoras/es. E essa potência abre um leque imenso de possíveis às pesquisas, desvendando (in)visibilidades dos enquadramentos e, *com* eles, as relações dos tempos e dos espaços.

Seguir os rumos das tradições, as maneiras nas quais se constituem, se (re)criam, os recursos que movimentam, as relações que desvendam, as condições com as quais dialogam, os vestígios que (re)inventam, as tensões que expõem, não só fala do que se institui como tradição num contexto determinado. Ecoam também nesse devir, os tempos, as minúcias (in)significantes, os vestígios, os becos, as trilhas, os silêncios, tudo o que é preciso auscultar para desvendar tensões nos acontecimentos das culturas, das sociedades, das histórias. É necessário escutar a polifonia dos tempos e dos espaços, auscultar para poder escutar os movimentos das tradições, seus processos de atualização, deixando-se surpreender. Eis também uns dos possíveis que a obra propõe, e deixa aberto às problematizações.

Outras aberturas da obra estão nos caminhos que mostra para as pesquisas da Psicologia em geral, e a cubana em particular, nas suas

ligações com a arte. Como revelou a pesquisa bibliográfica, o tema tem sido pouco trabalhado em Cuba. As pesquisas encontradas se focam em categorias e relações próprias do mundo da Psicologia. No entanto, a arte é potente para aprofundar os processos psicológicos a partir das relações que *com* a arte podem se estabelecer, tanto desde as posições de pesquisadoras/es, quanto dos lugares de espectadoras/es, ou sempre como expect(ações) em relações dialógicas.



Primeiro 'ato'

1. Entrelaçando fios de *cubanidades* no tecido da *Escuela Cubana de Ballet*

El texto vive sólo cuando está en contacto con otro texto (el contexto). Sólo en el punto de contacto de esos textos se enciende la luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que incorpora el texto dado a un diálogo.

Mijaíl Bajtin

1.1. Fios esticados no tear dos tempos

Falar sobre uma escola de balé clássico em Cuba não é tarefa simples, uma vez que não se trata de uma narração que possa fazer referência a uma passagem isolada num tempo e num espaço da sua geografia. Compreender os sentidos do que é reconhecido hoje como escola no âmbito da dança clássica, tendo como cenário desse acontecimento um pequeno país com uma intensa história de resistência e luta, requer a conexão de eventos²¹, de outros acontecimentos, de vozes que falam em múltiplas línguas, de misturas do passado que dialogam e fazem parte hoje de um movimento em aberto, que (re)cria-se na festa dos tempos²² (BAKHTIN, 2013) e possibilita ouvir, de vez em vez, por trás do véu do futuro, outras vozes, novas ou (re)criadas. Requer também a decifração dos desígnios dos tempos no espaço, para ali ler as complexidades do humano, das épocas, das gerações, dos grupos, dos valores das vidas e das culturas que ali se dispõem, configurando o devir da escola de balé.

Evidencia-se, na perspectiva de aproximação ao tema ‘escola de balé clássico em Cuba’ – a partir da qual se tece essa escrita – a minha própria condição axiológica como pesquisadora, fundamentada na arquitetônica da responsabilidade, tal como proposta por Bakhtin e seu Círculo, perspectiva voltada à compreensão das relações produtoras de sentidos. Esclarece Machado (2010, p.204), que “[o] mundo das relações arquitetônicas é o mundo do homem que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de

²¹ Evento relaciona-se, segundo Bakhtin (2012 [1924]), com atuar, participar ativamente da vida desde o lugar de responsabilidade/responsibilidade; com o que se produz responsável e eticamente; com pensar/criar desde o pertencimento.

²² Festa dos tempos é um termo usado por Bakhtin para se referir à confluência dos tempos num espaço de transformação, de mudança, de morte do velho e renovação (BAKHTIN, 2013).

enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos”. Neste sentido, defendo a criação de uma obra dialógica, na qual seja possível escutar a polifonia de múltiplas vozes em relação; as falas de outros, autores de textos em relações com seus contextos espaço-temporais, com as minhas vozes, igualmente povoada de outras, e perpassadas por tempos e espaços diversos. Assim, nestas relações dialógicas, ativas, empáticas, de tensões várias com o objeto de análise, se cria ao final outra obra, renovada, onde já nada, nem ninguém, a partir desse momento, continuam sendo os mesmos. Obra povoada de sentidos que se transformam e aberta a outros nas múltiplas relações em que se inscrevem.

Relações produtoras de sentidos caracterizam o humano e suas produções (GARCÍA e ZANELLA, 2017). São necessariamente marcadas pelas condições do tempo e do espaço em que se inscrevem, com as múltiplas vozes-ideias de tempos e espaços outros que as compõem, e ao mesmo tempo constituidoras dessas mesmas condições. Necessário, pois, se faz escutar essa multiplicidade de vozes-ideias em constante tensão, o que remete à noção de cronotopo, ou seja, à coexistência visível de diferentes tempos²³ e suas vozes-ideias em um mesmo espaço (BAKHTIN, 1997).

É fundamental localizar as vozes-ideias em relação ao espaço onde os eventos acontecem. No caso desta pesquisa me insiro no espaço cubano, um espaço de confluências, de devires, de misturas matizadas pelos tempos de sua existência como um país onde:

[...] en un espacio tan reducido, en un tiempo tan breve y en concurrencias inmigratorias tan constantes y caudalosas, se hayan cruzado razas más dispares y donde sus abrazos amorosos hayan sido más frecuentes, más complejos, más tolerados y más augurales de una paz universal de las sangres; no de una llamada “raza cósmica”, que es pura paradoja, sino de una posible, deseable y futura desracialización de la humanidad (ORTIZ, 2002 [1940], p.5).

Essa pluralidade de vozes que dialogam, se aproximando, se afastando, se relacionando para criar algo que supere suas tensões, e as

²³ “O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos” (Machado, 2010, p.215).

renove em outras utopias, caracteriza os acontecimentos que, através dos tempos, distinguem seu existir/evento como país, se constituindo e constituindo múltiplas relações/objetivações. Nenhum acontecimento fica à margem dessa distinção. Assim, tentar ouvir, auscultar as tensões das vozes-ideias sociais, perpassadas pelos tempos e espaços diversos de um país em devir, pelas suas maneiras de dançar a vida, especialmente nas pontas dos pés, constitui um dos possíveis de minha caminhada. Os meus passos 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 autodefinition y autocomprensión”. Refiro-me à condição de *cubanidad*.

1.2. Sobre *cubanidad* e *cubanidades*

O que é *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 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. Às 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.

Nesse tecido, vários são os autores que entrelaçam seus fios. Assim, podemos acompanhar os pontos distantes feitos por Fernando Ortiz²⁴. Os fios que sustentam a sua compreensão de *cubanidad* entrelaçam-se num jogo de relações, aproximações e afastamentos entre

²⁴ Fernando Ortiz Fernández (1881-1969). “Antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista. Estudioso 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, s/p).

o *ser cubano*, o *cubanismo*, a cultura, a condição de *cubanidad*. Assim, afirma que 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 a Cuba:

No basta para la cubanidad tener en Cuba la cuna, la nación, la vida y el porte; aún falta tener la conciencia. La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser.

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 [...]” (ORTIZ, 2002 [1940], p.5), 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 Ortiz (2002 [1940], p.5) 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 que a *cubanidad* 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 movimento 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 misturarem-se e interagirem, esses migrantes perdem, segundo o autor, suas distinções de origem e sua integração a um novo sistema etnocultural, o que nomeia como “*acriollamiento*”. Outras tensões se entrelaçam nesse caminho de mudanças dominado pela presença da escravidão, a incompletude das estruturas econômicas e sociais, e o desenvolvimento de uma ideologia hegemônica em decorrência da escravidão, que se desenvolve aproximadamente no período de 1763 até a década de 1840.

Finalmente, Torres Cuevas (1995; 1996; 1997) sublinha as tensões de uma nação pequena, esmagada pelas 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 movimentos, 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 (1987b), 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.

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

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 compreendo, são justamente marcadas

pelas possibilidades de vir a ser, posto consistirem em relações dialógicas²⁵ nas quais:

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. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del dialogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del *gran tiempo* (BAJTIN, 1999, p.292-293, itálico no original).

Porém, existe outra condição comum às *cubanidades* que considero de grande valor. Essa condição sublinha uma maneira de relacionamento que implica uma posição ética, a ética da responsabilidade (não há alibi para a existência, como afirma Bakhtin (2012 [1924])), 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-alibi* 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,

²⁵ Segundo Bakhtin (2013, 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 a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância”.

mergulhemos nos seus sedimentos, nas suas histórias, perambulamos pelas trilhas da *Escuela Cubana de Ballet* através de Cuba e as suas *cubanidades*.

1.3. *Escuela Cubana de Ballet*: tessitura em diferentes tempos, espaços e condições

A história de Cuba é marcada por uma intensa polifonia de variadas vozes sociais que se fazem ouvir com diferentes intensidades. Sons que vêm e vão, lamentos, sussurros, ruídos, danças, mortes. Pessoas que nasceram nessa terra e esvaneceram, outras que emigraram, mas levaram consigo o sussurro das aves, do ar nas folhas das árvores, da natureza, de outros emigrantes, de enganos, de armas, de silêncios. 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 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, máscaras, 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, sons de anseios, desejos de mudanças, de novos relacionamentos, de criação. Ecos que se podem escutar hoje pelos caminhos, pelos rios, nas montanhas e planícies, mas também nas pessoas e nos lugares em que vivem, constituindo maneiras de tecer os fios do pano que percorremos:

No creemos que haya habido factores humanos más trascendentales para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores; que esa perenne

transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos; todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiado, “aves de paso” sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado. Ya en esos elementos hay factores de cubanidad. Todo español por solo llegar a Cuba ya era distinto de lo que había sido; ya no era español de España sino un español indiano. Esa inquietud constante, esa impulsividad tornadiza, esa provisionalidad de actitudes, fueron las inspiraciones primarias de nuestro carácter colectivo, amigo del impulso y la aventura, del embullo y de la suerte, del juego, del logro y de la esperanza alburera (ORTIZ, 2002 [1940], p.10).

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 junta-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. Cenários aqueles povoados da intelectualidade, homens representantes do poder dominante da época, mulheres belamente enfeitadas (símbolos todos do desenvolvimento do país), e onde se escutam outras vozes do passado nas maneiras de se relacionar, aquelas que vão tecendo o pano da cultura e da sociedade do momento:

[...] y también, a buen seguro, el recuerdo de esas sartas de conchas y corales que lucen en nuestras playas las mujeres del día, bellas y desnudas como la mítica Guarina; y como esta, tan pintadas de rouge en los labios y mejillas, de noire en las cejas

y ojeiras, de polvos blancos en las caras, y de cremas en sus carnes visibles. Afeites son estos que ahora compran ellas con marcas de París sin pensar que ya los usaron, como bija roja, negra jagua, nacaradas cascarillas de concha y emoliente grasa de caguama, aquellas damas de la primera sociedad de Cuba, tan salvajes como distinguidas y tan cuidadosas como las civilizadas y elegantes de estos tiempos en la faena biosocial de realzar sus hermosuras (ORTIZ, 2002 [1940], p.7).

Conforme Cabrera (2014), o encontro com o balé, nomeado por ele como “bela arte”, remonta ao ano de 1800. Méndez (2000) informa que ao final do século XVIII, nos teatros de Havana, junto com comédias, atos de magia e representações incipientes de ópera, já 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 que, ainda que focada fundamentalmente na dança espanhola, apresentava em certas ocasiões alguns balés. Era comum na época a encenação de papéis masculinos por mulheres. Assim, estrearam em 1816 *La Fille Mal Gardée* de Jean Dauverbal, apresentando a bailarina portuguesa Luisa Ayra no papel de Lisette, e Manuela García Gamborino no papel de Colin (masculino). Corpos em movimento, representações mescladas, notas musicais que vão adentrando nos corpos sinalizando os pentagramas 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 burguesia escravista, sobretudo na

primeira metade desse mesmo século, continuava a reorganização agrária e a livre e massiva introdução de escravos, o que garantiu o grande desenvolvimento econômico de Cuba na época. 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. Outras notas que acrescentam os pentagramas e movimentam os corpos. 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, indeterminados, em movimento, abertos a novos tempos, *claroscuros*²⁶ das *cubanidades*:

El aporte del negro a la cubanidad no ha sido escaso. Aparte de su inmensa fuerza de trabajo, que hizo posible la incorporación económica de Cuba a la civilización mundial; y además de su pugnacidad libertadora, que franqueó el advenimiento de la independencia patria; su influencia cultural puede ser advertida en los alimentos, en la cocina, en el vocabulario, en la verbosidad, en la oratoria, en la amorosidad, en el materialismo, en la descrianza infantil, en esa reacción social que es el choteo, etc.; pero sobre todo en tres manifestaciones de la cubanidad: en el arte, en la religión y en el tono de la emotividad colectiva. En el arte, la música le pertenece. El extraordinario vigor y la cautivadora originalidad de la música cubana es creación mulata. Toda la música original, de belleza

²⁶ “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 e SURROCA, 2001, p. 48-49).

regalada por la América al otro mundo, es música blanquinegra (ORTIZ, 2002 [1940], p.11).

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* realizou 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 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 um 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 guagiros²⁷ 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

²⁷ Nessa citação respeito a ortografia do texto original. “Guagiro” é o nome que recebe o camponês em Cuba. Atualmente, a grafia correta é *guajiro*.

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 ácompás , y sin que la música cese. Por lo general el hombre es reemplazado muchas veces antes que la mujer (MERLIN, 1844, p.39).

Caminhos que entrelaçaram os espaços rurais – cheios de improvisações, décimas, *contrapunteos*²⁸, narrações da vida cotidiana –, com o trabalho, a mulher, a natureza. Caminhos coloridos com a piada sarcástica e a elegância do duplo sentido, com *sones* e *danzones*²⁹ que acompanharam os acontecimentos 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. Ficaram poucas indústrias, aquelas que conseguiram se renovar tecnologicamente e manter a produção num bom ritmo. 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 viram nascer, e a outros acolheu. Fios de diferentes tons, entrelaçados no pano da cultura e sociedade que foi se constituindo:

²⁸ 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.

²⁹ Tanto o *son* quanto o *danzón* são ritmos e bailes de origem cubano.

La cultura propia del negro y su alma, siempre en crisis de transición, penetran en la cubanidad por el mestizaje de carnes y de culturas, embebiéndola de esa emotividad jugosa, sensual, retozona, tolerante, acomodaticia y decidora que es su gracia, su hechizo y su más potente fuerza de resistencia para sobrevivir en el constante hervor de sinsabores que ha sido la historia de este país. En esa poliétnica masa humana de gentes desarraigadas de sus tierras y nunca bien sembradas en Cuba, los apremios económicos y las circunstancias territoriales, agrarias, mercantiles y bélicas fueron dando arraigo a los núcleos humanos de Cuba, pero sin lograr su integración normal. Así se crearon curiosas peculiaridades cubanas (ORTIZ, 2002 [1940], p.12).

Vislumbra-se também uma ilha na qual apareceram outros fios que se ligaram de diversas maneiras e entreteceram outras possibilidades para seus habitantes. Fios da energia elétrica, da telegrafia, dos jornais, que conectaram diferentes tempos e espaços e multiplicaram potências. Diferentes luzes apareceram, flashes do cinematógrafo, de novos teatros, de cenários que cintilavam e contrastavam com diversas misérias e, novamente, outras aberturas.

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).

A turnê cubana incluiu no repertório os balés “[...] *Amarilla* (música de Chaikovski); *La noche de Walpurgis* (bailable de la ópera Fausto, de Gounod) y, entre las propuestas como “diversiones”, *La muerte del cisne* (coreografía de Mikjail Fokine, música de *El Cisne del Carnaval de los animales*, del compositor francés, Camille Saint-Saëns)” (CASTAÑEDA, 2015, s/p, *itálicos no original*).

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 Simón³⁰ 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 Alonso³¹, quien da origen a una escuela de ballet y una compañía (Pedro Simón, apud CASTAÑEDA, 2015, s/p).

³⁰ Pedro Simón é atualmente diretor do *Museo de la danza* de Havana. O museu abre suas portas no ano de 1998, coincidindo com o aniversário 50 do *Ballet Nacional de Cuba*. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.balletcuba.cult.cu/museo-nacional-de-la-danza/>>. Acesso em: 28/04/2017.

³¹ Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo (Havana, Cuba, 1920). *Prima Ballerina Assoluta* e Diretora do *Ballet 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 *Ballet Alicia Alonso*, mudando para *Ballet 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.

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 Carpentier³² 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 (1990c) 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, nostalgia del vuelo, caída de Ícaro, que daban un carácter tan patético a la danza de su ilustre predecesora [...] (p.47).

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

[...] pasión, en un grado de intensidad que pone un nudo de congoja en las gargantas de esa Muerte del cisne, en que la danza, la emoción y la poesía se hacen síntesis, animando un ser desmaterializado, hecho plumas y nieve, que abandona nuestro plano en una danza agónica, ya por siempre grabada en nuestras memorias (CARPENTIER, 1990c, p.48).

³² Alejo Carpentier Valmont (Lausana, Suíza, 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.

Nesse cenário, bateu também asas o desenvolvimento, desta vez da economia cubana. Perante o aumento do preço do açúcar a partir de 1915 e o conseqüente 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). Para atender aos anseios da elite local o empresário Adolfo Bracale levou do Velho Continente artistas de renome, como Gabriela Besanzoni (célebre contralto italiana), Beniamino Gigli (tenor italiano), Tina Poli Randaccio (soprano italiana), Caruso (famoso tenor italiano), entre outros. Além de óperas já conhecidas do público local, foram apresentadas outras como *Danza de las máscaras*, *Fausto*, *Traviata*, *Gioconda*, onde apareciam danças interpretadas por figuras secundárias das escolas francesa e italiana. Outros movimentos sacudiram o pano, outros passos, alheios, ligados ao poder, ao desenvolvimento, às pessoas interessadas na cultura – cultura para poucos, mas na qual é preciso mergulhar para poder ouvir outros sons, os das vozes silenciadas.

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 *Sociedad* 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. Um homem que estivera ligado à dança na Rússia, onde fez estudos por seis anos e, por conta da I Guerra Mundial, esteve envolvido no exército, recebendo formação militar. Antes de retomar a sua carreira em Cuba, atuou em várias companhias de balé na Europa. Segundo Cabrera (2010), as alunas da época eram, principalmente, filhas de associados à *Sociedad Pro-Arte*, cujas famílias procuravam investir em seus corpos, de modo a torná-los esbeltos e atraentes para os padrões estéticos da época. É interessante essa mistura de condições que, das simples pretensões iniciais, produziram vozes

presentes no balé até hoje, mas que ao mesmo tempo fizeram reaparecer vozes passadas, as dos corpos modelados e visibilizados a partir de suas belezas e movimentos.

O trabalho do professor Nikolai Yavorski obteve resultados além dos objetivos iniciais, estimulando a vocação pelo balé em várias alunas. A própria disciplina, responsabilidade e interesse de Yavorski (Méndez, 2000; Cabrera, 2010), contribuíram para a apresentação de obras como *Grande valsa* do balé *A bela adormecida*, onde se apresenta, no seu primeiro papel principal, a menina Alicia Martínez Del Hoyo, que, no decorrer do tempo, converteu-se na mítica Alicia Alonso.

O primeiro menino a se matricular foi o jovem Alberto Alonso³³, que se tornara, anos depois, uma das figuras mais importante 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 papeies 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 Alonso³⁴ 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 renovação, outros desenhos, fios de estrelas, meninas, meninos, rupturas,

³³ 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 *Ballet Nacional de Cuba* e da criação da estética da *Escuela Cubana de Ballet* (CABRERA, 2010).

³⁴ 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 *Ballet Nacional de Cuba* e é um dos pilares da gestação da *Escuela Cubana de Ballet* 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 Ballet Alicia Alonso* desde sua criação no ano 1950, até o ano 1975. A partir deste momento começa a dirigir o *Ballet de Camagüey* até 1992. Desenvolveu um importante trabalho na assessoria de prestigiosas instituições da dança dentro e fora do país (CABRERA, 2010).

notas musicais em tensão que sinalizam outras expressões das *cubanidades*.

Embora a *Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana* 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 contratados os principais maestros e coreógrafos da época. Méndez (2000) faz referência a nomes como Mikjail Fokine, George Balanchine, Léonide Massine, Bronislava Nijinska. 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 [...]”. Transparecem essas almas aventureiras que ficaram sedimentadas no tecido, sempre em transição, com um certo ar de desarraigamento e de luta, que foram e voltaram, renovadas.

As trajetórias dos artistas cubanos foram 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. Sobre o fato Méndez comenta:

[...] Su rica experiencia en la creación coreográfica contemporánea la pondría al servicio de la consolidación de un verdadero ballet cubano, y el ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical, aunque nunca fue una compañía profesional, sí fue un centro de experimentación que le permitió dar batallas a favor del arte de vanguardia socialmente comprometido (MÉNDEZ, 2000, p. 88).

A partir desse momento, suas obras destacaram-se por apresentar uma amálgama de textos, música, ilustrações, nas quais 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, onde 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 negra (*rumba, conga de carnaval*). Os desenhos cênicos foram feitos pelo afamado pintor, também cubano, Carlos Enríquez³⁵, usando elementos da cultura *Abakuá*³⁶. O balé foi censurado pela elite burguesa e pela imprensa, mas pode-se apontar que constitui um dos acontecimentos políticos iniciais do balé em Cuba.

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. Segundo Cabrera (2010), esse balé foi criado sobre um argumento de Francisco Martínez Allende³⁷, que se juntou ao projeto de Alberto Alonso para dar voz a uma problemática muito comum no país dessa época – o suicídio –, como consequência das injustiças sociais, da discriminação, e das misérias sofridas pelas pessoas mais humildes.

Com essa abertura para outras vozes, *Antes del Alba* é expressão das *cubanidades* objetivadas no balé e na criação de Alberto Alonso. Fissuras na sociedade do poder pelos espaços do poder. A criação no contexto do balé vai, assim, produzindo novos sentidos, novos valores. A responsabilidade com o evento da *cubanidad* tornou-se diferente a partir

³⁵ 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 maiores artistas da plástica cubana da primeira metade do século XX (SÁNCHEZ, 1996).

³⁶ 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).

³⁷ Espanhol radicado em Cuba, sensibilizado com as problemáticas sociais (CABRERA, 2010).

desse momento. Havia, naquela dança, a intenção de dialogar com as cotidianidades, as problemáticas próprias do contexto, as tradições, o folclore, as criações nacionais, de valorizá-las e se reconhecer nelas.

Paradoxos dos tempos/espacos, paradoxos dos corpos que se movimentam com vozes alheias e vozes próprias, sons dos negros de ontem e de hoje, de sempre. Fios de cores e tons intensos. Misérias de todos os tempos com formas outras. Sussurros que começaram a ser ouvidos e fazer parte da produção de outras histórias, outros tempos, progressos, presentes e vindouros.

Mesmo atuando já como primeira dançarina no *American Ballet Theatre* (Méndez, 2000; Cabrera, 2010) no final da década dos anos de 1940, 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 (MÉNDEZ, 2000; SIMÓN, 2004; DOMINGO, 2008; CABRERA, 2010; 2014). 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 asimilar 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. Mesmo sem ter muitos recursos, a *Academia* oferecia em algumas ocasiões vagas sem custo para jovens, nas quais incluíam-se meninos das casas de beneficência escolhidos fundamentalmente pelas suas qualidades corporais. 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 *Ballet Alicia Alonso* em espaços não usuais para o balé clássico, saindo dos grandes teatros para fazer apresentações em estádios, praças públicas, pequenos teatros no interior do país, lugares onde o gênero não era muito conhecido (Méndez, 2000; Simón, 2004; Domingo, 2008; Cabrera, 2010; 2014). Desde seus primórdios em Cuba o balé clássico foi quebrando ‘o esperado’, tanto nos espaços avaliados como ‘próprios para o balé’, quanto nas suas relações com os espectadores. Desse modo, se foram abrindo fissuras, descompassos, tensões que suscitaram maneiras singulares de expressar o supostamente estável, gerando relações inúmeras entre a dança clássica e os habitantes de um país em devir; fluxos que constituíram fios importantes no tecido das suas *cubanidades*.

Assim, os espaços onde transcorrem os mais importantes acontecimentos do balé clássico são principalmente os teatros, constituídos como os espaços mais convencionais, aqueles preparados para gerar o ‘clima necessário’ para acontecer a ‘magia do balé’, aqueles onde se estabelecem determinados padrões e normatizações, tanto para as apresentações, quanto para as maneiras de comportar-se no ambiente teatral. Eis certo valor regulador e disciplinador para as pessoas, que diz a respeito do que ‘deve ser feito’, mas também dos que habitam esses espaços. Deslocar-se dos enquadramentos do teatro para invadir outros espaços não pensados para dançar balé clássico, seja em Havana, ou em cidades pequenas, sem muitos recursos, intervindo em praças públicas, ou invadindo áreas 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.

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, surgiram outras visibilidades, novas formas das pessoas se relacionarem 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. Fios que até hoje aparecem enlaçados nos desenhos do pano das *cubanidades*.

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. Fios que ligam de diversas maneiras os caminhos da geografia cubana e além dela. Novos jornais vincularam a dança a outros espaços e idealizaram outras tarefas para o corpo de baile. Brilhos apareceram em novos teatros e cenários que cintilavam e contrastavam com diversas misérias. E novamente visualizaram-se outras aberturas, outras vozes, vários silêncios.

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, s/p).

Este fato desencadeou múltiplos protestos da imprensa e, sobretudo, da Federação Estudantil Universitária (FEU)³⁸, a qual, ligada à *Universidad de La Habana*, convocou, no espaço do *Stadium Universitario*, 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:

Aquella fue una función de mucho nervio. La policía secreta estaba ¡a mil! Eran como fieras alrededor. Y los estudiantes agarrándose unos a otros, interponiéndoseles, defendiéndose ellos y defendiendonos a nosotros. Y cuando llega Fructuoso... ¡Figúrense! Yo aparezco al lado de él. Me lo habían pedido expresamente, para que no pudieran hacerle daño. Igual estaban los demás compañeros. Los de la FEU. Por el frente, por el fondo, por los costados. ¡Todo el mundo con los ojos de este tamaño! ¡Vigilantes! Todavía yo no había acabado de bailar, y comencé a hacer reverencias, y el público aplaudiendo, y él ya se iba escapando por el otro lado. Fueron momentos muy emocionantes, inolvidables. Yo he tenido mucha suerte en mi vida de bailarina. Pocas bailarinas han podido vivir una vida tan rica en sus expresiones artísticas, en sus emociones humanas, ¡en el valor de su trabajo! Hablo así, aunque parezca una inmodestia (ALONSO, 2001, s/p).

Vozes que ecoam por trás das feridas, cicatrizes dos tempos, outras heranças. Legados de lutas, de rebeldias, danças de silêncios, de

³⁸ 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.

clandestinidades e cumplicidades, danças da vida. Bailarinas/os envolvidos com os tempos, paradoxos do balé e suas *cubanidades*.

Na época da ditadura militar (1953-1958), o nomeado *Ballet Alicia Alonso* fechou por falta de financiamento, porém a formação acadêmica 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. Apesar de terem fechado a companhia, a formação de dançarinas/os teve continuidade, em outros contextos, e também em Cuba.

Neste intermédio, a dançarina russa Anna Leontieva³⁹ deu continuidade à formação de dançarinas/os na sua *Academia*. Criou o *Ballet de Cámara* em 1956, mantendo-se até 1961 (Méndez, 2000; Domingo, 2008). 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 1959 garantiu, desde os primeiros momentos, apoio para a reorganização do *Ballet Nacional*. No novo projeto político, as forças no poder encaminhavam os seus passos em direção ao desenvolvimento da cultura na Ilha. O pano tornou-se de outras cores, cores de seguranças, tons mais firmes, com predomínio de outras intensidades nas luzes.

Assim, foi criado o *Ballet Nacional de Cuba* com apoio do governo no ano de 1960. Em 1962 foi fundada a *Escuela Nacional de Ballet* com o intuito de organizar a formação de bailarinos em Cuba. Constituiu-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 *Ballet Nacional de Cuba*, mas também do *Ballet de Camagüey*, que constitui a segunda mais importante agrupação profissional do gênero no país,

³⁹ Professora e dançarina russa. Começa seus estudos de dança na Ópera de Paris e recebe a influência de prestigiosos *maîtres* e coreógrafos. Chega a Cuba na década de 1940 e dedica sua trajetória ao balé. Morre em 1979 (MÉNDEZ, 2000).

fundada pela professora Vicentina de la Torre⁴⁰ no ano de 1967; do *Ballet de Santiago de Cuba*, companhia jovem, criada em outubro do ano de 1990, dirigida atualmente pela maestra Zuria Salmon; do *Ballet del Teatro Lírico* de Holguín, herdeiro de uma tradição dos anos de 1950 do século XX, quando a professora Angélica Serrú fundou a primeira academia nessa cidade.

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 diz 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 Plá⁴¹, Josefina Méndez e o dançarino Rodolfo Rodríguez; o impacto do balé cubano na crítica especializada, liderada pelo crítico Arnold Haskell⁴², foi arrasador. Descobriram que existia um “modo cubano de bailar”. Em

⁴⁰ 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. Para aprofundamentos, vide:

<http://www.ecured.cu/Vicentina_de_la_Torre>. Acesso em: 19/06/2016.

⁴¹ Josefina Méndez (1941-2007), Mirta Plá (1940-2003), Loipa Araújo (1941) e Aurora Bosch (1942) foram primeiras bailarinas e *Maîtres* do *Ballet Nacional de Cuba*. Reconhecidas internacionalmente como as quatro “*Joyas cubanas*”, termo acunhado por Arnold Haskell no ano de 1967 (CABRERA, 2010).

⁴² 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.

1967, Arnold Haskell visitou o *Festival Internacional de Ballet de La Habana*, 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 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. Aponta que a escola francesa se caracteriza pela graça dos movimentos, a elegância e cuidado dos detalhes; a italiana desenvolve mais a leveza dos pés, e o treinamento das/os dançarinas/os sublinha os giros e saltos espetaculares; a escola da Dinamarca ressalta o cuidado da mímica, o treinamento dos dançarinos como *partenaires* e a agilidade dos pés em movimentos em *allegro*⁴³. Por sua vez, a escola russa combina componentes da francesa e da italiana, mas também é típico dela a

⁴³ Segundo Glossário de termos musicais, *allegro* é um ritmo da música que se caracteriza por movimentos alegres ou rápidos. Para aprofundamentos, vide: <<http://iiaap.org.co/documents/8922f7fda66fb62b75f35d1baa905d4b.pdf>>. Acesso em: 27/09/2017.

fortaleza e a virilidade dos dançarinos e a fluidez e naturalidade dos braços nas dançarinas, além do uso de elementos do folclore. A escola inglesa exige extrema correção nos movimentos e é muito sóbria na expressividade dramática. Na escola norte-americana misturam-se as escolas russa, italiana e inglesa, pela diversidade de professores que aportaram na formação das/os dançarinas/os, mas caracteriza-se pela utilização dinâmica do espaço cênico e a adoção de elementos técnicos da dança moderna.

A Escuela Cubana de Ballet, segundo o critério de Méndez (2000), 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 Riera⁴⁴ narra sobre sua experiência em Cuba enquanto aperfeiçoava sua formação em dança moderna:

Quando comencé mis estudios de perfeccionamientos de danza moderna en Cuba me vi enfrentada a una forma de movimiento realmente especial y para mi completamente

⁴⁴ 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 *Ballet Nacional de Chile*. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.uchile.cl/noticias/91178/quieres-estudiar-danza-bailarines-del-banch-comparten-su-experiencia>>. Acesso em: 17/04/2017.

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 tem 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 *Ballet 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. Igualmente, 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, também, 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”.

1.4. Um tecido em movimento

As escolas de balé poder-se-iam compreender como fissuras, aberturas, outros possíveis. Como potências, vozes que descompõem do ritmo enganosamente fixo do balé clássico. No caso da *Escuela Cubana de Ballet*, esse outro possível deixa transparecer as características de um povo que dança seus movimentos cotidianos: na gestualidade das mãos e braços, dos olhos ao olhar, do ritmo ao se movimentar, das cores de sua natureza, dos abrasadores raios do sol que esquentam os corpos e suas expressões, no falarem seus diferentes tons. 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, s/p), é um povo “siempre presto a expresarse en el lenguaje del movimiento”. E é assim que ganham 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 tecnicando, fueron armándose sus pasos y conformándose un modo de enseñanza” (ALONSO, 2001, s/p).

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).

Mas, a *Escuela Cubana de Ballet*, não somente desvenda nas expressões das suas *cubanidades*, uma condição na qual transparecem os diálogos culturais, sociais, históricos que florescem em movimentos singulares. As *cubanidades* que emergiram no devir do balé clássico, expressam também um movimento marcado pelas relações dialógicas com as culturas, as sociedades, as épocas, ao final, pelas relações (in)tensas com os tempos, relações produtoras de sentidos que vão se atualizando até os dias de hoje. Porém, relações sempre em aberto, inacabadas, que carregam as potências de se tornarem novos e inéditos acontecimentos. Contudo, dialogar com os tempos e suas condições, se expressa também como *cubanidades* no balé, a partir, e sobretudo, da posição ética que abraça, uma ética que transparece nos seus compromissos com a arte, com a vida e com as condições dos tempos/espaços.

Deste modo, perambulo por 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.

Assim sendo, nascem do interior da dança clássica outras relações estéticas, diversas respostas, outros diálogos, a partir do movimento das condições de sua existência. Deixam-se ver, a partir desses diálogos, outras maneiras de dançar, de se expressar os corpos em movimento. Como toda semente, não se afastam totalmente das tradições e heranças do classicismo, mas questionam as fixações dos corpos, as verticalidades,

as individualidades, as cores, as maneiras em que se destaca a mulher na cena, os enfeites, os estilos. 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, s/p).

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.



Segundo 'ato'

2. Desvendando as trevas⁴⁵ da imagin(ação)

He bailado toda mi vida, pero no sé decir qué es la danza –analizarla por medio de la palabra–, describir ese esfuerzo infinito, esa lucha por dominar la gravedad, por trascender el ritmo humano, por estirar la medida, por dibujar en el espacio. Por danzar la vida y la muerte, el amor y el odio, el mar y las hojas verdes.

Por ser un poco de luz, por volverse de color azul. Bailar es derretirse un poco, es remover todo lo interno.

Pero yo no sé decirlo, por eso invité a los poetas a dar un ritmo sobre el ritmo, su palabra convertida en danza.

Y aquí está el resultado: esta danza palabra, que no muere en el instante.

Gloria Contreras⁴⁶

2.1. Fendas da luz

A possibilidade do encontro com bailarinas/os, almejada já desde as primeiras idealizações, sempre foi uma de minhas inquietações principais. As tensões que imaginei entre os corpos e os tempos na dança ainda vagavam sem rumos certos. Mas, como a imaginação permite altos voos – pela sua possibilidade de amalgamar vozes múltiplas, que se encontram, se misturam, se aproximam ou se afastam; pela sua complexidade e potência ao ativar relações diversas, inúmeras tensões, caminhos infinitos – deixe-me levar pelos seus rumos, até que o dia chegou.

Daquele dia, lembro que meus passos pela cidade, que há muitos anos acolhe com carinho meus pés, ficaram mais pesados do que nunca. Comecei a olhar o caminho como se o fosse descobrindo pela primeira vez, interrogando a melhor rua para seguir. Adentrava com estranheza por aquela tão conhecida e repetida cidade que

[...] nace en la colina y desborda el valle con una cascada de vías principales y aceras de hormigón. Las calles ruedan despacio cuesta abajo, rectas y angostas. Van rumiando ese

⁴⁵ Termo utilizado por Bavcar (2000), para designar o que constitui uma condição para a instauração da luz, a luz em potência de devir e de ser.

⁴⁶ Gloria Contreras Röniger (1934-2015). Importante bailarina, coreógrafa e acadêmica mexicana. Para mais informação, vide:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Gloria_Contreras>. Acesso em: 28/09/2017.

hastío penoso y amargo de tanto sostener los redundantes pasos de las mismas personas, yendo a los mismos lugares para completar idénticas tareas [...] (MANDULEY, 2014).

Ilustração 1 – Holguín desde a Loma de la Cruz.



Fonte: <https://goo.gl/M0yBe0>. Acesso em: 20/03/2017.

Estranheza povoada de heranças, das vozes que ecoam nas minhas *cubanidades*. Vozes também de (des)arraigo, mesmo que transitório, que vão e voltam renovadas, preenchidas de outros tons, outros ritmos, outras cores, outras questões, que por sua vez questionam os meus costumes, os meus passos pela cidade, as minhas cotidianidades, do mesmo modo como, antigamente, vozes foram permeando os tempos e espaços da nação. As vezes os cheiros, as ruas, os prédios, os rostos da cidade, voltam a ser familiares. Outras, tornam-se desconhecidas. Em relativamente pouco tempo os espaços já não são mais o que foram antes, e volto a (re)descobrir a cidade que nunca é a mesma depois de cada nova viagem.

Cidade (des)conhecida aquela de inúmeras praças, que a distinguem de outras cidades do país. Praças nascidas numa colina, nomeada de *Loma de la Cruz*. *Loma* vigia que abre a cidade como um leque de ruas retas. *Loma* que acolhe nos seus quatrocentos e cinquenta e oito degraus, os passos das tradições da cidade: mitos, celebrações,

promessas, namoros, clandestinidades, suores, sofrimentos, (des)cobrimentos. *Loma* de todos os seus habitantes: os de tempos passados que semearam a primeira cruz e, com ela, seus sentidos compartilhados; os que enfeitaram suas ladeiras seja com escadas, seja com novas árvores que (re)nasceram cada ano após os ardores do verão; os que confiaram a ela seus segredos, seus corpos, seus passos. *Loma* rainha da cidade, que observa e acompanha, desde sua majestade, os passos de seus habitantes, convidando-os, às vezes, a olhar desde as alturas, seus próprios caminhos.

Assim, observada desde aquelas alturas, avancei até chegar ao espaço que habita o *Ballet de Cámara* de Holguín, localizado numa dessas vias retas e estreitas que descem do morro. Nessa caminhada, é possível se adentrar numa festa de arquiteturas onde misturam-se as edificações. Festa dos tempos que, aliás, abrange a cidade toda, numa dialogia de estilos em transição que faz nascer inúmeras outras formas desde as entranhas dos prédios mais antigos, prédios que continuam enfeitados sob as velhices de outras épocas. Camadas de materiais, cores e obras que conformam hoje a cidade. Imagens cronotópicas que revelam as marcas dos tempos, com suas tensões, no espaço que abraçam.

Edificações abraçadas umas às outras num bloco apertado, labiríntico. Porém, suas fendas permitem a passagem, como flashes de luz, de conversas, de trabalhos, de famílias, de amores, de passos da dança e de treinos, tudo misturado com cheiros de comidas, de transpirações de corpos diversos, e com músicas, ritmos que envolvem o ar de folclore, juventude, tradições. Espaços que abrangem a grande heterogeneidade de funções, tempos, gerações, cheiros, escutas, sabores, num quarteirão só. Espaços onde nasce e objetivam-se, dia a dia, os atos e atividades de cada uma das pessoas que os habitam, constituindo-se, e constituindo-o. Espaços onde, segundo Bakhtin (2012 [1924]), se cria, se conhece, se vive e se morre no existir como evento. Espaços onde emergem novos possíveis, no entretocado entre arquiteturas e arquitetônica, constituindo-se as *cubanidades* que a imagin(ação) do habitante e do caminhante constroem ao interior das arquiteturas que vão (re)existindo na morte, com os passos dos tempos.

Nesta minha caminhada pelas ruas e pela pesquisa, pensava em como chegar aos corpos das/os bailarinas/os, já observados antes desde posições mais distantes, num movimento que lembrava as brigas de galos nos campos cubanos do século XIX. Movimentos de aproximações e afastamentos, de distâncias e flertes. E assim, cheguei na frente daquele

prédio que, com a simples grandiosidade da fachada, oferece a possibilidade de imaginar as camadas de tempos que abrange. Além do passo dos tempos desde sua construção lá pelos anos de 1930, segundo Luis E. Lázaro García (Entrevista realizada em 23/04/2017), o prédio conserva a fachada escalonada própria de um *Art Deco* simples, com sua estrutura predominantemente geométrica, de linhas verticais e ângulos retos que, como o balé, oferece ao espectador a impressão de altura, de verticalidade.

Ilustração 2 – Prédio que sedia, dentre outras funcionalidades, o Ballet de Cámara de Holguín.



Fonte: Foto realizada para esta pesquisa por Luis E. Lázaro García. Data: 19/03/2017.

Prédio passagem, dialogia das múltiplas construções e estilos que ali convergem. Recanto onde “[...] mal se percebe o que ainda está sob construção e o que já entrou em decadência” (BENJAMIN, 1987c, p.148), testemunha das transições do ecletismo anterior, já multifacetado em si, nas suas dimensões, nos rodapés simples, mas também da transitoriedade do *Art Deco*. E como “[...] nada está pronto, nada está concluído” (BENJAMIN, idem), intervenções nos níveis superiores são visíveis como (des)entoações das cotidianidades, que no seu interior, e em suas paredes descamadas, expõem tempos que vêm e vão, morrem e nascem, ecoando nos corpos que por ali passam

Mundanos, edifício e corpo sofrem. Exposto às intempéries, a matéria se metamorfoseia lentamente. Descama. Cria cascas [...] Arquitetura e corpo acumulam marcas. Trazem registrados na pele os usos que lhe fizeram e, em suas estruturas, sinais de cansaço, na batalha contra a gravidade. Não passam, portanto, impunemente pelo mundo [...] (SILVA e AZEVEDO, 2011, p.119).

Onze bailarinos/as de diversas idades, origens, e com uma formação na dança clássica em diferentes níveis, transitam pelo espaço, acompanhados da diretora, duas professoras e o operador de som. Contudo, não são os únicos habitantes; outros corpos ocupam o salão. Corpos guardiões do espaço, corpos que trabalham como sentinelas não só do prédio, também dos fracassos, das dores, dos sucessos alheios, ou nem tanto.

Outra ‘bailarina’ circula cada dia pelos limites da plataforma de madeira. Corpo que há muito tempo perambula pelos espaços das artes cênicas da cidade. Não é um corpo estranho para ninguém, é um corpo da cidade, mesmo que seja incomum no espaço da dança clássica. Corpo que ocupa o espaço dos treinos e ensaios, desde longe, porém, ao mesmo tempo faz parte. É um corpo do silêncio, que apenas fala com outras pessoas. Chega cedo e (des)obedece aos mandados da *maître*, (re)criando movimentos inesperados. Ao finalizar o tempo do treinamento, começa a dançar, uma infinita dança em aberto, que invade os espaços fora da plataforma. Mistura de passos já inventados ou (re)criados em cada baile. Dança de dialogias silenciosas, um tipo de solidão acompanhada. Corpo que se movimenta para ser olhado, ou não, numa homenagem às vozes que o habitam, vozes (in)existentes. Dona de uma flexibilidade treinada nos (des)tempos e nos anseios de brilhar nos cenários da dança. Corpo polifônico onde dialogam incessantemente uma multidão de personagens

representados, vividos, imaginados. Turbilhão de ideias que abrem um leque inimaginável nas suas relações com as pessoas que habitam os espaços pelos que transita.

O *Ballet de Cámara* de Holguín é um grupo de dança pequeno, e único no país. Fundada no ano de 2001, tem um repertório variado, aberto, onde se misturam o clássico e o contemporâneo, tessituras que colocam tensões às/aos bailarinas/os. Com essas informações e as lembranças de algumas apresentações por mim assistidas, ou acompanhadas através do olhar de outros, cheguei ao primeiro encontro com um bailarino. Eis o dia marcado com a diretora do balé para iniciar as entrevistas. A minha expectativa era entrevistar a maior quantidade de bailarinas/os, preferentemente todos, se concordassem. Mas, a escolha das/os entrevistadas/os foi marcada pelos tempos de cada um nos ensaios. Assim, as/os bailarinas/os que tivessem ensaios mais leves seriam entrevistadas/os, segundo uma ordem estabelecida por eles no devir dos encontros. Desse modo, abordei, ou fui abordada, por um corpo esbelto, que avançava leve até meu canto, quase ao ritmo da música dos fundos – a do *pas de deux* de *Cascanueces*. Na minha frente, o Rafael⁴⁷.

Após nos cumprimentarmos e ele concordar com as condições da proposta de pesquisa, o bailarino me disse: “[...] En el momento que usted quiera puede fotografiarme, o filmarme, lo que desee. También le puedo dar acceso a las presentaciones que tengo filmadas [...]” (Rafael Martínez, entrevista realizada em 09/10/2015). Devo confessar que fiquei surpresa e, como diz Bakhtin (2012 [1924], p.53) “[...] no momento do ato, o mundo se reestrutura em um instante, a sua verdadeira arquitetura se restabelece, na qual tudo o que é teoricamente concebível não é mais que um aspecto [...]”. Foi aquele o minuto em que pensei levar a sério a possibilidade de dialogar *com* o balé clássico através de suas imagens.

A curiosidade tomou conta de mim. Como se constituem as relações dos corpos que dançam com as imagens de si que condensam tempos e se renovam a cada olhar? Quais relações se estabelecem com o olhar de quem enquadra o tempo? O que se enquadra na dança? Quais imagens acompanham os caminhos da dança?

A cada passo da pesquisa surgiram questões que me fizeram voar. Voos que percorreram espaços e tempos inesperados, incertezas, (des)confortos. Voos onde não há um ponto de início e outro de chegada,

⁴⁷ Rafael Martínez é bailarino do *Ballet de Cámara* de Holguín. Formado em academias de balé clássico e dança contemporânea.

nem espaço sem outros espaços, nem tempo sem outros tempos, nem objetos sem vozes, nem corpos vazios. O que é tão estranho? O que é isso que posso explicar, mas também não posso? O que é que as imagens dizem, mas também não dizem? Que dança é essa que, na minha imagin(ação), me leva, me traz, me faz girar ou pular, as vezes sem pressa, outras com uma presteza inexplicável? Dança das incertezas, do inusitado, da transição, do limiar. Nessa dança “misteriosa e incompreensível” ecoam uma e outra vez os sons de Vigotsky (1999, p.1-2) e suas apreciações sobre o crepúsculo do amanhecer

No fechado círculo diário do tempo, na infinita cadeia de horas claras e escuras, existe uma, a mais confusa e indefinida, o limite imperceptível entre a noite e o dia. Em pleno amanhecer, existe uma hora em que amanhã já chegou, mas ainda é noite [...].

A dança clássica enxergada através de suas imagens pode ser compreendida como essa hora, pois nas imagens desvendam-se paradoxos que levam as marcas de dualidades porosas, dualidades limiares que se expressam nas relações permeáveis entre realidade/ficção, efêmero/eterno, objetividade/subjetividade, arte/vida, espaços/tempos, sujeito/objeto, olho humano/olho não-humano, e assim por diante. Dualidades que povoam de inúmeras tensões as relações entre o visível e o que fica nas sombras. Potências de imagens que incomodam, ou não

Nessa hora, que parece prolongar-se apenas por uma insignificante fração de segundo, tudo – objetos e pessoas- tem uma espécie de dupla existência ou existência desdobrada, uma noturna e uma diurna, uma na manhã e outra na noite. Nessa hora, o tempo torna-se instável e constitui uma espécie de tremedal que ameaça desmoronar. O inseguro manto do tempo parece desfiar-se, desfazer-se (VIGOTSKY, 1999, p.1-2).

Desta forma, comecei a viagem pelas imagens da dança clássica produzidas em Cuba, imaginando como

A investigação em torno das imagens torna-se uma espécie de escavação, que traz a luz imagens esquecidas em livros científicos, vídeos, artigos de revistas e jornais que, resgatadas de sua natureza original e deslocadas para outro repertório, possibilitam o traslado desses significados e sua

reintegração em outro sistema de codificação (FIGUEIREDO, 2007, p.23).

Na minha escavação, foco meus olhos, também, em camadas específicas de tempos e espaços, povoadas por múltiplas vozes de culturas próprias e alheias: cronotopo das imagens produzidas ao redor do balé em Cuba. Essa ideia me possibilitou decifrar, segundo Bakhtin (1997), os desígnios dos tempos no espaço, ler nos espaços inacabados e abertos que nos oferecem as imagens, as complexidades dos acontecimentos no devir da dança, num diálogo com as vozes que me povoam, para acolhê-las e devolvê-las a uma outra vida, repletas de outros sentidos. Neste movimento de ‘renomear’ a linguagem da dança através da linguagem das imagens, deslocam-se os espaços habituais, atualizam-se os espaços da dança, transpondo um sistema de signos em outro. Assim, o que é muito familiar, ‘natural’ pode-se transformar em algo novo e desconhecido, pois na fotografia: “[...] surge algo estranho e novo [...] algo que não pode ser silenciado” (BENJAMIN, 1987a, p. 93).

Imagens dialogam com acontecimentos sociais, políticos, culturais e históricos de uma nação em devir, de seus protagonistas. Imagens produzidas por outros olhos, povoados de suas *cubanidades*, que vão abrindo caminhos possíveis ao balé, nas suas tensões com as maneiras próprias de abraçar os instantes. Imagens repletas de sentidos, prestes ao nascimento, complexos ou simples, de outros sentidos, como no *mezzotinto*⁴⁸, onde “a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra” (BENJAMIN, 1987a, p.97).

2.1.1. Escavando tempos

É no círculo dos tempos que se vão desvendando vestígios de outras vozes plasmadas nas imagens. Já no século XIX, com as constantes migrações, sobretudo a francesa, viajaram até Cuba os primeiros artistas plásticos, majoritariamente gravadores e pintores, que deixaram traços dos acontecimentos econômicos e socioculturais mais importantes da época. Através de suas obras hoje podemos melhor conhecer as cotidianidades da vida na colônia. Guanche (2009) sublinha o desenvolvimento da técnica de litografia introduzida no país no ano de 1824 pelo dominicano Juan de Mata y Tejada, que naquele ano se

⁴⁸ Técnica de gravura caracterizada pela amplitude da gama de tons de luz e de sombra, sem linhas. Geralmente de uma prancha negra, vão se obtendo os meios tons e os brancos. Para mais informação vide:

<<http://tecnicasdegrabado.es/2009/la-manera-negra>>. Acesso em: 24/03/2017.

estabeleceu em Santiago de Cuba e realizou os seus primeiros trabalhos, abordando temas religiosos. Ressalta ainda este autor que, um ano depois, foi introduzida a técnica nos Estados Unidos da América. Já em 1826, constituiu-se na Espanha o real estabelecimento litográfico. Transparece, assim, outro dos avanços da pequena ilha, nas suas múltiplas relações com os tempos.

Do mesmo modo, a fotografia anuncia seus primeiros flashes no século XIX, depois das gravuras. Segundo explica Guanche (2008), um ano depois que Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851) patenteou sua máquina no ano de 1839, J. Washington Halsey introduziu em Cuba o daguerreotipo, levando-o desde Nova Orleans para Havana. Já no ano de 1841, Antonio Rezzonico, chegando de Nova Iorque, anunciou um novo estudo, também em Havana. A seguir, o fotógrafo Esteban Arteaga, nascido em Cuba, instalou um local para desempenhar-se neste ofício. Aos poucos, a fotografia começou a abrir as suas fendas na segunda metade do século XIX. Imagens que abriram possíveis para testemunhar, avaliar, e enriquecer as ciências e as artes, desenvolvendo-se no seguinte século.

Outros ecos se escutam daqueles tempos. “La serie más antigua de fotos de africanos y descendientes de que tenemos noticias es la realizada por N. Mestre, para cumplir un encargo del médico y antropólogo francés Henry Dumont (1824-1880), en 1866” (GUANCHE, 2008, p.55). Na mesma linha, as primeiras imagens fotográficas das quais há referência, são imagens detalhadas dos corpos escravizados, reconhecidas como o primeiro trabalho de antropologia física feito em Cuba. Paradoxos entre corpos escravizados e o desenvolvimento das ciências, corpos sempre expostos às tensões dos tempos, sempre prestes a serem interrogados, desvendados, invadidos.

As fotos acompanharam os caminhos da escravidão até a sua abolição no ano de 1886. Também registraram a marginalidade que abraçou muitos libertos, a mendicidade, a velhice daqueles que foram escravos e atingiram a desejada liberdade num momento em que já não sabiam o que fazer com ela. Outras vozes foram fotografadas. Os costumes dos camponeses, a cotidianidade dos cubanos, suas maneiras de dançar a vida. Outros corpos expostos pelas fendas da luz. Acontecimentos que hoje levam-me a voar neste jogo de escuridão, sombras e luzes, dos *claroscuros*. Jogo de criações complexas, fixações que se movimentam nos espaços da imagi(ação) graças aos olhos que enquadraram os tempos e os olhos de espectadores que os atualizam.

No campo das artes, as vozes de outros flashes anunciavam, na Europa, luzes plurais. Segundo Wedekin (2015), na Rússia, no período que vai de 1890 até 1917, tem-se desenvolvido o que se conhece como “Era de Prata”, um fenômeno sociocultural multifacetado que abrange a produção artística em diversas linguagens e se caracteriza pela interface entre as linguagens artísticas. Esta autora sublinha que um dos conceitos desenvolvidos na época foi o de “síntese das artes”, no qual os limites entre as linguagens artísticas tornaram-se imprecisos. Esse conceito perpassa os afazeres de muitas manifestações artísticas, e a dança não ficou às margens. A modo de exemplo dessa síntese, Wedekin (2015, p.35) menciona as “inovações acompanhadas pela vanguarda das artes visuais na elaboração dos cenários e figurinos (Larionov, Gontcharova), música (Stravinsky), dança (Nijinsky), em montagens fora da Rússia, como Paris, Londres, Montecarlo”, o qual acontecia na companhia dirigida por Sergei Diaghilev.

Hobsbawm (1995) já havia sublinhado o papel do balé, tendo-se transformado num importante veículo de vanguarda pelo grande empresário russo Sergei Diaghilev. Ainda aponta que as mais variadas misturas de linguagem aparecem nas montagens da época. Assim, no ano de 1917, na apresentação de *Parade*, em Paris, utilizaram “[...] (desenhos de Picasso, música de Satie, libreto de Jean Cocteau, notas do programa de Guillaume Apollinaire), cenários de gente como os cubistas George Braque (1882-1963) e Joan Gris (1887-1927); música composta ou reescrita por Stravinsky, De Falia, Milhaud e Poulenc tornaram-se *de rigueur*, enquanto os estilos de dança e coreografia eram modernizados de acordo” (HOBSBAWM, 1995, p.145).

Por sua vez, Durruthy (s/d) relata que as reformas desenvolvidas na dança por Mikjail Fokine (1880-1942), e continuadas por Sergei Diaghilev, misturam, de modo interessante, diferentes expressões artísticas, transformando as maneiras de dançar, a música, as cenas, e também as concepções das expressões da plástica. Segundo refere a autora, as novas expressões representativas da dança foram acolhidas com sucesso por alguns fotógrafos. Desta maneira,

Las instantáneas promocionales tomadas a estrellas como Anna Pávlova, Vaslav Nijinski, Tamara Karsávina, revelaron la originalidad de una insólita propuesta que rechazaba las posturas convencionales en pos de una mayor elocuencia, la disposición balanceada en el espacio, la elaborada construcción de la escena. Atrás quedaban la

rigidez formal de carteles e ilustraciones litográficas con fondos brumosos y recreaciones evanescentes de las grandes figuras de la era romántica (DURRUTHY, s/d).

Igualmente, a fotografia do balé anunciava outras luzes, desta vez ligadas aos estudos fotográficos. Novas tensões para os corpos que dançavam, para os olhos que faziam enquadres e para os aparelhos que produziam as imagens. Outras utopias pela frente, aquelas que tem a ver com as fixações e reproduções dos movimentos precisos no instante que acontecem, com as exposições dos corpos para além dos movimentos e dos tempos, com os desafios de fotografar o movimento em seu acontecimento, com as possibilidades do aparelho para brincar com as velocidades, as luzes, os tempos de exposição das luzes/imagens. Possíveis que foram chegando com os tempos e o desenvolvimento tecnológico. Linguagens que se entrelaçavam, para criar novas utopias.

Con el perfeccionamiento de los teleobjetivos, los lentes de vidrio, la velocidad del obturador, el mayor control de la exposición lumínica y el tiempo de exposición de las imágenes, comenzó una nueva etapa para la manifestación. Cuando los fotógrafos trataron de captar el fenómeno desde su lugar de origen, cuando pretendieron dar fe del vocabulario de la danza desde las inmediaciones de su propio espacio de gestación, su trabajo alcanzó nuevas dimensiones. Desaparecieron las posiciones y gestos premeditados en los estudios. Emanaron la fidelidad en pos de la aprehensión correcta de los saltos, poses y giros, la exactitud a favor de los mejores ángulos y tomas, la perseverancia ante las dificultades escenográficas y de iluminación en los teatros (DURRUTHY, s/d).

Assim, os domínios da imagin(ação), e com ela os da criação, invadem cenários e corpos, na procura de outras aproximações com a dança para reproduzir com maior “fidelidade” os acontecimentos que ali foram emergindo. Foi deste modo, segundo explica Durruthy (s/d), que ganhou destaque a figura do fotógrafo do balé, a partir dos anos de 1920. Consequentemente, nos anos de 1940, motivados pela expansão da linguagem vanguardista europeia até os Estados Unidos, os fotógrafos do balé iniciam uma tradição realista figurativa ligada ao velho continente, que teve seus frutos associados ao desenvolvimento de estratégias promocionais de companhias de balé como o *American Ballet Theatre* e

o *New York City Ballet*. Neste contexto, estabeleceram-se diálogos interessantes com as vanguardas da pintura, o que, junto aos anseios individuais dos artistas, contribuiu às criações de novas concepções, relações estéticas e maneiras diversas de representar as/os bailarinas/os, frisando os matizes líricos das obras, a graça dos corpos das/dos bailarinas/os, as transições dos gestos, dentre outros elementos.

No caso de Cuba, ainda segundo Durruthy (s/d), foi a partir dos anos de 1940 que ganha realce a fotografia do balé, sendo que as aproximações anteriores foram mais fiéis às tradições europeias. Destacaram-se Julio César López Berestein e Armando Hernández López, fotógrafos que costumavam enquadrar o balé cubano. As obras de Julio César López Berestein distinguem-se pela espontaneidade dos movimentos, por evitar a imagem enaltecida das/dos bailarinas/os, e a experimentação com as imagens fotográficas. Por sua vez, Armando Hernández López, nomeado como “*el fotógrafo de las estrellas*”, ressaltava a grandiloquência das figuras, cuidando da técnica da dança e da construção das cenas, embora fictícias.

Outro momento importante da fotografia do balé, ressaltado por Durruthy (s/d), é o interesse que os membros do *Club Fotográfico de Cuba* mostraram pelo acompanhamento desta expressão da dança. Aqui sobressaíram figuras como Emilio Contreras, Rogelio Moré e José González (Tito) Álvarez. Os dois últimos foram os pioneiros em tirar fotos do balé no próprio teatro.

Neste contexto, dança e fotografia foram tecendo um pano de complexidades, novas vozes, outras relações em devir, que abriram diversas possibilidades de expressão nas artes em jogo. Destarte, as imagens fotográficas no balé foram conformando esse pano que realça tanto a história da dança como as relações estéticas que nos diversos contextos emergem. Testemunham os fios das imagens produzidas nos estudos ou durante as apresentações fotos clássicas do balé, mas também, suas expressões vanguardistas no que tange à montagem, os jogos de luzes e sombras, o revelado; os desvendamentos dos múltiplos acontecimentos que ficam detrás das apresentações, dos enfeites; as imagens que juntam movimentos e sons na construção de outros sentidos.

Mas, será que são essas imagens as que perpassam os caminhos da dança? As/os bailarinas/os estabelecem relações com as imagens que outros produzem? Que relações são essas? E as imagens que são refletidas por eles? Enxergar os corpos/imagens que são enquadrados fotograficamente no contexto da dança me leva necessariamente a refletir

sobre relações: com outros, com o externo, consigo. E deste modo, pensar em dialogias, arquitetônica, empatia, criação, constituição e desenvolvimento do sujeito. Abre-se diante da minha lente um leque inimaginável de vozes: a polifonia das imagens e suas relações.

Polifonias de imagens enquadradas por outros olhos. Escolhas que trazem sempre a possibilidade de múltiplas interpretações. Mas, como discute Butler (2015b, p.110), “A fotografia não é simplesmente uma imagem visual à espera de interpretação; ela mesma está interpretando ativamente, algumas vezes forçosamente”. Daí que comecei a olhar não só o que a imagem expõe, mas também, como o expõe. E desse modo, descobri nas fotografias cenas que estruturam interpretações, que falam de maneiras de olhar o mundo nesse enquadramento, que trazem constantemente as idas e vindas de épocas, contextos, de relações. Imagens que não existem só para serem olhadas, mas para serem olhadas desde o enquadramento dos tempos.

2.2. Balé - tradição

Comecei a dançar, então, em outras relações espaço-temporais, relações onde ‘imagens fixas’ mostravam novos movimentos, novos tempos, outras maneiras de olhar aquilo que tanto me instiga diante da beleza e perfeição da dança clássica: os corpos. Corpos que negam os corpos. Ou serão não corpos?

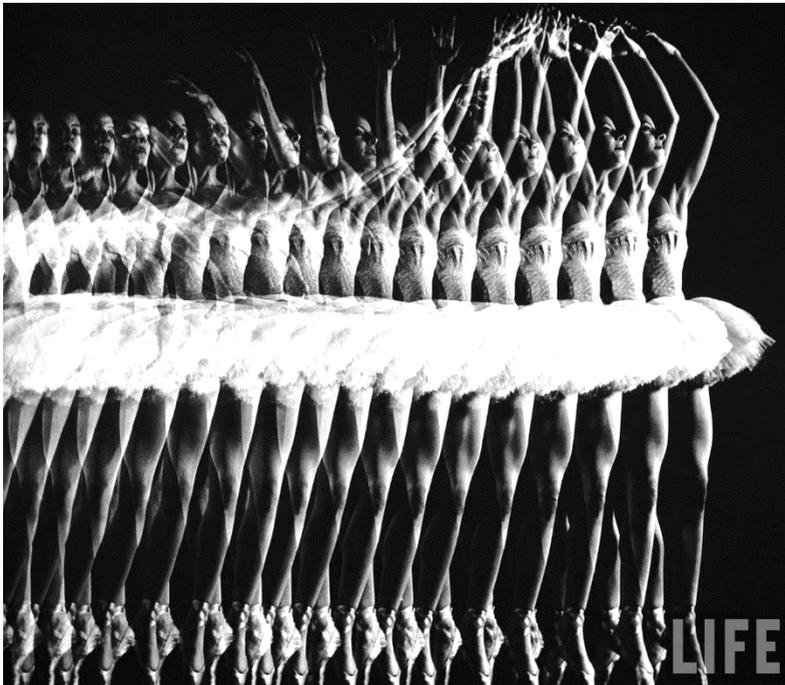
Escavando nas imagens que aparecem sobre balé clássico em Cuba, as primeiras revelações que se apresentaram para mim eram fotos de estúdio. Fotos que conservam as imagens de primeiras figuras. Nessas imagens se revelou o corpo de Alicia Alonso, que desde o início de sua carreira nos cenários da dança em Estados Unidos começou a tecer fios que entrelaçaram imagens e dança, num pano de campanhas promocionais desenvolvidas pelo *American Ballet Theatre*.

O novo pano pretendia dar visibilidades ao mundo não europeu. Os principais instrumentos para consegui-lo foram a reportagem e a câmera, que, sem serem novos, alcançaram uma importância considerável nesse momento, que Hobsbawm (1995, p.153) descreve como “século do homem comum, dominado pelas artes produzidas por e para ele”. Desse modo, esses recursos não só pretendiam mostrar outro mundo como também as pessoas que o constroem.

Muitos escritores, sobretudo dos Estados Unidos, se aventuraram a fazer reportagens. Aos poucos, ganhou destaque o cinema documentário, e se procurou apoio nas criações de fotógrafos. É um

momento que realçou também o desenvolvimento das revistas ilustradas, como o caso da *Life*, nos Estados Unidos, onde apareceram imagens de Alicia Alonso produzidas por importantes fotógrafos da época que se encantaram com o corpo e a técnica da jovem bailarina cubana, deixando os seus vestígios para serem olhados além dos tempos. Contexto de tecidos pluraís no campo das artes para produzir outras visibilidades, que foram emergindo dentre luzes e sombras em movimentos.

Ilustração 3 – Ensaio fotográfico do artista albanês Gjon Mili, realizado com Alicia Alonso e publicado na revista estado-unidense Life, em 1 de janeiro de 1944.



Fonte: Durruthy (2012). Acesso em: 27/04/2016.

Nos primórdios dos tempos das fotos, as pessoas que eram fotografadas tinham que permanecer por um longo tempo expostas para obter-se a imagem. Deste modo, as expressões capturadas de seus rostos

podem evocar, no observador, uma impressão mais persistente e perdurável. Para Benjamin (1987a), são essas fotos feitas para durar.

Embora acredite na potência das imagens, nas inúmeras relações de superação criativa que possam aparecer entre o criador, a obra e os espectadores, concordo com a observação benjaminiana. A relação temporal com as fotos de estúdio é uma relação de permanência, de passados cativos nas suas histórias. São fotos que, segundo penso, eternizam os momentos de uma ‘tradição’, produzem enquadramentos que nomeio de **museais**⁴⁹, na sua compreensão mais tradicional, conceitual. Espaços, como discutido por Bakhtin (1997), ao falar sobre o tempo histórico nas visões de Goethe. Aqueles espaços “fantasmas”, que representam um passado em si e para si, abraçam um passado que não é “criador”, que não tem laços com o futuro. É um espaço/tempo para ficar no momento histórico de sua ocorrência.

‘Espaços-museus’ tradicionais, onde se conservam histórias sem movimentos, nesse caso da dança. Espaços que ponderam as genialidades, os corpos das figuras principais, os acontecimentos relevantes, o ‘progresso’ ordenado pelos momentos mais elevados que se sucedem nos tempos. Espaços que informam dos corpos de passagem que por eles se movimentam sobre os acontecimentos que fazem sentir orgulho da dança, mas dizem pouco dos contextos, dos movimentos. Espaços que arquivam os tempos, detrás dos vidros.

⁴⁹ Destaco nessa análise as ligações das imagens de estudo com o que acontece num museu na sua concepção mais tradicional, ou seja, como o lugar onde se salvaguardam as histórias oficiais, aquelas dignas de inclusão num espaço onde se acunha o ‘dever ser’ num contexto determinado de relações estéticas legitimadas socialmente. No entanto, reconheço outra concepção de museu, aquela que sublinha a estética das relações, as trocas de vivências estéticas, museu em movimento, em devir. Um espaço de problematizações, de diálogos, de escutas, aberto às produções de sentidos múltiplos.

Ilustração 4 – Fotografia realizada por Maurice Seymour a Alicia Alonso e Igor Youskevitch interpretando o Quebra-Nozes do American Ballet Theater.



Fonte: Duruthy (2012). Acesso em: 27/04/2016.

São essas imagens que conduzem a um espaço específico, mas também transportam a um tempo, aquele em que foram capturados uma multidão de memórias num instante, memórias coletivas e individuais, que se atualizam em outras memórias povoadas. Corpos expostos que, no caso da dança clássica, não descobrem os seus interstícios, mantendo o véu da fascinação que a abrange. Imagens que nasceram para ficar nas vitrines de um **museu**, como uma objetivação que imortaliza aquilo que foi e ainda é ‘bem feito’, nas maneiras de se fazer do balé clássico.

São, desse modo, imagens que mantêm o belo como patamar. Pérez Soto (2008), sintetiza três critérios estéticos que definem historicamente

o que poderia considerar-se como arte: estética do belo; estética da expressão; e estética do assinalamento. Mesmo sendo critérios utilizados pelos teóricos da arte de diversas maneiras

[...] cada una de estas estéticas está estrechamente relacionada con uno de los tres estilos principales de la danza del siglo XX y, desde cada uno de ellos, tienden a ser defendidas de manera excluyente. Sostengo que a lo largo del siglo XX se puede constatar una profunda relación entre el estilo académico y la estética de lo bello, entre el estilo moderno y la estética de la expresión, y entre las vanguardias y la idea de la determinación histórica y social sobre lo que es el arte (PÉREZ SOTO, 2008, p.29).

Assim, o balé clássico tende a relacionar-se mais com a “estética do belo”. No entanto, todas as três estéticas são parte da dança, e “mantienen un diálogo soterrado y un aprendizaje mutuo, no reconocido pero permanente”, segundo reconhece Pérez Soto (2008, p.29). Ainda frisa o autor que esse diálogo é mais acentuado porque tanto as/os bailarinas/os quanto as/os coreógrafas/os movimentam-se num contexto histórico de tendências e tensões que não são nem fixas nem estáveis, fazendo com que suas práticas mudem com os tempos.

A questão seria, então: o que pode considerar-se como belo? Aponta Pérez Soto (Ibidem) que as discussões fundamentais em torno da beleza na arte têm a ver com delimitar o belo na própria obra, na objetivação, ou, pelo contrário, no ato dos sujeitos e, conseqüentemente, demarcar sua objetividade e universalidade, ou sua subjetividade e singularidade. Daí também se derivam discussões sobre seu caráter intelectual ou emocional. Com independência das diferentes posturas, os defensores da estética do belo tendem a considerar a beleza como universal e objetiva, sendo uma herança da ideia romântica de beleza que apareceu nos anos finais do século XVIII, mesmo que possam se misturar outros vestígios nas expressões da dança, e que o belo, igual que a arte, tenha um caráter histórico, social e cultural. Essa condição do belo abre um imenso leque de possíveis, de tensões perpassadas pelos tempos, pelas relações sociais e culturais, pela potência das criações e suas múltiplas fendas.

No entanto, nas fotos-museus ecoam vozes que convidam ao diálogo, transparecem novas fendas que incomodam ao andar. Misturam-se ecos e flashes de momentos que falam de tradições. Mas as imagens de

museu representam as tradições no balé? Duração, fixação, invariabilidade saturam a compreensão da tradição?

Ilustração 5 – Alicia Alonso em "Carmen". Coleção do Museu Nacional da Dança, Cuba.



Fonte: <https://goo.gl/iZ7115>. Acesso em 10/03/2016.

Os ecos levam a refletir. Por um lado, se escutam as ideias de Rancière (2009; 2010) sobre o que define como “regime representativo das artes”. Neste caso, as fotos-museus poderiam ser consideradas, segundo penso, como expressão do regime representativo do balé clássico. Nesse regime representativo das artes, usando a lógica deste autor, se delimita um domínio de maneiras de se fazer consistentes específicas, as que nomeia de “imitações”, e que se identificam como regularidades, e são condição para sua verificação e reconhecimento dentro desse regime. Neste caso, poderia se pensar que essa representação

acontece no balé clássico através das imagens que são enquadradas nos estúdios. Isso diz a respeito do que é bem ou é mal feito nesses domínios e, ao meu modo de ver, a respeito do que se vai instituindo como **tradição**.

Por outro lado, podem-se estabelecer aproximações com as discussões de Hobsbawm (1995; 2002a) sobre tradição. Das texturas da tradição, ia trançando os fios de meu próprio tecido. Nessa nova escavação, foram-se desvendando ideias que falam de tradição: quer como maneira histórica de ordenar as relações humanas na sociedade, estabelecidas há muito tempo e expressas, sancionadas e simbolizadas nas convenções e proibições sociais; quer como crenças sobre as quais se ergue a sociedade; quer como fios que “antes ligavam os seres humanos em texturas sociais” (HOBSBAWM, 1995, p.261).

São essas texturas não só as relações entre os seres humanos, mas também as maneiras nas quais essas relações e padrões de comportamentos se organizam e apresentam. Tratam-se de papéis que são prescritivos – mesmo que nem sempre escritos – ligando as pessoas umas às outras, garantindo a cooperação social e a reprodução. Portanto, transparece, a partir das ideias anteriores, a existência de um sistema de valores, costumes, convenções que, de certo modo, controlam o comportamento das pessoas. Hobsbawm (1995; 2002a) também destaca que o objetivo e as características das tradições são invariáveis, e isso as distingue e impõe práticas fixas, repetitivas, rituais, muitas vezes formalizadas, normalizadas num contexto social.

Nestas interlocuções, desvendam-se outras ideias que permitem estabelecer vínculos com as minhas maneiras de olhar a dança clássica a partir das imagens de estúdio. Ideias que falam de modos de se fazer consistentes, duradouros. Que informam de práticas, de modelos de comportamentos que tem um caráter repetitivo, imitativo, ritualizado, ‘invariável’. Modelos que, por sua vez, regulam, organizam, ordenam as maneiras em que – no caso do balé clássico – as/os bailarinas/os se relacionam. Diálogos de sistemas de símbolos, valores, costumes, normas, que tem a ver com o que se espera, com o que é bem ou mal feito, com sacrifício, consciência, deveres, responsabilidade, sendo assim condições que verificam e reconhecem as pessoas como parte de um determinado contexto, de um domínio específico, seja na arte ou na vida, constituindo as suas utopias.

Contudo, a ideia da invariabilidade do que se estabelece como tradição incomoda e provoca questionamentos: como se instituem as tradições? Como alguma coisa, num regime específico, pode repetir-se,

ou perdurar, ou “imitar-se” por umas e outras pessoas, perpassando os tempos de maneira “invariável”?

2.2.1. Danças das tradições

Na procura de respostas, as escavações levaram-me a outras revelações. A busca de maior expressividade nas fotos do balé levou a novas tensões nos fios do pano que se foi tecendo. Para tanto, foram-se abrindo os espaços dos palcos para os fotógrafos. A captura do movimento, e não das celebridades congeladas num espaço de ficções, num ato perfeitamente modelado, distinguiu as novas caminhadas na conquista de outras utopias. Assim, passou a ser fotografado o possível. O que se devia capturar era o momento da ocorrência do ato, o momento onde tem lugar o acontecimento das celebridades.

Aos poucos, deixava de ser interessante levar as tradições ao estúdio. Fotógrafos abraçaram outros espaços. Aventuraram-se nos ambientes onde acontece o devir da vida cotidiana, e também da arte, quebrando as tendências europeias, e as próprias tradições desenvolvidas no *Club Fotográfico de Cuba*, aquelas que falam de corpos estátuas, sobretudo corpos de mulheres expondo sua nudez quase onipresente nas imagens reveladas a partir dos anos de 1920. Já nos anos de 1940 e 1950, as luzes abrem passo a outros possíveis. Alguns fotógrafos, trazidos ao diálogo anteriormente, foram atrás das danças das tradições, invadiram os teatros e passaram a eternizar de outro modo as tradições, o tipicamente clássico no balé: o destaque das primeiras figuras; as capturas do ‘bem feito’.

As tensões no devir do tecido da *Escuela Cubana de Ballet*, influenciada também pelos novos interesses fotográficos, certamente trouxeram mudanças nos seus desenhos. Assim, as novas imagens, segundo Iglesia (2012), são geralmente fotografias que se realizam no palco, um arquivo das obras para documentar o que ali acontece. Os corpos são capturados em movimentos claros que permitem detalhar seus contornos e, assim, a pureza dos movimentos concebidos para uma cena específica, em uma obra determinada.

Ilustração 6 – Viengsay Valdés protagonizó la pieza El desequilibrio.



Fonte: <https://goo.gl/g8QxwW>. Autor: Prensa Latina. Acesso em 14/04/2017.

Apesar das diferenças em relação às fotografias de estúdio, são imagens que me inquietam, porque parecem repetitivas. São imagens sempre esperadas no contexto da dança clássica. Imagens que perpetuam a sua tradição. Imagens que expõem impecáveis visões das pessoas que dançam como se a dança só (co)existisse no/para o belo e o sublime. Imagens que interrogam constantemente e fazem duvidar das perfeições: aquela expressão que não se repete mais; a perfeição de algum movimento; a bailarina totalmente emocionada depois de ficar breves/intermináveis minutos girando na ponta dos pés; aquele salto ou pirueta emblemática do clássico que marca as linhas definidas e rígidas dos corpos em suas verticalidades, em seus voos, indicadores inquestionáveis de virtuosismo. Mas, o que desvendam, afinal, as imagens do virtuosismo?

O virtuosismo é uma das tradições do balé que desde tempos outros até hoje povoa as fendas de todos os seus corpos. Para Carpentier (1990d), há virtuosismo quando o artista alcança um domínio completo da técnica e de suas faculdades naturais. Quer dizer, técnica e corpo compoem uma conjugação de expertises. Assim, ser virtuoso significa ser “maestro en su oficio” (CARPENTIER, 1990d, p.17). Consequentemente, a qualquer momento uma execução transcendental pode ser testemunhada.

Nesse mesmo sentido, as palavras de Viengsay Valdés, primeira bailarina do *Ballet Nacional de Cuba*, ajudam a compreender o virtuosismo. Ela aponta que

[s]i puede ir un poquito más allá [el bailarín], buscando el virtuosismo, mejor aún, porque es cuando ya logra dominar esa técnica y logra presionarse un poquito más y exigirse un poquito más para entonces lograr lo que es ya el virtuosismo. Es un trabajo individual [...] (VALDÉS, 2015).

No entanto, alcançar o virtuosismo é um trabalho individual/povoado, que carrega uma multidão de vozes falando as maneiras diversas de dominar a técnica e os corpos. É uma caminhada que tem muitas trilhas e tensões. É o caminho do desenvolvimento pessoal, da criação subjetiva, discutida por Vigotsky (1987) como estando condicionado histórica e culturalmente, que acontece nas relações que estabelecem os sujeitos com essas condições, com os outros, mesmo que o outro seja ele mesmo, porque ainda desse modo “(...) El hombre, a solas consigo mismo, sique funcionando en comunión.” (VIGOTSKY, 1987, p.162).

Nesse sentido, o bailarino Marcos Delgado⁵⁰ me comentou

[...] uno tiene siempre que tratar de ser mejor, hay algunos bailarines que tienen ciertas condiciones naturales, que le sale perfectamente, simplemente porque sí. Hay otros que tienen que esforzarse para poder conseguir esas condiciones, y es eso, simplemente marcar una meta y conseguirla, esforzarte, esforzarte y conseguirla, y si no puedes llegar a lo que..., no sé, quizás hace un Carlos

⁵⁰ Marcos Delgado é bailarino do *Ballet de Cámara* de Holguín. Começou a sua formação em balé na *Escuela Provincial de Arte*, de Holguín. Culminou seus estudos de *Técnico Medio en Ballet*, na *Escuela* de Camagüey.

Acosta o un Vladimir Malakov, ser tú, ser tú con tus condiciones, y tener tu fuerza de voluntad de llevarte al límite y lograr todo lo que puedas lograr [...] si quieres lograr algo realmente no hay límites (Marcos Delgado, entrevista realizada em 21/10/2015).

Assim, as/os bailarinas/os, andam os caminhos da criação subjetiva, às vezes devagar, outras às pressas. Às vezes com corpos-feitos, outras com corpos para fazer, até saírem das trevas e alcançarem um lugar nos domínios do balé, e nos domínios de si mesmos. Sempre em relações inusitadas com as tensões dos tempos e dos espaços. Relações prenhes de muitos outros que se constituem em fontes inesgotáveis de fluxos.

Mas esse trabalho, supostamente individual, só acontece mediado por relações múltiplas, relações semióticas que, no devir dos tempos e em contextos diversos, adquirem uma multidão de sentidos (re)criados em cada uma/um das/os bailarinas/os. Contudo, há uma relação interessante nessa luta pelo domínio do corpo e da técnica. A relação com os espelhos. As imagens que as/os bailarinas/os têm de si, olhadas num jogo de existências desdobradas.

Ilustração 7 – As vozes do espelho.



Fonte: <https://goo.gl/pwDdAG>. Autora: Yailín Alfaro. Acesso em: 28/10/2017.

No balé, espelhos são atribuídos de sentidos diversos nos contextos onde o alvo é fundamentalmente o trabalho com os corpos. Sentidos (re)criados naqueles espaços onde as metas a se alcançar superam o que os corpos ali presentes podem fazer. Tarefas/metapas que precisam das (re)criações dos corpos para serem realizadas. Caminho de criações que produzem sempre novas tarefas/utopias. Atualizações que requerem dos movimentos, das transformações, do ativismo daqueles que nelas estão envolvidos. Para tanto, espelhos viram, nessa dança de tradições, mediadores fundamentais aos seus fins. Segundo Vigotsky (1987, p.135) “[...] el dominio de la conducta representa un proceso mediatizado, que se realiza siempre por medio de estímulos auxiliares conocidos [...] estímulos-signos”. Assim sendo, eles permitem às/aos bailarinas/os estabelecerem uma relação com os si próprios refletidos, com suas metas, com suas tarefas, com aquilo que querem alcançar, modificar, transformar, superar, atualizar. Espelhos mediam o domínio de si e da autodisciplina, nos domínios da dança.

Mediações que expressam relações temporais com um presente povoado de vozes passadas, um presente em transição para realizar suas utopias no trabalho cotidiano. Utopias suadas, sofridas no treino do corpo para dominar a técnica. Esforços para mim descritos por Miguel Cabrera, historiador do *Ballet Nacional de Cuba*, ao se referir à formação das/os bailarinas/os. Aliás, uma formação do corpo concebido por ele como instrumento

[...] cuando empiezan, ya tienen que usar su tiempo en el entrenamiento, y eso es un entrenamiento que tienen que hacer desde el primer día que empiezan, hasta el último, cuando le dicen adiós a las tablas. El bailarín todos los días tiene que poner en funcionamiento ese instrumento, ese cuerpo. Y está el tiempo de la barra, que es el tiempo primero. Si es un bailarín serio, profesional, que respeta su profesión y quiere llegar a ser; desde antes, desde antes de la barra llega. Por ejemplo, hoy por la mañana cuando yo llego aquí, tú te encuentras a mucha gente, sobre todo a los que más alto han llegado. No llegan al salón corriendo porque aprovechan el tiempo para dormir un poquito más [...] Tu vienes aquí y vez a los que son primeras figuras, por ejemplo, tu vez a Viengsay Valdés, que es una de las primeras, que tiene más alto rango, pero de las que tienen ese rango de

primera bailarina, que es el más alto, ella es una estrella; y ella viene antes de que el maestro diga: Y..., para sujetarse de la barra. Y ella, ahora están muy de moda las esteras, trae la estera para estirarse, para hacer calentamiento. Loipa, que es maestra, que ya no baila, antes de impartir la clase usa ese tiempo preparatorio para ir acomodándose psicológicamente y físicamente a lo que va a hacer.

Entonces desde el principio hay juego con el tiempo, ese tiempo previo, y todos los días de Dios en la barra para calentar el instrumento, las articulaciones, desde los dedos de los pies, hasta todo, todo. Y después, ir al centro. Y después, a partir de ahí, una breve pausita para una meriendita o algo, y en diez minutos o quince minutos, están los ensayos, tiempo de ensayo, tiempo de ensayo, se sale de *El lago de los cisnes*, y se pueden meter atrás en *Giselle*, y se sale de *Giselle* y se meten en *Coppelia*, hasta que se terminó la jornada del día. Tiempo, tiempo, tiempo (CABRERA, entrevista realizada em 12/02/2015).

Mas, o que significa pensar os corpos das/os bailarinas/os como instrumentos? Essa compreensão remete às relações corpos/trabalho. Corpos como ferramentas a serem dominadas. Corpos, novamente, sem vozes. Corpos que se movimentam em relações de transformações e resistências, como expressado pelo bailarino Daniel Estrada (entrevista realizada em 12/10/2015): “A veces siento que quisiera outro cuerpo, porque a veces el bailarín se exige tanto, que se lastima”. Assim, novos paradoxos dos corpos transparecem no caminho do virtuosismo, no caminho da criação subjetiva. Corpos que se (re)criam nessas relações. “Existências desdobradas” num movimento de fluxos intermináveis.

Nesse movimento de (auto)superações também são individuais/povoadas as imagens que capturam esses momentos de lutas e de virtuosismo. Momentos nos que transparecem tensões na/da dança, nas/os bailarinas/os, nas/os coreógrafas/os, nos que brincam com as luzes e as sombras dos espaços e assim também são artífices das (in)visibilidades, nos que marcam os passos com os ritmos das músicas, nos ‘donos’ do urdimento que tem nas suas mãos a passagem dos tempos e espaços do enredo, nos que ficam por trás do cenário, arrumando cada detalhe, nos que enquadram os tempos e nos que assistem o espetáculo.

No entanto, eu prefiro falar de virtuosismos: tanto daqueles que transparecem nas imagens das posições fixas do ‘dever ser’, nas imagens-museus, quanto os virtuosismos que ecoam nas fotografias produzidas no momento em que acontece a dança; imagens que falam de um ‘devir ser’. Tanto nas fotos-museu quanto nas fotos que capturam o que acontece no palco, transparecem diferentes expressões do que toda/o bailarina/o deseja alcançar. No caso das fotos-museu, como discutido acima, ser a/o protagonista da foto é o desejado por ser expressão do lugar que se ocupa, da voz que se detém no espaço do balé clássico. Porque ser foco dos enquadramentos, sejam quais forem, diz respeito de uma posição privilegiada, de autoridade, de poder no domínio da arte do balé clássico, embora qualquer um possa representar uma posição tecnicamente correta, ou (re)produzir uma imagem pronta para ‘durar’.

As imagens de estúdio desvendam relações semióticas, carregadas de múltiplos sentidos que se repetem, se (re)atualizam. Relações, deste modo, perpassadas pelos tempos, em uma ligação estreita com as vozes do passado, perpetuando o que tipifica uma determinada prática. Imagens que eternizam as celebridades, tanto do ato quanto dos atores, embora os protagonistas sejam pés sem rostos, numa sorte de existência emancipada, ou escrava, numa célebre não existência ou existência desdobrada num jogo de luzes e sombras que se (re)inventam em cada acontecimento, em cada olhar.

Ilustração 8 – Posição básica número 5 sùr les pointes demonstrada por Alicia Alonso.



Fonte: <https://goo.gl/7PnEyG>. Autor: Otto Rothschild. Acesso em 21/11/2016.

Já as imagens capturadas desde o palco, mesmo sublinhando também os corpos principais, salientam a ‘busca’ do virtuosismo, tanto dos corpos que dançam quanto dos olhos que enquadram esses instantes únicos onde acontecem, ou não, as utopias. “Una eternidad en segundos”, como disse Daniel, bailarino do *Ballet de Cámara* de Holguín (Daniel Estrada, entrevista realizada em 12/10/2015). Instantes carregados de sacrifícios, de sonhos, sofrimentos, de tempos longos, de cotidianidades. Instantes que abrangem paradoxos, relações prazer/temor, o gozo do tempo ínfimo de culminação e superação de si. Mas também o temor de perder, naquele próprio instante, sacrifícios, sonhos, sofrimentos, tempos.

Maneiras diversas de relacionamentos das/os bailarinas/os, com os seus tempos de arte e de vida.

As relações temporais entre corpos, fotógrafos e aparelhos mudam nas fotos do palco. O instante domina o espaço e ganha outros valores para os envolvidos nesse ato. As expressões dos corpos que dançam os colocam no devir do acontecimento, atenuando os distanciamentos dos que dançam com os espectadores, da dança com a vida. E expressam ainda outros virtuosismos, os das pessoas que enquadram e capturam o instante único e fugaz que abraça as cotidianidades carregadas de (in)visibilidades.

Ilustração 9 – Viingsay Valdés em “El lago de los cisnes”.



Fonte: <https://goo.gl/pq16p9>. Autor: Prensa Latina. Acesso em 26/01/2017.

Carpentier (1990d, p.17-18), em suas crônicas sobre balé, sublinha a ideia de virtuosismo como um “vício de deformação profissional”, no sentido de que “El virtuoso, ufano de su virtuosismo, acaba por querer demostrar a todos que es el más virtuoso de todos los virtuosos”. Desta maneira, as apresentações das obras que já deixaram vestígios de outros virtuosos, tendem a se repetir uma e outra vez, segundo penso, num devir

interminável de demonstrações, atualizações e superações; num devir de reproduções/criações. Isto porque, nos virtuosismos, ecoam também as tensões de relações porosas, as relações reprodução/criação. É a reprodução, portanto, necessária para o criar. Reprodução que já é complexa, que já abrange em si as heranças dos tempos que dialogam com – e perpassam – os possíveis. Passados, acervos, ecos de multidões em diálogo com o futuro. Reprodução que fala de vivências estéticas, de relações dos virtuosos com a arte e com seus possíveis. Segundo Vigotsky (2010b), uma reprodução complexificada que alguns pesquisadores, que ele chama de ousados, reconhecem como estranhamento.

E nessa dialogia/porosidade, sublinho o caráter criativo dos virtuosismos, e assim, o seu valor tanto para os que dançam, quanto para os que imaginam as suas ideias objetivadas em corpos alheios. A objetivação dos virtuosismos nos desempenhos das/os bailarinas/os pode ser interpretada como aquele instante de libertação das tradições da dança, das disciplinas, das fixações, dos treinos, dos sacrifícios cotidianos, de suas próprias ataduras.

É o virtuosismo, a meu modo de ver, o momento da catarse, no sentido vigotskiano (VIGOTSKY, 2010a), do momento único, onde detonam os tempos através dos corpos que dançam, e (des)aparecem no mundo do balé clássico as (in)visibilidades, as lutas internas, as tensões, as contradições, os limiares entre dores/prazeres, inseguranças/seguranças, sucessos/falhas, as criações. É momento de transformação.

A arte, segundo Vigotsky (2010a, p.345), “[...] implica essa emoção dialética que reconstrói o comportamento e por isso ela sempre significa uma atividade sumamente complexa de luta interna que se conclui na catarse”. À vista disso, o “vício de deformação profissional” que Carpentier (1990d) identifica como sendo virtuosismo, seria, segundo penso, mais uma condição de transformação e superação, tanto pessoal quanto profissional e, em decorrência, um momento de criação no contexto da dança clássica. Condição mediada pelas relações que estabelecem as/os bailarinas/os com a dança, consigo mesmos, e com a audiência, no ato de dançar, no acontecimento.

Poderiam compreender-se essas relações das/os dançarinas/os com a arte de dançar, com as/os outras/os que dançam, consigo mesmas/os, com o belo, com o público, como uma vivência estética. Uma relação única, breve, que acontece no ato de dançar, e que povoa de sentidos a dança a partir das vozes dos que com ela dialogam, ao mesmo tempo em

que vão se constituindo os múltiplos sentidos que para cada bailarina/o tem o dançar no contexto do balé clássico. Essa vivência estética da obra de arte para Vigotsky (2010b, p.342), “[...] como qualquer vivência intensa, [...] cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento”.

Após a vivência intensa com a dança, o corpo nunca volta a ser o mesmo. Começa mais um tempo, novos tempos, tecidos por muitos outros. Tempos que perambulam nos espaços como vozes que provocam tensões nas relações estabelecidas no contexto da arte em geral, e do balé clássico em particular. Corpos que constituem e se constituem no balé clássico. Corpos que se negam e se (re)inventam nos caminhos das perfeições e do virtuosismo.

Onde tudo ‘parece dito e invariável’, um momento de criação é, segundo penso, a busca do virtuosismo pelos que dançam. Aquela inquietação, aquele “presionarse um poquito más y exigirse um poquito más”, do qual fala a bailarina Viengsay Valdés (VALDÉS, 2015), ou o “llevarse al limite” expressado pelo bailarino Marcos Delgado (entrevista realizada em 21/10/2015), ainda reconhecendo que não existem limites, vão além do domínio da técnica ou do prazer pela dança. Vão ao encontro de superar a técnica, o já feito por outros e o que eles próprios alcançaram, e assim, criar uma forma de executar que seja reconhecida nos regimes da dança clássica como uma tradição, um mesmo outro que impõe novos desafios. Caminhos de utopias, de possíveis a serem realizados, de novas provocações e tensões para o balé, para os/as coreógrafos/as que pensam os movimentos e para as/os bailarinas/os. Destarte, “[a] arte é antes uma organização de nosso comportamento visando ao futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela” (VIGOTSKY, 2001, p.320).

A esse respeito, Rosario Arencibia⁵¹, *máître* de balé da *Escuela Provincial de Arte*, sediada na cidade que encaminha meus passos, revela alguns ensinamentos que tenta com os seus alunos

[...] ese que ven brillar en escena no sólo tiene un cuerpo y una técnica digna, ese es el que se queda

⁵¹ Rosario Arencibia foi uma destacada bailarina de dança contemporânea na *Compañía Codanza*, de Holguín. Atualmente mestra de balé na *Escuela Provincial de Arte*, e *máître* e coreógrafa da *Compañía Codanza*.

todo el tiempo trabajando con su cuerpo, exigiéndole cada vez más. El que cuando termina la clase se queda en el tablancillo porque no le basta con la clase, porque necesita trabajar una y otra vez sobre sí mismo. Si en la clase dio dos giros, se queda y lo hace mil veces, y ya al otro día tiene tres o cuatro, es el que no se conforma y se exige constantemente. El que ve que otros hacen determinadas cosas y se impone metas hasta también lograrlo y superarlo (Rosario Arencibia, entrevista realizada em 22/11/2015).

A *maître* sublinha alguns não ditos dos virtuosos, o que fica detrás do instante, aquela constante luta, os (des)encontros, as contradições, os jogos de tensões que matizam os caminhos das (auto)superações. Destaca ainda que, com o devir dos tempos, as exigências que se impõem aos que dançam são muito maiores, sendo que hoje

[...] a un niño lo puedes ver haciendo cosas que son propias de un primer bailarín. Tú ves cosas fantásticas en estos niños, que te asombra como pueden lograrlo, y es porque se exigen mucho más [...] Ya los niños hacen variaciones de las grandes obras en años tempranos de su formación, que antes no era así (Rosario Arencibia, entrevista realizada em 22/11/2015).

Nestas palavras desvendam-se algumas das tensões que acompanham o balé clássico a partir das criações artísticas, que repercutem no ensino, na formação das/os próprias/os *maîtres*, em cada um dos que dançam, nos/nas coreógrafos/as, nas técnicas que se apresentam. Fixações que se movimentam com/nos tempos e corpos. Ideias onde surgem múltiplas relações, sobretudo da arte com a vida. Relações que vão quebrando o que supostamente já está dado, feito, dito, para abrir novas fendas, criar outros possíveis, na arte e na própria vida, nas porosidades arte/vida, onde as *cubanidades* se atualizam no devir do ato criativo e mostram “[...] unos giros hermosos, lentos y profundos, cosa que no distingue a bailarines de otras escuelas” (Rosario Arencibia, entrevista realizada em 22/11/2015). Relações claramente expressas por Vigotsky (2001, p.308) ao dizer que “(...) a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material”. Ideias de criação, da obra de arte tanto quanto da obra de vida, criação do próprio sujeito.

Assim sendo, os sujeitos são expressão e condição de seu tempo, mas também de tempos outros, de vozes múltiplas que sussurram, fazem ruídos, silenciam, falam, dialogam, permanecem ocultas. Toda criação é mediada por signos e sentidos que contém

[...] as marcas das condições socioeconômicas-culturais, do tempo/espço histórico em que essas relações acontecem e tantos outros que ali se apresentam. Entrecetem-se assim, no processo de imaginar, saberes e fazeres de uns e outros, vozes sociais de variados tempos a reinventar o vivido e projetar cenários que quiçá possam vir a se concretizar. Memória de futuro a balizar as escolhas no presente que ressignifica o que foi, condição para o que pode vir a ser (ZANELLA, 2013, p.43).

Desta maneira, vão ficando nas memórias e nas imagens dos tempos da dança os acontecimentos relevantes: as/os bailarinas e bailarinos pelos seus atos virtuosos; aquele instante onde os corpos e os tempos fixaram-se numa homenagem à dança em suas perfeições; as capacidades das/dos bailarinas/os de dominar o seu corpo; as exigências que o ser virtuoso lhes impõe; o momento em que se supera o virtuosismo das/os outras/os. Acontecimentos com a potência da utopia, do reconhecimento no mundo do balé clássico, tanto na sua universalidade como na sua singularidade. Ficam também nas memórias das/os espectadoras/es, tanto naqueles não tão familiarizados com a linguagem artística do balé, para os que o acontecimento gera um turbilhão de sentidos, quanto para os outros, versados e viciados nas técnicas, as/os *balletómanas/os*, as/os que segundo Carpentier (1990a, p.10, itálicos no original)

[...] cuando se alza el telón [...] siente un hervor de términos técnicos en su cerebro. *Arabesque*⁵²,

⁵² *Arabesque* é uma posição em que o corpo fica apoiado em uma das pernas enquanto a outra permanece estendida para trás, formando uma enorme linha da ponta dos dedos das mãos à dos pés. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.mundodadanca.art.br/2011/04/dicionario-do-ballet.html>>. Acesso em: 30/09/2017.

*entrechat*⁵³, *battue*⁵⁴, *pas de bourée*⁵⁵. Al advertir que se está preparando un *grand jeté*⁵⁶, pregunta, severamente, a la persona que tiene al lado:
– ¿Caerá en *arabesque* o en cuarta posición?

Instante passageiro onde convergem os tempos num espaço, cronotopo das utopias de muitos que se desvanecem nesse instante, para iniciar a imagin(ação) de outras, naquele devir interminável de demonstrações, atualizações e superações.

Imagens em que dançam as tradições e que desvelam uma maneira de se fazer arte. Porém, quais os tempos que ficaram registrados nos movimentos nelas fixados? Tempos de épocas, de culturas, das músicas, dos passos técnicos, dos treinamentos, das/os bailarinas/os, das/os coreógrafas/os, das obras, das/os fotógrafas/os, e assim por diante. Mas também, meus tempos de olhar, com minhas histórias nos olhos. Imagens de tempos múltiplos, de ontem e de hoje, ou melhor, sempre de hoje, com vestígios de passados e fendas que anunciam caminhos a serem percorridos. Mas, podem ser as imagens somente isso que mostram? Quando olhamos uma imagem da dança das tradições só enxergamos o ‘desempenho perfeito’ das/os bailarinas/os?

Movimentos de corpos que fazem além do que ‘os corpos podem fazer’. Corpos não pensados para os corpos. Corpos que se desdobram em

⁵³ *Entrechat* é quando as pernas, com um salto, são cruzadas, muito rapidamente, uma por trás da outra. Existe o *entrechat deux* (um cruzamento), *quatre* (dois cruzamentos), *six* (o pé da frente bate uma vez no ar no pé de atrás e cai trocando os pés), *cinq* (igual ao *quatre*, porém a caída é sobre um pé), *trois* e *sept* (igual ao *six*, mas a decida é sobre um pé). Para aprofundamentos, vide: <<http://www.mundodadanca.art.br/2011/04/dicionario-do-ballet.html>>; <<http://blogdanceadanca.blogspot.com.br/2009/09/dicionario-de-ballet.html>> . Acesso em: 30/09/2017.

⁵⁴ *Battue* é quando a/o bailarina/o bate as pernas durante a execução dos passos. Para aprofundamentos, vide: <<http://balletclassico.weebly.com/dicionario-do-ballet.html>> . Acesso em: 04/10/2017.

⁵⁵ *Pas de bourrée* consiste na passagem frequente de um pé para o outro. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.mundodadanca.art.br/2011/04/dicionario-do-ballet.html>>. Acesso em: 30/09/2017.

⁵⁶ *Jeté*: Jogado, atirado. Um pulo de uma perna para qualquer direção. Existem vários tipos de *jetés*: *grand jeté*, *jeté fondu*, *fermé de coté*, em *tournant* e vários outros. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/06/a-adagio-do-italiano-agio-vontade.html>>. Acesso em: 04/10/2017.

outros corpos, que se negam a si próprios, no sentido de transbordar suas possibilidades, de se transformar. (Re)nascimentos em outros corpos, (re)criações, que contém vozes anteriores, presentes, próprias e alheias. Outras maneiras (in)visíveis de dominar/submeter os corpos. Quantas tensões ficam eternizadas nesse recorte dos tempos e nesse espaço mínimo onde ‘só’ se (des)acomodam as pontas dos pés?

2.3. Dançando entre as sombras das tradições

Movimentar com ritmos de tradições os fios do pano que se tece, desvenda não só as tensões que os flashes de luzes provocam. Se seguimos pelos caminhos abertos em cada fenda, vão se revelando outros possíveis. No entanto, é preciso auscultar com cuidado, olhar muitas vezes até enxergar detrás dos brilhos, as sombras. No mundo das trevas outros são os acontecimentos da dança, há outros corpos se movimentando, diferentes sacrifícios, outras vozes se ouvem. Os corpos que dançam cobertos pelos véus das luzes têm outras feridas, às vezes mais profundas, menos visíveis. Geralmente são corpos marcados pelo trabalho, pela luta constante por conquistar um lugar, um espaço de (re)conhecimento. (Re)conhecimento que, segundo penso, tem um caráter social mais que individual, pelas vozes históricas que carrega, pelo valor social de cada conquista, pelos diversos sentidos que podem-se revelar nas relações de dominação/submissão.

Assim, as tradições na dança clássica estabelecem outros diálogos além das primeiras figuras, as que enxergamos pelos seus brilhos. São os diálogos com os corpos de baile, corpos coletivos, corpos grávidos que lutam constantemente para dar à luz filhos marcados pelas tensões históricas, culturais, ideológicas, políticas, econômicas, que violentam os corpos pelo seu gênero e pela sua raça. Quais tensões se podem escutar nesses corpos que dançam nas sombras das tradições?

2.3.1. Corpo ‘grávido’ de tradições

Os corpos das/os bailarinas/os isoladas/os num espaço de ação – o palco – silenciam as vozes de outros corpos. Aliás, só permitem ruídos de outros corpos com os seus: o corpo de baile. Ruídos que são, também, tradições no contexto da dança clássica. Corpos que povoam os espaços do palco. Corpos sem rostos que se movimentam, que fazem barulhos, mas cujas distinções não se escutam com clareza.

Embora o trabalho seja feito em conjunto, cada bailarina/no defende sua autonomia, seu destaque, no meio de um conjunto em busca de harmonia. (Des)compassos entre os corpos, aqueles ditos principais e

esse outro corpo, o corpo de baile, o corpo coletivo, que completa o todo da obra apresentada, e que, geralmente, fica num jogo de luzes e sombras. Fluxos de luzes onde ‘ganha’ o brilho que é possível enxergar desde qualquer distância, o brilho de um corpo só, aquele que abraça em si próprio os possíveis da dança e verifica os consensos que sobre as maneiras de dançar se tem no regime do balé clássico.

Ilustração 10 – Corpo de baile do Ballet Nacional de Cuba.



Fonte: <https://goo.gl/6tsdm3>. Autor: Rafael Buxeda Díaz. Acesso em 13/06/2016.

Outras relações transparecem entre os corpos na cena. Novas relações porosas, desta vez entre figuras e fundos, luzes e sombras. Escolhas que enquadram as tradições do balé clássico e as (re)produzem, atualizando seu lugar no contexto histórico, social e cultural. Relações hierárquicas que marcam passos na busca do rosto e da voz, do brilho.

Nessa busca, emerge um corpo marcado por paradoxos e tensões entre diversidade/ igualdade, heterogeneidade/ homogeneidade, proximidades/ distâncias, anseios/ submissões, o ser/ o devir ser, acabamentos/ possíveis. Um corpo único, marcado pela ‘igualdade’ como distinção fundamental, porém, preenche de corpos outros, heterogêneos, diversos, que vão amadurecendo até quebrar a pele que os aprisiona, e renascer em outra pele, ou, ficar ali, como semente que acolhe novos possíveis. Um corpo onde coexistem tensões complexas, diferenças e uniões, hierarquias que se apagam num ato.

Para o historiador do *Ballet Nacional de Cuba*, Miguel Cabrera,

[e]l cuerpo de baile tiene que ser homogéneo, aparentemente todos tienen que ser iguales, bailar igual. Si la coreografía lleva dos piruetas, hace dos, aunque pueda hacer cinco, pero qué sucede, en la clase diaria, el maestro ve que puede hacer cinco. Y ahí viene el primer paso hacia ciertos papeles y así, por rendimiento, si se sigue un desarrollo lógico, orgánico, y fruto del talento cultivado, puede pasar a primer bailarín o bailarina (CABRERA, 2016a, s/p).

Assim, o corpo de baile é como um corpo materno, um corpo grávido de corpos outros, na sua compreensão mais tradicional. Corpo destinado a abrigar seus brotos até ficarem prontos para dançar com seus próprios pés, ou voar. Corpo que está sempre presente em todo acontecimento importante, olhando desde as distâncias o crescimento de seus filhos, apoiando seus brilhos quando precisam, mitigando os próprios flashes para deixar ressaltar os sucessos da prole. Corpo que não costuma ser falado nas publicações sobre o balé clássico, nem visualizado, nem ouvido, quicá por ser um corpo de passagem, um corpo em movimento que se (re)constitui continuamente, fazendo-se corpo em aberto. Será por isso que só escutamos barulhos? Barulhos de um corpo cheio de sementes num processo de (re)nascimentos? Será que não tem rosto porque é um corpo de todos e, ao mesmo tempo, de ninguém? Mesmo assim, sublinha Cabrera (2016a), “el cuerpo de baile, es la esencia de una gran compañía”.

Ilustração 11 – Corpo de baile do Ballet Nacional de Cuba executando Giselle.



Fonte: <https://goo.gl/6tsdm3>. Autor: Rafael Buxeda Díaz. Acesso em 13/06/2016.

A centralidade do corpo de baile é discutida também por Méndez (2000, p.110). O autor ressalta o que considera uma distinção da *Escuela Cubana de Ballet*, caracterizada por “otorgar gran importancia al cuerpo de baile, que debe estar perfectamente entrenado y tiene un papel específico en la acción dramática”. Corpo, também no caso de Cuba, de transições, de passagens, mediados pelas maneiras como se constituem e expressam as *cubanidades*.

Alicia Alonso comenta sobre as distinções do *cuero de ballet*⁵⁷ na *Escuela Cubana de Ballet* (ALONSO, 2010b). A bailarina refere-se, nesse momento, à diversidade que tipifica o corpo de balé da Companhia cubana pelo que nomeia de “características étnicas”, próprias da cultura e a sociedade. Distingue as diferenças de rasgos e cores que dominam os espaços da dança clássica em Cuba, que junto com determinadas “*facilidades y virtudes*”, foram constituindo um estilo próprio. Elementos

⁵⁷ No texto de referência (ALONSO, 2010b), Alicia Alonso usa o termo *cuero de ballet* para se referir ao corpo de baile da companhia, sendo que não explica o porquê de esse uso.

que diferenciam o corpo de baile cubano, segundo menciona, de outras companhias no mundo da dança que “creen que es necessário lograr una homogeneidad étnica, para conseguir La homogeneidad estilística dentro del ballet” (ALONSO, 2010b, p.39). Sublinha que as diferenças não interferem nos padrões de beleza e elegância da “norma clássica”. Mas, quais são os padrões da “norma clássica”? Quais se relacionam com o corpo de baile, com esse corpo coletivo, que é enxergado como um corpo só? O que se (in)visibiliza?

Eis as questões que vão desvendando as fendas. O corpo de baile não se distingue pelas cores das peles ou determinados rasgos ditos típicos, mas é um corpo de harmonias: nos movimentos, nas dimensões. É o que ressalta a crítica nas avaliações que sobre o corpo de baile cubano a diretora do *Ballet Nacional de Cuba* cita como exemplo, sobretudo no referente ao segundo ato de *Giselle*, do qual, em várias ocasiões afirmaram “[...] es el cuerpo de ballet más perfecto que pueda encontrarse, por su exactitud, por su estilo, por su homogeneidad, por la atmósfera que crea” (ALONSO, 2010b, p.39). O que pode transparecer ao mudar o foco, das figuras para os fundos? Aberturas que levam por outros caminhos, ainda por descobrir, no devir deste tecido. Des(a)firos de um pano em andamento.

Trata-se de um corpo, ao mesmo tempo, marcado por fluxos de emergências (CABRERA, 2016a), que compreendo como tensões que visam à definição de posições, classificações, diferenciações nos desempenhos das/os bailarinas/os, na sua passagem pelo corpo de baile, e pela dança clássica. Assim, transparecem emergências de tipo políticas/econômicas, relacionadas, por um lado, com o triunfo da Revolução cubana, e por outro, com o posterior bloqueio econômico⁵⁸ que os Estados Unidos impõem, e com os próprios rumos que seguira o desenvolvimento do país no trajeto do projeto revolucionário. Essas condições criaram retiradas: dos bailarinos estrangeiros que integraram a companhia cubana nos primeiros tempos do período revolucionário, e de bailarinas/os formados nas escolas cubanas de balé, que vão para outras companhias, no estrangeiro, em busca de melhores condições econômicas, nestes tempos ainda por desvendar.

⁵⁸ O termo Bloqueio econômico, faz referência ao cerco comercial, econômico e financeiro que impõe Estados Unidos a Cuba desde o sete de fevereiro do ano 1962 até a atualidade. Foi convertido em lei nos anos 1992 e 1995. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.cubadebate.cu/serie/bloqueo-contra-cuba/>>. Acesso em: 22/05/2017.

Outras emergências se aparecem no cotidiano do corpo de baile. Por um lado, as que expressam a procura constante das/os bailarinas/os para atingir o domínio da técnica, para demonstrar nas práticas cotidianas as habilidades do seu corpo ao reproduzir os movimentos que fazem deles o que são. Do outro lado, as que falam das proporções de seus corpos: a estatura que se precisa num momento determinado; as lutas pelo emagrecimento, pela força, pelo equilíbrio, pelas alturas e os giros, pela elasticidade. Linhas que os definem, limitam ou libertam.

O bailarino Marcos Delgado comenta algumas dessas tensões que limitam o desenvolvimento de bailarinas/os que não se encaixam nos padrões de beleza do clássico. Seu depoimento aponta às limitações para entrar no *Ballet Nacional de Cuba*:

El Ballet Nacional escoge sólo los que ellos consideran mejores; los que ellos consideran que son los que necesitan; los que quizás por tener una mejor figura, o por verse lindos parados en un escenario ya creen que son [...], que ese es el ideal de un bailarín perfecto. Y quizás discriminen a otros que tienen más condiciones, bailan mejor, ¡bailan!, tienen muchas más posibilidades de creerse que esas bailarinas que quizás no [...], que lucen bien a primera impresión, pero no, no cumplen con las expectativas que se esperan de ellas. Y puede ser duro, porque uno tiene expectativas de llegar a una gran compañía, y por boberías no te aceptan, y eso puede llegar a decepcionarte (Marcos Delgado, entrevista realizada em 21/10/2015).

Seleções dos outros que marcam os corpos e atribuem-lhe os seus lugares, forçando o seu pertencimento. Lugares nos fundos, nos corpos de baile da grande companhia. Quando não escolhidos, há outros corpos que os acolhem. Vestígios das discriminações, das exclusões, dos (im)possíveis como efeitos daquelas seleções. Sonhos que vão ficando no caminho, (re)criando-se pelos corpos nas suas relações num contexto de belezas instituídas.

Ligadas a essas tensões, aparecem outras. Novos vestígios que avalizam os sonhos, os mitigam ou (re)criam. O que “não se aprende” no cotidiano, segundo Cabrera (2016a), e que nomeia de “talento”. Ou seja, as possibilidades de expressão de um estilo próprio, de um

desdobramento nas atuações, de mostrar “a arte”. Aquilo do que fala a *maître* de balé

[...] unas veces los bailarines tienen casi todo, cuerpo, técnica, pero no tienen eso, eso que es único, no sé, un aura, ese algo que hace que te emociones al verlo, que te eriza, que cuando lo ves bailar te quedas con la boca abierta. Así que no es sólo cuerpo, es un montón de cosas (Rosario Arencibia, entrevista realizada em 22/11/2015).

E acrescenta Alicia Alonso

[...] con eso se nace. Uno nace con esas cualidades [...], personalidad [...] Usted sabe que cuando se abre la cortina, usted va a salir a escena, usted tiene que sentir, antes de salir a escena, uno se para ahí, piensa y sale y tiene que llevar con uno esa fuerza de agarrar al público [...], y uno sale [...], no importa el personaje que uno tenga, dentro del personaje que uno tiene. Uno tiene que sentir el personaje y entregarlo al público inmediatamente. Si va a salir en Giselle es la alegría de Giselle. Si va a salir en Carmen es la sensualidad de Carmen, parada ahí, la cosa de Carmen, ahí, vencer a ese público. Pero lo tiene que sentir, enseguida que se abre la cortina y el público ya está ahí y choca con él y lo recibe y lo sigue. Y a eso se llama “la personalidad”, saberlo [...], la magia esa de agarrar al público. No es despacio, salir, irlos conquistando lentamente, no, por lo menos no en el ballet. En el ballet uno sale y ya tiene que dominar al público y atraerlo aquí y ya, atención en la escena (ALONSO, 2010a, s/p).

Seja qual for o nome, o nomeado é explicado como sendo inato, como ficando por fora da possibilidade de ser criado pela/o dançarina/o, da possibilidade de uma relação, da possibilidade de ser ensinado e aprendido, mesmo que seja necessário um outro, o espectador, para atualizá-lo, para verificá-lo. Fica no domínio das sombras, do místico, do que ninguém consegue nomear com palavras comuns, porém todo mundo nomeia para identificar em movimentos, e saber o que abrange. Nomeação-movimento. Domínios dos ‘entre’, do limiar, do poroso. O que está sendo colocado aqui? Como se constitui o que fica no domínio das sombras? Quais as relações em jogo? Quais as tensões que subsidiam as

(im)possibilidades de nomeação? São (im)possibilidades ancoradas nos tempos?

Para Silva (2007), expressar-se é uma qualidade particular do que nomeia relação pensamento-corpo

O que me interessa é uma qualidade da relação pensamento-corpo que torna, na mesma operação, o pensamento em carne e o corpo em memória sensitiva. Algo que se passa entre, que só no movimento faz sentido, toma sentido. O pensamento encarna e encontra a concretude, e a carne amplia-se (devém) a partir do registro sensível de seus possíveis. 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 [...] (SILVA, 2007, p.189).

É assim que, aquilo nomeado como talento, aura, personalidade, revela uma multidão de possíveis nas maneiras singulares em que as/os bailarinas/os objetivam as suas relações com a dança, e suas vozes. Isso, tão difícil de se nomear porque uma *'danza-palabra'*, difícil de capturar, é explicado por este autor como qualidade no campo da relação corpo/subjetividade que ganha sentidos nos movimentos. Eis o que compreendo como vivência estética.

Deste modo, “talento”, “aura”, “personalidade” constituem maneiras de se expressarem as vivências estéticas das/os bailarinas/os em suas relações com a dança, relações prenes de sentidos. Vivências nas quais as características físicas somente ganham sentido numa relação particular com a arte, com a dança, com suas práticas, modificando suas expressões e, nesse devir, (trans)formando também suas distinções corporais. Vivências na quais os movimentos técnicos, os passos que sobrevivem aos séculos, se transformam em arte pelos sentidos que neles se (re)configuram em cada um dos que dançam, pelas vozes que dialogam nesses encontros, pelas lutas, pelas tensões que emergem, pelas paixões que envolvem, pelos desdobramentos dos corpos em cada acontecimento da dança, por serem corpos que se multiplicam em outros corpos que podem vir a habitá-los, que (re)nascem numa festa dos sentidos. Vivências que, segundo Vigotsky (2010b), organizam o comportamento e, acrescentaria eu, outros possíveis, no sentido de (re/des/auto) organizações. Vivências que produzem uma (re)criação subjetiva.

Para o bailarino Rafael Martínez

[b]ailar es como si fuera a hacer un viaje, me erizo y todo cuando te hablo de eso, maravilloso. Yo sentía que me iba, que me iba, es una cosa interesante. Requiere de una resistencia inmensa [...] el dolor puede ser muy, muy fuerte, pero te metes tanto en el personaje que se te olvida el dolor [...] y al final, todo vuelve (Rafael Martínez, entrevista realizada em 09/10/2015).

Destarte, nas relações que acontecem no cotidiano do corpo de baile, vão emergindo as tensões que povoam os desempenhos de bailarinas/os, e vão constituindo-os, ao mesmo tempo em que constituem um estilo, uma escola, uma maneira particular de se expressar através do balé, em seus movimentos. Poderia ser esta uma das perspectivas para pensar o corpo de baile como destacado por Cabrera (2016a), como essencial numa companhia.

Contudo, o que chama mais atenção nesse corpo múltiplo não são as suas visibilidades leves, mas as potências que como vestígios se apresentam em suas invisibilidades. Desde o corpo de baile emergem flashes, minúcias insignificantes, resíduos que podem vir a ser visibilizadas e deixar marcas importantes (VIGOTSKY, 1987). Fios que abrem possíveis para se desvendar. Possíveis como os lugares da dança clássica nos contextos social, histórico e cultural. Testemunhas, provas vivas das polifonias dos tempos que, simultaneamente, dão à luz aos corpos que fazem dela uma tradição. Quais vestígios desvendam-se nas (in)visibilidades do corpo de baile?

Um deles traz diálogos com os ditos, as regularidades que dominam como tradição o mundo da dança clássica, desvendando seus sedimentos em tempos distantes, lá nos séculos XV e XVI, sob as vozes de outros tempos muito mais remotos. Méndez (2000), ao fazer um apanhado dos acontecimentos mais importantes da história do balé, desvenda camadas de tempos que dialogam, descobrindo suas tensões, aquelas que foram constituindo as tradições do balé que hoje podemos apreciar.

Assim, o autor percorre caminhos místicos, simbólicos, de tentativas de dominação das forças da natureza; perpassa por festividades sociais, populares, rituais com escopos e ritmos de trabalho diversos, religiões. Mas, caminhos com intenções e participações geralmente coletivas, onde se estreitavam laços sociais numa sorte de

‘disciplinarização em movimentos’, segundo penso, até continuar perambulando pelos caminhos das diferenciações. Caminhos que vão se diversificando e vão estreitando as maneiras de se expressar a linguagem dos corpos, instituindo outras maneiras de dizer, que além de ampliar possibilidades e abrir novos possíveis, foram criando abismos que instituíram diferenças entre os corpos que dançam e vivem em determinados espaços culturais, ao mesmo tempo em que mostram a potência da dança para falar dos acontecimentos das sociedades e das culturas nas quais se constituem e as quais constituem.

Nomear o corpo coletivo como corpo de baile estabelece proximidades e distâncias no balé. Pérez Soto (2008) comenta que a denominação “baile” se refere ao que ele nomeia de práticas sociais da dança, ligadas a momentos no percurso da dança onde foram característicos os bailes coletivos como indicadores de expressão da autonomia das pessoas.

En general los bailes europeos fueron bailes corales o grupales. Tanto entre los campesinos como entre los artesanos urbanos o los burgueses eran un vehículo para expresar un sentimiento de comunidad, para reforzar lazos sociales. Abundaban los bailes ligados (todos tomados de la mano) y los lucimientos individuales eran relativamente pocos. Como en todos los bailes sociales, los niveles de destreza y energía no eran muy altos, y se privilegiaba más bien el flujo y la melodía que la compulsión o el ritmo.

Si consideramos esto como una situación genérica inicial, podemos trazar una gran perspectiva de la evolución de los bailes europeos a lo largo de los siglos. El paso de los bailes del campo (o de la periferia colonial) a las ciudades. Su ascenso desde bailes populares de callejón hasta los bailes de salón en las fiestas burguesas aristocratizadas. El gran viaje moderno desde los bailes corales ligados hasta el baile de pareja y el lucimiento individual (PÉREZ SOTO, 2008, p.40).

Nessas passagens, no transcurso de século XV, as expressões das danças desenvolvidas nas cortes em tempos anteriores vão adquirindo novos matizes, mais complexos, dificultando, ao dizer de Méndez (2000), o baile por imitação. Isso fez com que aparescessem os mestres de dança. Já na virada do século XVI, estabeleceram-se regras para dançar, dentre

elas, a rudimentar fixação de cinco posições básicas para os pés, que vão-se aprimorando com os tempos até serem as posições que nos dias de hoje marcam os passos das/os bailarinas/os.

Igualmente, Perez (2008) atribui aos mestres de dança a posição de promotores dos movimentos sociais na dança, no sentido do seu papel de comando nas passagens dos diferentes bailes populares até os burgueses e aristocráticos. Segundo o autor, os mestres de dança ensinavam boas maneiras, cortesia, organizavam as festas, os vestuários, os ornamentos, os movimentos, as posições, as músicas, e assim por diante. Eis, a meu modo de ver, o tempo em que se começam a ouvir as primeiras vozes, quase imperceptíveis, daqueles que tem nas suas mãos os fios que movimentam os corpos na dança, os que sonham preencher os espaços com movimentos e corpos: as/os coreógrafas/os.

Naquele mesmo espaço se foram criando as condições para que os bailes se transformassem em espetáculos, nos que se misturaram com a música, a literatura e a plástica, numa apresentação só. Assim

[I]a coreografía tenía ya requisitos, comenzaba a exigir de profesionales entrenados que irían desplazando a la nobleza de la escena; ya no hay una masa de personas danzando a su albedrío, sino se requiere de un *corps de ballet* que siga pasos estrictamente trazados (PÉREZ SOTO, 2008, p.21, grifos no original).

Como parte desse percurso, no ano de 1669 iniciam-se os estudos de música e dança de maneira sistemática, em decorrência da criação, no ano de 1661, na França, da Academia Real de Música e Dança, pelo Rei Luis XIV. Eis o momento onde floresceram os espetáculos e, ao mesmo tempo, as tensões para os que dançam, para os espaços de apresentação, para os criadores das novas formas das artes. Momento de deslocamentos dos corpos para outros ritmos dos tempos e dos espaços. Transformações dos corpos, os que antes dançavam num espaço aberto, num espaço de relações próximas, nesse momento começaram a ser corpos com outras distinções, submetidos a outras normas, ao desenvolvimento de habilidades específicas para pertencer a um espaço exclusivo onde podem dançar e responder as exigências do momento. Isso muda suas posições, transforma seus passos, disciplina seus movimentos, espalhando as sementes das diferenças.

Foram-se criando outros corpos. Os corpos que observam a outros dançar desde posições que cada vez mais se afastam das relações

próximas, e criam outras relações com os que dançam, com o espectáculo, com as apresentações e todas as vozes que falam desde o palco, numa imensidão de sentidos. Mas, foram-se criando também outras distâncias, com outros corpos que já não participam do espaço de dançar, os que ficam fora dos seus limites. Esse espaço conformado para os espectáculos, onde aparecem outros possíveis nas relações em devir. Um espaço que envolve outras tensões e cria novas tradições. Neste sentido, Méndez (2000, p.23-24), sublinha que

En esta etapa el ballet ya no se contempla desde las galerías altas, sino de frente al escenario, esto obliga a ciertos cambios técnicos. Si los bailarines se desplazaran, simplemente, deslizando sus pies por el piso, los espectadores solo verían una masa confusa, por tanto se emplea la verticalidad o elevación; los intérpretes tienen que saltar para destacarse, eso favorece la creación de movimientos como los *entrechats* y *cabrioles*⁵⁹; así mismo, para poderse mostrar de frente, de perfil, de espaldas, deben ejecutar giros sobre sí mismos, de estos surgen los *pirouets*⁶⁰ y otros pasos similares.

Assim, as tensões se transformaram em passos, em movimentos, em corpos que se reinventaram com cada (des)compasso. Se renovaram, ao mesmo tempo, os símbolos que se foram conformando numa linguagem de movimentos até hoje viva na dança. Desvendaram-se os vestígios deixados pelo mestre de dança Beauchamps⁶¹, que não só nomeou os movimentos, mas também os regulamentou seguindo os compassos das músicas, alternando os seus andamentos – lentos ou

⁵⁹ *Cabriole* é um salto com batimento no ar, a perna de base vai até a que está em movimento. Para aprofundamentos, vide:

<<http://www.mundodadanca.art.br/2011/04/diccionario-do-ballet.html>>. Acesso em: 30/09/2017.

⁶⁰ *Pirouette* é a volta completa do corpo, na ponta ou meia ponta, sobre seu eixo. Para aprofundamentos, vide:

<<http://www.mundodadanca.art.br/2011/04/diccionario-do-ballet.html>>. Acesso em: 30/09/2017.

⁶¹ Pierre Beauchamp (Paris, 1631 – Paris, 1705). Coreógrafo e bailarino francês, diretor da *Académie Royale de Danse*, desde 1671. Uma das mais grandes figuras da *belle danse* francesa do século XVII. Apontou um sistema de escritura na dança, a codificação das cinco posições clássicas dos pés e o destaque na utilização dos braços. Para aprofundamentos, vide:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Beauchamp>. Acesso em: 21/04/2017.

rápidos –, num jogo de tempos e sons produzidos para movimentar os corpos e dizer o que deve ser feito nos domínios da dança clássica até os dias de hoje. Movimentaram-se os cenários numa mistura das artes que (re)nasceram em cada criação.

A respeito das relações da dança com outras artes naqueles tempos, Pérez Soto (2008) afirma a existência de uma relação de dependência ou subordinação à ópera, relação que, segundo o autor, deixou vestígios no seu desenvolvimento posterior como expressão artística independente. Nos anos finais do século XVII foram chamadas de *ballet a entrée* as apresentações de dança que apareciam no início e entre os atos das operas. Esses desempenhos são reconhecidos como as primeiras manifestações profissionais da dança, com um sentido realmente artístico. Destacam-se, dentre os alcances mais importantes desses *ballet a entrée*, as noções de corporalidade que surgiram nesses momentos, que falavam não só do espetáculo, mas também de seu caráter educativo, “digno de ser imitado”. Ainda segundo Pérez Soto (2008), essas noções de corporalidade falavam também de um corpo aberto, com movimentos claros, definidos, limpos, elegantes, que foram ampliando as suas fendas com os movimentos de acrobatas, malabaristas, bufões. Desta maneira, foram surgindo as vozes da independência, do que hoje é a dança clássica, dos domínios da ópera, das acrobacias executadas para o divertimento.

Essas mudanças do espaço coletivo ao espaço do espetáculo, da dança aberta à dança planejada, dos movimentos espontâneos às coreografias, do corpo coletivo para o corpo individual, da independência da dança aos domínios da ópera, produziram balés que exibiam e ressaltavam os corpos das/os bailarinas/os principais, enquanto o corpo de baile e o enredo eram secundários, já andando o século XVIII. E nesse (des)empenho, foram as/os bailarinas/os principais que transformaram os vestidos, enfeites, passos e corpos. Algumas das figuras que impuseram tendências e posturas, cujas vozes perpassam os tempos e permanecem no balé até hoje, são realçadas por Méndez (2000). Dentre elas, a bailarina María Sallé⁶², quem defendeu a expressividade ao dançar, com o uso de vestidos menos pesados e a eliminação de máscaras, perucas e outros

⁶² Marie Sallé (1707 – 1756). Notável coreógrafa. Funda a sua dança da expressão. Abandonou o peso do vestuário convencional da época, para dançar ao estilo grego, com túnica e cabelo solto. Para aprofundamentos, vide: <<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/10/15/historia-de-la-danza-2-siglo-xviii/>>. Acesso em: 21/04/2017.

enfeites. Por sua vez, María Anne Cupis de Camargo⁶³ realçou o virtuosismo técnico, a leveza, a elevação. A partir de suas ideias criou novos passos que melhor mostravam as habilidades dos pés, como o *entrechat-quatre* e o *pas de basque*⁶⁴.

O Romantismo, desde finais do século XVIII, desvenda novos tempos de tradições no destaque das figuras individuais, sobretudo de corpos de mulheres. É momento das representações de mundos nas trevas, de levezas, espiritualidades, dos corpos que desafiam a lei da gravitação, dos não corpos, mesmo que sejam corpos segurados por cabos de aço, numa “máquina voadora”.

María Taglioni⁶⁵ foi outra bailarina que deixou vestígios nas posições corporais, até hoje (re)produzidos na gestualidade da dança clássica (MÉNDEZ, 2000). Os braços longos da jovem bailarina condicionaram novas posições. Segundo Carpentier (1990b, p.14-15),

Taglioni, cuyos brazos eran demasiado largos, se habituó a cruzarlos ligeramente sobre su pecho, para disimular el defecto, haciendo resaltar, en cambio la extremada finura de sus manos: «[...] y este gesto -nos dice un historiador del ballet- ha quedado en la tradición, como uno de los más bellos de la danza».

Corpo que deixa ecos no balé a partir de seus ‘defeitos’, corpo de mulher que vai transformando seus braços em asas. Ocultações que criam

⁶³ Marie Anne de Cupis de Camargo (Bruxelas, 1710 – 1770). Dançarina belga, responsável por muitas mudanças técnicas e de estilos no balé. Rápida e muito ágil, ela aperfeiçoou os passos com saltos (o *entrechat* e o *cabriole*), os quais eram somente executados por homens. Foi também responsável por estabelecer a manutenção de uma perna elevada a 90 graus do quadril. Encurtou as saias de balé, para facilitar a execução de passos mais complexos e possibilitar que fossem mais bem apreciados pela plateia. Tirou os saltos dos sapatos de balé, facilitando assim a execução de saltos mais complexos. Para aprofundamentos, vide: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Marie_Camargo>. Acesso em: 21/04/2017.

⁶⁴ *Pas de basque* é um passo característico das danças tradicionais dos bascos. É um passo alternado em três tempos com um movimento largo de lado a lado. Para aprofundamentos, vide:

<<http://blogdanceadanca.blogspot.com.br/2009/09/diccionario-de-ballet.html>>. Acesso em: 1/10/2017.

⁶⁵ María Taglioni (Estocolmo, 1804-1884). Figura proeminente do balé romântico. Filha do professor Filippo Taglioni, quem adaptou a técnica às características físicas da jovem (MÉNDEZ, 2000, p.35).

tradições. Foi a Taglioni bailarina que iniciou o uso de sapatilhas flexíveis, confeccionadas com fitas de seda e reforçadas nas pontas, o que lhe permitia produzir um efeito de leveza. Ela que introduziu um novo vestuário: a saia de tule chamada de *tutu*. Essa novidade permitiu-lhe outras levezas suportadas também nas suas características corporais e aprimoramento técnico. Misturas que condicionaram o surgimento de estilos diferentes de dançar.

No empenho por voar, o corpo da bailarina, além da graça e harmonia, conseguiu saltos ousados, com descidas tão leves que acariciavam o cenário; maior leveza nos pés, ao ponto de entrelaçar-se no ar, o que se nomeia na dança de *entrechat*; uma maior força nas pontas dos pés, de modo a se manter, por um tempo, sobre uma delas, o que se reconhece até hoje como um “bom balance”.

Ao mesmo tempo, outra bailarina, desta vez a austríaca Fanny Elssler, foi espalhando pelo mundo uma dança característica, que misturava técnica e vigor. Os ecos de seus modos de dançar foram ouvidos pela bailarina Carlota Grisi, que, num estilo próximo ao da Elssler, consagrou-se à arte e immortalizou uma obra emblemática na dança: *Giselle*. No *pas de deux*, do segundo ato, demonstrou que “podia voar” (MÉNDEZ, 2000). Desse modo, as bailarinas realizaram a utopia de voar, no seu anseio por substituir as máquinas e, ‘simplesmente’, fazer decolar a história da dança.

Assim sendo, o corpo de baile – corpo coletivo –, contém em si próprio os vestígios dos tempos, a partir dos quais podemos hoje conhecer os fios que vão se entrelaçando até o destaque de outros corpos, os das figuras principais, num espetáculo artístico criado, tecnicamente orientado, e marcado pelas relações que os corpos neles envolvidos estabeleceram com os espaços e tempos históricos e culturais. É, sem dúvidas, um espaço onde se desvendam as fendas das movimentações de sentidos que distinguem as maneiras de dançar e do que é ressaltado no percurso das culturas, das sociedades, dos corpos que constituem esses fluxos – e neles se constituem–, num movimento interminável de criações. Mesmo que, segundo penso, o lugar destinado ao corpo de baile, no jogo dos *claroscuros*, é condição para o realce dos corpos principais, e ao mesmo tempo, para a (re)produção das tradições. E, por isso, também se poderia enxergar como “essencial” no contexto da dança.

Corpo “essencial” também para compreender o que permanece nos domínios das sombras. O (im)possível de se nomear – a aura, a personalidade, o talento, o que é considerado como condição inata dos

corpos –, na dança dos tempos, foi-se constituindo na dialogia das relações. No nascimento do corpo individual criou-se a potência da aura, da personalidade, do talento, como qualidade porosa, do entre, do limiar. Criou-se, nessas relações, pensamento-corpo, *danza-palabra*, vivência estética, as condições para a (re)criação dos corpos, individuais e coletivos. Relações perpassadas pelas tensões dos tempos, das culturas, dos contextos sociais. (Re)criações que, do mesmo modo, foram constituindo as maneiras nas quais o balé se instituiu, através dos tempos, como tradição.

Outros flashes dizem respeito à potência do corpo de baile. Os flashes da alteridade que representa. Nada acontece sem os outros. Eis uma questão que nos remete aos diálogos entre Vigotsky e Bakhtin. O papel dos outros no desenvolvimento subjetivo das pessoas, no sentido particular, e da cultura, no sentido geral, é sublinhado por Vigotsky (2010b, p.160), sendo que sob sua perspectiva, “[...] a través de los demás es que nos convertimos en nosotros mismos”. Desta forma, compreende-se o papel dos outros na constituição subjetiva, sempre mediada pelas relações sociais, pelas relações semióticas produzidas nos sistemas culturais como produto dessas relações sociais, pelos processos de transformação, de superação, de diferenciação, pelas tensões que acontecem nesse devir, pelos avanços e retrocessos, pelos complexos entrelaçados que caracterizam os movimentos de criação.

Nessas relações múltiplas os sujeitos (re)constituem a própria subjetividade e, conseqüentemente, o próprio corpo. Ao mesmo tempo, toda criação ultrapassa o próprio criador e se atualiza nas relações com outros. (Des)integração complexa na compreensão dos processos de criação, no entretécido de condições históricas-temporais (como os sujeitos singulares, ao longo dos tempos, se tornaram o que são) e culturais (como os seres humanos constroem essa história na cultura, em relação e cooperação com outros).

Por outro lado, Bakhtin (2012 [1924]), destaca a possibilidade de existir como singularidade única a partir da existência de um outro, a partir da diferenciação com um outro, numa relação que também completa a sua existência, e que povoa de sentidos o existir como ato responsável. Ato que acontece nas relações, tanto singular do eu consigo mesmo que inexoravelmente contém os outros, quanto nas relações com os outros no contexto social. Desse modo, aponta que

[o] simples fato de que eu, a partir de meu lugar único no existir, veja, conheça um outro, pense

nele, não o esqueça, o fato de que para mim ele existe – tudo isso é alguma coisa que somente eu, único, em todo o existir, em um dado momento, posso fazer por ele: um ato do vivido real em mim que completa a sua existência, absolutamente profícuo e novo, e que encontra em mim somente a sua possibilidade (BAKHTIN, 2012 [1924]).

Assim, a existência dos outros é condição, segundo ambos os autores, para a constituição de um ‘eu’, ou seja, das subjetividades, das singularidades, nos seus múltiplos entrelaçamentos e relações. São constituições/criações povoadas de outros ou de vozes, em relações de múltiplas superações, diálogos, responsabilidades e respondibilidades, proximidades e distâncias, de possíveis, segundo penso, que coexistem nos espaços e nos tempos históricos e culturais.

É possível afirmar desde a compreensão da alteridade como fundante do sujeito, que a existência do corpo de baile no balé clássico é condição para a constituição das/os bailarinas/os, e a qualidade das relações que nele se podem auscultar abrem um leque interminável de possíveis laços. Como se (re)constituem as pessoas que dançam em seu interior? Quais as relações do corpo de baile, como corpo externo e coletivo, com os corpos das figuras que dele se desprenderam? Mais questões que respostas aparecem nesse devir. Como seu próprio movimento, sempre em aberto. É essa perspectiva que marca o corpo de baile como “essencial” numa companhia?

Uma experiência interessante me foi compartilhada numa das entrevistas, mesmo que não fosse a intencionalidade falar do corpo de baile. Vem uma e outra vez a meu encontro, resume o choro de um corpo sem voz, que ao mesmo tempo se constitui como corpo “essencial”. Quando necessário (re)criar determinados personagens, comenta:

A veces yo quiero expresar dolor en una obra y me cojo pensando en cosas tristes, en las situaciones que más dolor me pudieran causar o me pudieran hacer llorar [...] eso es un poco difícil. Por ejemplo, nosotros tenemos una obra, se llama “*Tu-Tu*”, y en esa obra, ahí tú quieres expresar ese sentimiento de dolor, ese sentimiento de, de olvido, que le dan a veces al cuerpo de baile. Siempre en los ballets grandes, es la solista o el solista, ese, todo gira alrededor de ellos dos, pero sin un cuerpo de baile, una solista y un solista, no es nadie. Pero

la gente a veces se olvida, incluso los directores, el público a veces se olvida un poco de ese cuerpo de baile, y sin ese cuerpo de baile, no es nada, son dos personas muy buenas bailando, y ya. Y entonces en esa obra nosotros queremos expresar ese dolor, ese sentimiento de ese cuerpo de baile, que no, no puede expresarse, no puede expresarse eso, y entonces tú tienes que darle, demostrarle al público ese sentimiento de dolor, quizás no con llanto, pero sí, sí que el público vea que duele [...] el bailarín tiene que sentirlo, y el público lo ve y dice: ese bailarín está sufriendo (Daniel Estrada, entrevista realizada em 12/10/2015).

Ao final, o corpo grávido é um corpo que carrega as dores de todos os corpos, os silêncios, os esquecimentos, que leva as marcas das exclusões, das discriminações, é um corpo que chora, que sofre e exhibe sua dor detrás dos véus das belezas, das harmonias, das homogeneidades e igualdades. Só é preciso auscultar: o corpo tem vozes.

2.3.2. O gênero das tradições

Dos ecos anteriores começam a se distinguir outros. As imagens/corpos tradicionais do balé também trouxeram à tona relações de gênero. Enxergar os corpos dos homens que dançam, embora sejam fotografados como corpos isolados, principais, fica no campo das (in)visibilidades, perpetuando os não ditos deste tipo de dança: o homem é o *partenaire* (quem acompanha a um outro na atividade que realiza) da bailarina; é aquele que não dança nas pontas dos pés, mas carrega, no seu corpo, o leve peso de outros corpos. (In)visibilidades que vão se (re)produzindo em cada dança. Relações constituídas ao longo dos tempos, sempre em tensões diversas com as culturas e as sociedades. Relações de submissão/dominação, de poderes que abrangem as multiplicidades de sentidos de ser homem ou mulher num determinado contexto. Mas, ao mesmo tempo, relações que expressam sintonias, reciprocidades, que vão (re)produzindo estereótipos: o corpo da mulher precisa ser leve, frágil, para ser sustentado no ar, e o corpo do homem precisa ser forte para sustentar esse corpo outro. Relações que perpetuam os lugares e papéis atribuídos para homens e mulheres, em tempos remotos, e que perduram no presente. O que aconteceria nos espaços da dança clássica se uma mulher forte suspendesse um homem leve no ar?

Ilustração 12 – Estheysis Menéndez y Alfredo Ibáñez debutam em Coppelia.



Fonte: <https://goo.gl/BE46sz>. Acesso em 05/05/2017.

Paradoxos interessantes se revelam nas imagens. O balé clássico é um tipo de dança desempenhada, nos seus primórdios, por homens, porém, que ressalta hoje os corpos femininos. Entre os anos de 1650 e 1750, quase todos os bailarines eram homens, os quais também interpretavam os papéis de mulher. Nessa época as mulheres estavam confinadas aos espaços domésticos, como (re)produtoras dos lugares a elas destinados pela sociedade. Eram mães, boas esposas – o que significava submissão ao homem –, dotadas dos conhecimentos necessários para ordenar os espaços limitados às paredes da casa.

Foi no ano de 1681 que apareceu a figura da mulher na cena. Segundo Méndez (2000, p.24-25), Mademoiselle La Fontaine⁶⁶, nessa data, se apresentou na Academia criada por Luis XIV, dançando *El triunfo del amor*. Outras bailarinas seguiram sutilmente seus passos, até firmarem presença, com o passar dos tempos, na história do balé.

Já entre os anos de 1750 e 1830, aparece registrado um equilíbrio entre a quantidade de homens e mulheres nas companhias de balé. Porém, os movimentos dos corpos foram pensados por homens, sendo que todos os mestres e coreógrafos eram homens.

Todos los coreógrafos y Maestros de Ballet desde 1750 hasta 1900, con una o dos excepciones, son invariablemente hombres. Lo son también los críticos, como el imponderable Théófilo Gautier, cuyo machismo raya en el absurdo. Lo son también la mayor parte del público, maridos pequeño-burgueses que arrastran a sus esposas, y en ningún caso a sus hijos. No es sorprendente en cambio que la enorme mayoría de las intérpretes entre 1830 y 1930 fuesen mujeres. Hasta el punto de que en la segunda mitad del siglo XIX la mayoría de los papeles masculinos eran interpretados en travestí por mujeres (PÉREZ SOTO, 2008, p.64-65).

Nessas histórias transparecem misturas de papéis, homens e mulheres em novas relações porosas, homens e mulheres que coexistem, ao mesmo tempo, num corpo. Corpos travestidos com as marcas dos tempos. Corpos que vão se reconstruindo nos diversos espaços históricos e culturais. Transformações que acontecem no devir da caminhada pela dança e nos diversos papéis que são interpretados, e fazem dos corpos que dançam um universo de (im)possíveis, ocultos por detrás de máscaras, maquiagens e enfeites. Adornos que trazem outros diálogos das/os bailarinas/os com a linguagem das cores, das fantasias. Diálogos onde aparecem relações com outros signos, (re)nascem sentidos novos que abrangem vozes inimagináveis, anseios, frustrações, realizações.

⁶⁶ Bailarina francesa (1655 - Paris, 1738), não se conhece seu verdadeiro nome. Começou na *Académie Royale de Musique* com *Le Triomphe de l'Amour* (1681), o que a coloca como uma das primeiras bailarinas profissionais. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=fontaine-mademoiselle-de-la>>. Acesso em: 16/05/2017.

Foi na primeira metade do século XIX que ganhou realce a mulher na dança clássica, como símbolo de delicadeza, de fragilidade. Nesse momento, desloca-se o papel do bailarino para *partenaire*. Ou seja, começa a ser aquele que serve como suporte do ‘frágil’. Nessas relações se reproduzem os valores sociais atribuídos para um ou outro gênero: o homen protetor, forte, e a mulher frágil, leve, pronta para ser protegida. Tradições também perpetuadas, de modos diversos, pelos tempos históricos, sociais e culturais, como destaca Miguel Cabrera ao falar sobre o lugar do homen no balé hoje:

[...] el hombre tiene que hacer eso y cargar, y cargar, que la mujer no tiene que cargar, es ella, pero el portal es él, es él quien tiene que cargar, y el que la tiene que colocar en el balance, y siempre tiene el riesgo de cualquier cosa que pase la culpa la carga el varón: me tumbaste el balance, me sacaste de giro, esa es un, un, una competencia siempre entre ellos (CABRERA, Entrevista realizada em 12/02/2015).

O homem, singular, carregador dos pesos de outros corpos, e dos pesos das responsabilidades a ele atribuídas. Individualismos que transpareceram, na dança, ligados ao Romantismo nas artes e que vão se constituindo de maneiras diversas nas suas relações temporais, abrindo fendas que as vezes são apertadas, e outras, desvendam abismos. Assim, transparecem entre bailarinas e bailarinos relações de poder, na concorrência cotidiana pelas conquistas, pelos espaços, pelos virtuosismos, nas lutas por atingir seus ideais.

Alicia Alonso comenta as relações com ‘seus *partenaires*’,

[...] cada uno tenía algo que dar a su compañera y uno tenía también que enseñarle a su compañero. Estábamos siempre intercambiando. Desde luego, cuando alguno era muy joven, como Esquivel, yo le estaba enseñando todo, ¿no?, pero él aprendía porque era muy artista. [...] enseguida se daba cuenta de todo lo que uno le decía y lo enriquecía él mismo en su proyección, en sus gestos.

[...] Bueno, yo he tenido muchos, muchos compañeros... Ígor Youskévitich fue compañero mío durante 10 años en el Ballet Theatre. [...] después que hacíamos una función, nos sentábamos y nos poníamos a discutir: esto, lo otro,

aquello no salió bien, aquello. Siempre, siempre teníamos discusiones y siempre decía: tu culpa, la culpa... A mí no se me olvidará jamás que un día estábamos haciendo El Cisne Negro y esto es una cosa que pasó muy graciosa: él hizo así en el final yo brincaba, salía corriendo, brincaba y él me agarraba, en un pescado así, yo brincaba así y ¡brum!, en el aire, y él me cogía y seguía caminando conmigo. Y él me decía: tú da un brinco bien alto, un brinco bien alto, porque yo te cojo, porque él era muy fuerte, porque yo te cojo y yo, bueno, está bien, está bien. Pero bueno, siempre seguíamos y seguíamos y decía: más alto que yo te cojo, más alto. Y ese día, él estaba mirando a una muchachita en la primera fila, que empezaba a coquetear con él y le hacía señitas, y yo no, yo estaba bailando, vi aquello y digo: ay, ¿estará distraído? Seguí bailando, tan, tan, y él siguió y hago así y, ahora lo voy a hacer bien alto, bien alto y diga usted que me cogió por el tutú [...] me cogió por el trajecito en el aire y yo con los pies en el piso y con las manos en el aire mirándolo así, con unas ganas de matarlo. El director de escena nos cerró la cortina y enseguida dijo: ¡no se fajen, no se fajen! Pero no, esa fue la única vez en mi vida que me pasó. Eso fue único con él. Ya después estuvo muy atento siempre, es más, no me quitaba los ojos y sabía dónde yo iba a hacer el piruet y hacía así: ¡ram!, y me agarraba. Hacía las vueltas, las vueltas y me agarraba en el momento.

[...] también tuve a André Eglevsky, un hombre muy fuerte, muy musculoso, muy buen compañero también. Johnny Kriza, que era muy ligerito él, muy del estilo norteamericano, así, de playboy, era más ligero, pero yo no bailé mucho con él, bailé un poquito. Está Erik Bruhn, el danés, que era un príncipe, muy elegante. No, yo he tenido compañeros que cada uno me ha dado algo, y yo he podido, pienso, entregarles algo también de mis conocimientos. Hemos intercambiado nuestras experiencias artísticas y ha sido siempre muy útil y muy bueno..., después tuve a Azari Plisetski [...] entendió mucho la escuela cubana, la forma nuestra de bailar, del ballet de Cuba y él lo asimiló muy

bien, muy bien, muy bien y fue otra cosa, ya era otro estilo, otra cosa, que yo me acomodaba a él más que él a nosotros. Estuvo Rodolfo Rodríguez, argentino, y estuvo..., no quiero que se me quede ninguno porque todos fueron muy buenos, cada uno tenía sus cosas. Pero el último con quien yo bailé aquí fue... Vladimir Vasiliev (ALONSO, 2010a, s/p).

As relações entre bailarinas e bailarinos cunham os lugares de homens e mulheres. Transparecem nos comentários de Alicia Alonso as distinções que são ‘necessárias’ aos homens para desenvolver seu papel, ‘sustentar’ a mulher na dança. Mas também nos estereótipos das cotidianidades que se (re)produzem ao dançar: homem forte, musculoso, ágil, elegante, um príncipe. Homem sustentador, homem carregador de corpos e responsabilidades. No entanto, revelam-se outras relações também, que tensionam os estereótipos: novamente uns e outros atuam como complementos na dança, um aprende com o outro, um ensina alguma coisa ao outro, um não acontece sem o outro, responsiva e responsavelmente.

A reprodução das tradições do balé não só estabelece relações com os significados sociais do ser homem ou mulher, como produz consequências na hora de construir os corpos de bailarinas e de bailarinos. Numa pesquisa sobre a conduta alimentar desenvolvida no contexto do balé em Cuba, descrevem-se diferenças entre ambos gêneros na realização dos exercícios físicos, marcados, fundamentalmente, pelas funções que realizam, ainda que para ambos sejam complexos. De tal modo, as bailarinas treinam visando maior equilíbrio e aperfeiçoamento dos movimentos. No caso dos bailarinos, têm de desenvolver maior volume e força muscular, para garantir o suporte das bailarinas na maioria dos movimentos devagar (DÍAZ SÁNCHEZ *et al.*, 2010). Homens e mulheres são construídos cotidianamente para exercer suas funções, na dança e na vida.

No entanto, ecos anteriores voltam a se escutar no diálogo de tradições e gênero. Os fios retrocedem para tecer desenhos que ficaram com fendas, abertas à imagin(ação), e assim, à (re)criação. As (trans)formações dos corpos e seus movimentos foram, fundamentalmente, pensados e dirigidos por homens: mestres e coreógrafos.

Outras tensões foram introduzidas pelos homens, no balé. Homens que combinaram fios no pano da dança clássica, como o francês Jean George Noverre (1727 – 1810), criador de tradições no balé. É uma das figuras destacadas pelo Méndez (2000) como um dos grandes teóricos da dança, que também atuou como bailarino e professor de balé. Sua obra principal, “Cartas sobre a Dança”, foi escrita no ano de 1758 e editada no ano de 1760. No texto questiona a superficialidade dos espetáculos e o destaque dos solistas virtuosos, propondo uma volta à natureza, à simplicidade. Em decorrência de suas ideias, criou um novo gênero, o “balé de ação”, onde misturava os argumentos da obra, expressos através da dança e a mímica, com a música, a plástica, a disposição do cenário, as coreografias, ponderando o elemento dramático sobre os detalhes técnicos, assim como a utilização de vestuários e enfeites em sintonia com a época.

Por outro lado, o bailarino italiano Gennaro Magri, que ressaltou seu nome na história do balé em razão de sua destreza e habilidade em cena, e também pelos papéis cômicos que desempenhava, publicou, no ano de 1779, o “*Tratado Teórico-prático de baile*”. Para Pérez Soto (2008, p.58), esse texto se constitui como a face oposta das argumentações de Jean George Noverre, pelo fato de nele defender “[...] una práctica de la danza altamente tecnicada, fundada en técnicas de saltos y giros, en modos de desarrollar la agilidad y la energía, en el uso de la pantomima, es decir, de la expresión corporal completa, no solo basada en el rostro o en los gestos”.

No entanto, Méndez (2000) resalta como figura mais importante o coreógrafo e mestre Carlos Blasis (1797 – 1878), que publicou no ano de 1824, dialogando com várias disciplinas, o “Tratado elemental teórico e práctico da arte e da dança”, texto que constitui a base do treinamento da dança clássica nas academias até a atualidade. Ao destacar seus aportes fundamentais, o autor declara que:

Blasis aplicó al cuerpo sus conocimientos de Física para determinar los centros de equilibrio, y los de Fisiología, para adecuar las posiciones del mismo. Halló una fórmula precisa para lograr el balance perfecto del bailarín. Entre sus innovaciones técnicas están: establecer un riguroso sistema de entrenamiento diario, con ejercicios primero en la barra y luego en el centro del salón, dar importancia a la colocación de los brazos en diferentes poses y actitudes para lograr equilibrio y a la vez belleza

plástica, llevar al máximo el ángulo de separación de las puntas de los pies hacia fuera (180°), estudiar los giros para hacerlos más exactos y elegantes, fijando una preparación y un modo de terminarlos, y crear una nueva pose danzaria: la *attitude*⁶⁷, copiada de la escultura *Mercurio* de Juan de Bolonia (MÉNDEZ, 2000, p.33).

Deste modo, voltou-se às antigas tendências, vozes já ouvidas antes, os sons claramente perceptíveis dos passos técnicos, dos virtuosismos. O sistema apresentado pelo mestre Blasis aperfeiçoava a técnica, uma vez que impunha ao balé clássico rumos diferentes dos estabelecidos nas reformas de Noverre, fomentando novamente o realce ao individualismo das/os bailarinas/os. Se atualizam, assim, as tensões dos corpos e outras negações do próprio corpo sofrem as/os bailarinas/os. Novas exigências pautadas pelas utopias dos mestres.

Homens que pensam e sonham com movimentos e corpos alheios, num turbilhão de sentidos (in)visíveis. Talvez um deles seja disciplinar, o de submeter os corpos femininos, como o ‘privilegio’ das bailarinas de dançar na ponta dos pés, que permanece de maneira distintiva ao longo do tempo. Prática que exige, além de uma postura determinada, a deformação dos membros inferiores, que começa na infância e provoca dor ao longo da vida. Dançar nas pontas é uma mistura complexa, paradoxal, onde se confundem as passagens entre dor e prazer, seguridade e insegurança, forças e medos:

Pero el que quiere llegar a algo tiene que trabajar mucho con su cuerpo, y eso implica sacrificar su tiempo libre, implica dolor. El mismo pararse en puntas; hay quien toda su vida tiene que trabajar duro para bailar en puntas porque tiene menos resistencia al dolor, porque tiene menos equilibrio, en fin. Hay quien logra tener cayos pronto y duele menos, pero otras siempre tienen ampollas, y sangran constantemente, se parten las uñas, se encarnan. No es fácil pararse y bailar en puntas, sin embargo, si no lo hacen, y lo hacen bien, no pueden

⁶⁷ *Attitude*: é uma determinada pose no balé, onde o corpo é sustentado por uma das pernas enquanto a outra fica erguida, para trás ou para frente, com o joelho dobrado. Para aprofundamentos, vide:

<<http://www.mundodadanca.art.br/2011/04/diccionario-do-ballet.html>>. Acesso em: 05/10/2017.

ser bailarinas, porque las bailarinas tienen que subirse a las puntas, eso siempre duele, y tienes que seguir (Rosario Arencibia, entrevista realizada em 22/11/2015).

A opinião da bailarina Kenia Cabrera⁶⁸, entrevistada para a pesquisa, não é diferente:

Cuando empezamos a usar las puntas era tanto el dolor em los pies que no podía aguantar [...] llegaba a mi casa com ampollas en los pies que no se curaban nunca, y teníamos, las bailarinas, que inventarnos protectores para poder seguir [...] un día yo estaba bailando y no me di cuenta que estaba sangrando por los pies (Kenia Cabrera, entrevista realizada em 27/10/2015).

Daniel Estrada, bailarino do *Ballet de Cámara* entrevistado, que reconhece o sofrimento das bailarinas, comenta:

El mismo trabajo con las puntas, el trabajo con las puntas es muy, muy, muy difícil [...] Aprender a bailar en puntas es muy difícil, pero más difícil es lo que viene detrás, que es aprender a bailar con los pies llenos de ampollas, con los pies sangrando, y tener una sonrisa en los labios, bella. Por eso creo que el trabajo de la bailarina es más difícil, es más exigente. Ese trabajo de puntas es muy, muy, muy difícil porque tienes que trabajar con el peso de todo tu cuerpo, sobre un pie, sobre los dedos, y, aparte de eso, tener los dedos llenos de ampollas, sangrando [...] ver a una mujer a veces es triste, cuando termina de bailar.

[...] Para la bailarina clásica es una cosa de las más exigentes, de las más importantes, es una exigencia. Una bailarina clásica que no se pare en puntas, no es una bailarina clásica [...] es obligatorio para una bailarina clásica pararse en puntas, y tener buenas puntas [...] tener dominio del trabajo en puntas. Y es un trabajo muy difícil de lograr. (Daniel, entrevista realizada em 2/10/2015)

⁶⁸ Kenia Cabrera é formada em balé na *Escuela Provincial de Arte*, de Holguín. Atualmente não baila.

‘Ser bailarinas’. Será só esse o sentido que abraça o domínio das pontas? Dominar as pontas, no balé, é um devir de possíveis, de possíveis domínios sobre um espaço, um corpo, outros corpos. Possíveis abertos às lutas das mulheres, que se atualizam cada dia, nos treinos, nos ensaios, nos seus cuidados pessoais. Sacrifícios e dores que marcam as lutas. Dores que são emudecidas, disfarçadas com sorrisos, com levezas, com conquistas, para oferecer sempre uma imagem de beleza, de tranquilidade. Imagem paradoxal que abrange os sentidos de se mostrar sempre pronta, bela, disposta, os sentidos carregados pelas vozes das mulheres que sofrem caladas suas cotidianidades. Mas também os sentidos de mostrar a sua força, sua coragem. Lutas que configuram uma relação intensa com a dança. Lutas pelo domínio que se institui como símbolo no balé clássico e nas imagens que dele se tem. Símbolo que marca os corpos com feridas (in)visíveis, corpos que nessas relações com as pontas nunca voltam a ser os mesmos. Símbolo que é valorado pelos bailarinos como um dos mais admiráveis desde o ponto de vista físico, o que vai desconstruindo, desde o interior da dança, os ditos sociais sobre a ‘fragilidade’ da mulher na dança e na vida. Será que dominar as pontas também abrange os múltiplos sentidos de ser mulher?

E quais podem ser os sentidos de ser homen na dança clássica? Um dos diálogos possíveis tem a ver com preconceitos, os de ‘ser homem’ – aquele padrão hegemônico historicamente construído – e bailarino. Estereótipos culturalmente construídos que criam um hiato entre ‘ser homem’ e a prática da dança clássica, particularmente, e marcam as trajetórias dos que tem interesse por essa prática. Quer dizer, suas vidas só podem ser compreendidas nas relações nas quais estão envolvidos, e que fazem essas trajetórias expressarem “as vozes dos outros, as vozes de outros tempos, mas as próprias vozes (re)vividas, (re)significadas, oferecendo a possibilidade aos sujeitos de novas aberturas, de utopias, de opções outras” (CORDOVÉS, 2017, p.315), mas também de limites. Ainda salienta o autor que as trajetórias são construídas em relações de poder, o que pode fazer com que os limites sejam mais marcantes em determinados momentos.

Assim, a caminhada dos homens pelo balé é difícil, suas trajetórias são marcadas por tensões, às vezes superadas, outras intensificadas. Trajetórias que desvendam relações com culturas, projetos, poderes e (des)tempos. Alguns depoimentos nos permitem avaliar esas ideias:

Comencé a los 18 años [...] yo no estudié por problemas de mi padre [...] él no aceptaba que un

hombre pudiera ser un bailarín, decía que todos eran homosexuales. Me limitó a los 8 años, teniendo yo mi matrícula y todo en la Escuela de Arte.

[...] lo que me gustaba era el ballet clásico, lo que me gusta [...] lo único que ya la edad me limita [...] hoy tengo evaluación de corifeo⁶⁹ (Rafael Martínez, entrevista realizada em 09/10/2015).

[...]

Y mi papá, imagínese usted, bailarín. Los padres, sabe cómo son ‘eso es para... muchacho, después se hacen pájaros, se hacen gays... Mi mamá fajá con él, pero bueno, empecé, después ya me gustó y seguí la carrera. (Daniel Estrada, entrevista realizada em 12/10/2015)

[...]

Amaury Pérez⁷⁰: ¿Tu padre no tenía ningún prejuicio porque tú bailaras Ballet Clásico?

Carlos Acosta: No, al contrario, por eso es que mi historia es muy bonita. Porque los hombres lo que quieren, cuando tienen un hijo, es que sea pelotero o futbolista, que era lo que yo quería ser. El fútbol era mi pasión. Pero, ¿ballet? ¿Un camionero? Cuando él me dijo: “ballet”, yo le respondí: “¿se come eso?” No tenía idea de qué era, y creo que él tampoco. Porque yo lo que hacía era breakdance. “Si te gusta bailar” -me dijo- “puedes ir a la Escuela de Ballet”, en L y 19, en El Vedado. Y por ahí fue que yo empecé en el Ballet (ACOSTA, 2010, s/p).

Nessas relações, as trajetórias dos que pretendem dançar carregam muitas feridas. As marcas dos preconceitos, das diferenças, das

⁶⁹ Segundo o Dicionário do balé, o ‘corifeo’ é um termo usado para designar aos dançarinos que tem uma categoria especial no corpo de baile do balé clássico ao ocupar as primeiras posições. Vide:

<<https://es.slideshare.net/kiraluluu/diccionario-de-ballet>> Acesso em: 14/08/2017.

⁷⁰ Cantor, compositor, escritor e condutor de programas de televisão em Cuba. A entrevista citada acontece no espaço do seu programa na televisão cubana “*Con dos que se quieran*”. Várias das entrevistas que avalizam esta tese foram realizadas por Amaury Pérez em seu programa.

discriminações, das exclusões. Marcas que vão conformando maneiras de se relacionar com os ditos sociais. Lutas pessoais, metas a serem alcançadas, oposições, submissões, sofrimentos. Trajetórias de bailarinas/os no contexto do balé clássico, perpassadas pelas heranças das construções que, sobre os gêneros, constituem as suas tradições.

São relações que vão se transmitindo em cada dança e se constituem em signos culturais, mediações semióticas que são condição de criações subjetivas diversas. E no balé, vem a constituir signos que vão estruturando padrões do que é ser mulher, ser homem, dos papéis que correspondem a cada um deles. Modelos a se imitar segundo os contextos, as épocas, as culturas. Deveres que se ocultam detrás dos véus da beleza, mesmo que transpareçam suas fendas.

São, desse modo, mediações semióticas já tecidas nos percursos do balé que transparecem no pano, nas coreografias e nos corpos de seus protagonistas. Desenhos de responsabilidades, de ativismo, de submissões, de resistências, de lutas de poder nas relações entre bailarinas e bailarinos; entre as/os bailarinas/os com a dança clássica, com os estilos próprios e alheios; com os tempos e seus ‘deveres’, mas também, com os (des)tempos. Tensões que vão constituindo os sujeitos e suas relações, num tempo nomeado de tradição.

As relações perpassadas pelas questões de gênero invadem outros espaços e tempos e transparecem nos próprios enredos que se apresentam no balé clássico, ganhando maneiras diversas de desvendar as fendas dos contextos sociais e culturais. As histórias que invadem os cenários estão, segundo Pérez Soto (2008), marcadas pelo machismo característico do Romantismo. Em decorrência, as representações da mulher vão pelo caminho das dicotomias: anjo/diabo, bem/mal, tradição/desarmonia. São os homens impunes, e as pouco representadas mães e irmãs, talvez pelo papel social que a elas correspondia ao interior dos espaços domésticos.

Essas relações expostas no Romantismo constituíram-se como tradicionais no contexto do balé e marcam, segundo o autor, maneiras de enxergar os estilos das bailarinas.

Estas dicotomías simples y simplonas se repiten una y otra vez hasta convertirse en dos modelos de bailarinas, a las que la escritura curiosamente cursi de Gautier⁷¹ llama la "bailarina cristiana" (María

⁷¹ O autor refere-se ao poeta francês Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872). Também foi dramaturgo, romancista, jornalista, crítico literário e crítico de arte.

Taglioni), elevada (a pesar de que medía apenas un metro y cuarenta y cinco), espiritual, hábil en los saltos y la técnica de puntas, y la "bailarina pagana" (Fanny Elssler), apasionada, un poco más fornida, experta en giros y ondulaciones de brazos. Una dualidad sorprendente y curiosa que los balletómanos suelen distinguir aun hoy: Legnani y Pavlova, Makarova y Ulanova, Plisetskaya y Fontayn. A las que habría que agregar quizás a la sólida Susane Farrell y a la delgadísima Sylvie Guillem (PÉREZ SOTO, 2008, p.65).

Nas novas fendas desvendadas, as ideas apresentadas por Pérez Soto (2008) se entrelaçam com as análises feitas por Ortner (2007). A autora faz valorações sobre os ditos que são (re)produzidos nos enredos típicos do século XIX, onde discute sobre as relações de poder que perpassam as relações de gênero. Relações que tem a ver com as percepções que se traduzem em estilos definidos para as bailarinas, nas suas maneiras de dançar, ou seja, nas formas de dançar; mas também, nos papéis que são executados no conteúdo das danças.

Para Ortner (2007), nos contos infantis, o que ela nomeia de “agência” – e compreendo no complexo campo dos ativismos dos sujeitos –, é expressa em termos de atividade ou passividade. Ou seja, em relações dos sujeitos envolvidos nos contos que visam manter posições ativas, responsivas, responsáveis com os diversos acontecimentos. Ou pelo contrário, relações passivas, submissas. A atividade vai, segundo a autora, ao encontro da realização de projetos, e a passividade segue as trilhas dos afastamentos, de evitar realizar os projetos ou até o desejo de fazê-los. Assim, o maior ativismo feminino corresponde às personagens más, que perseguem os seus projetos, com meios e fins perversos e tem, portanto, ao final uma punição. Assim, se (re)produz o castigo para quem transgride o socialmente pautado.

Seguindo essa lógica, é sublinhada a presença de “heroínas vítimas”, ou seja, as protagonistas das histórias que geralmente são vítimas de acontecimentos ruins. Isso, segundo Ortner (2007), pode ter várias leituras: pode ser, por um lado, que nada tenha a ver com elas serem ativas, como o são os heróis masculinos; por outro lado, pode ter a ver

Era um dos mais possessos defensores do Romantismo. Vide: <<http://www.infoescola.com/biografias/theophile-gautier/>>. Acesso em: 18/05/2017.

com um ativismo inicial, que sempre conduz ao castigo. Para Ortner (2007, p.60, itálicos no original), “[a] ação dos contos força-as – sistemática e, muitas vezes, impiedosamente – a renunciar a essa postura ativa, força-as a renunciar à possibilidade de formular e de perseguir projetos, *mesmo quando estes são altruísticos*”.

Continuando sua análise, a autora discute como estes contos se apresentam como sendo de “passagens”, no sentido que assinalam o passo da infância à idade adulta, a possibilidade de desempenhar papéis de adultos que supostamente trazem liberdade. Essa passagem tem características diferentes para homens e mulheres. No caso dos heróis masculinos, a passagem geralmente tem a ver com o sucesso nas suas práticas. Já no caso das protagonistas femininas, a passagem implica “à renúncia”. Aquelas que se desenvolvem e mostram determinado ativismo, são castigadas: seja negando a passagem, destinadas a ficar para sempre no mundo infantil; voltando para a casa da mãe; negando o casamento como patamar do sucesso feminino, ou, lutando por vencer obstáculos antes de atingir o desejado casamento – obstáculos que geralmente conduzem à passividade, privações, submissões e humildades, arrastando à mulher para um mundo de sombras visíveis. Histórias sempre de sacrifícios, renúncias, disciplinas, punições, como a própria história do balé, sempre apertando os laços das tradições, no seu vínculo mais estreito com o ‘dever ser’.

Nesse caminho, desvendam-se paralelos com as próprias bailarinas e seus desempenhos bem-sucedidos, nas suas lutas cheias de tensões reveladas pelos tempos. Tensões entre o dançar e aproveitar suas maiores oportunidades e seus melhores momentos de preparação do corpo, ou escolher se desdobrar em outros, já não em aqueles alheios, mas em outros corpos engendrados por elas. Outros sacrifícios ligados aos muitos sentidos de ser mulher e dançar. Em entrevista por mim realizada ao historiador do *Ballet Nacional de Cuba*, Miguel Cabrera relata:

D: ¿Cuál es la tendencia en las bailarinas para pensar en tener hijos?

E: Como mínimo cuesta dos años, hay una tendencia de hacerlo en un término medio, porque las que empiezan no se pueden permitir el lujo de salir embarazadas porque tienen que probar que son, que sirven, que tienen calidad, que pueden llegar a ser. Pero una vez que llegaron a un tope, hay que mantener ese tope, pero para subir al otro y si vas al máximo, que logren ser primeras

bailarinas, tienen que pensarlo muchísimo, porque después, cuando tienen ese nivel, eso es básicamente una problemática, el hombre no tiene esa problemática, el hombre no tiene esa problemática, la tiene la mujer, qué hago?, dedico toda mi vida al goce de la carrera, y después de la carrera, después del adiós al escenario qué?, me come la soledad, no tengo, cuando sea viejo no tengo quien me cuide, no tengo quien me dé el calor que se necesita, la familia. Entonces esa es una decisión que tienen que, que les cuesta mucho tomar, yo lo he visto, les cuesta salir embarazadas. Mira, como me estás pidiendo cosas para la tesis, una bailarina, ella lo ha dicho, así que no voy a omitir su nombre, una de las bailarinas más espectaculares que ha dado el ballet cubano, Rosario Suárez, la famosa Charín [...]. Ella deseó siempre tener una hija y era una mujer muy talentosa pero a veces el despegue aunque hay talento cuesta trabajo, hay dificultades por cosas y salió embarazada y en ese momento que sale embarazada, le ofrecen un sueño, le dan, no sabían que estaba embarazada, ella si lo sabía pero el resto no lo sabía, le ofrecen bailar *Coppelia*, que es el sueño de una bailarina, la vi llorar, la vi llorar, porque es la decisión de perder un hijo, pero amaba siempre mucho, tanto la carrera, que interrumpió su embarazo, eso lo viví yo, éramos muy amigos, muy amigos, y muchos años después, ella tenía tendencia a ser un poquito gordita porque es de ascendencia española, tiene mucha pierna, ella vivía aquí detrás de la iglesia, y ya, muchos años después, cuando fue primera bailarina, mira, salió embarazada de Paula [...] Tú sabes qué cosa hizo ella? Ella estuvo dando clases hasta el último día, ella salió de aquí, [...] y ella cruzó para su casa [...] y se sentó, qué se yo, ahí como me siento mal y se le quebró, como es, la fuente, se quebró la fuente y nació Paula, ese mismo día que ella tomó clases.

[...] Siempre, nosotros le decíamos a Paula cuando creció que era la niña que nadie quería, porque que naciera Paula era perder a Charín dos años. Inmediatamente que la parió, como tenía esos músculos tan poderosos volvió. Fíjate tú que arista,

tú que estás estudiando lo del tiempo, como tienen que medir eso, y entonces no siempre lo tienen cuando le gustaría en el tiempo, para tener un hijo cuando son más jóvenes, para disfrutar al hijo joven, ya cuando una mujer que te estás pegando a los cuarenta años, ya cuando tengas, no gozas de tener una hija ya con treinta años y que la hija tenga diez. Esas son aristas de aquí muy interesantes y esa parte del tiempo en la de la maternidad, ohhhh, a las que yo he visto, ese sacrificio. Mirtha me hablaba mucho, Mirtha fue en el año 64, al concurso de Varna y ganó la medalla de plata, ella y Josefina fueron las primeras que trajeron medallas, y ella quería tener una hija, pero imagínate, ascendida hacía dos años a primera bailarina, ella y Josefina eran las únicas bailarinas porque en ese mismo año se va Margarita de Saa y quería tener su hija, pero ¿cómo va a tener una hija si se ganó la medalla de plata y el año que viene, viene otro concurso? Porque en el 65 había otro concurso y aspiraba al oro, y aspiraba al oro. Esos, esos cuentos, me lo hizo muchas veces ella, y decidió tener su hija. En el 65 no pudo ir a Varna y en el 66 volvió a ganar la plata, y ella me contaba que Galina Ulánova, cuando, cuando la vio, que había preguntado por ella en el 65 y le dijeron que estaba embarazada, [...] Mirtha me decía muy emocionada, que Galina le dio un beso, y le dijo: ohh, ya supe que tuviste otra medalla el año pasado, esta es la del 66. Esas vivencias se las he oído mucho (Entrevista realizada em 12/02/2015).

*A maître do Ballet de Cámara de Holguín, Yadira Sarmiento*⁷² compartilha a sua experiência:

Yo, por ejemplo, parí por primera vez a los 25 años, y estaba bailando, y en ese tiempo me fue muy bien, hasta como a los 32 años, más o menos. A los 33 volví a salir embarazada, y ya sí, después que parí, no pude volver a bailar. En primera, el cuerpo no me daba, la espalda, y engordé mucho entonces,

⁷² Yadira Sarmiento é *maître do Ballet de Cámara de Holguín*. Formada em balé na *Escola Provincial de Arte*.

y no pude hacer mi dieta (Entrevista realizada em 15/10/2015).

Aspirações afastadas, escolhas, sacrifícios, renúncias, tradições (des)encontradas numa dança de mulher. Relações dança/vida, sempre carregadas de tensões perpassadas pelos (des)tempos de uns e outras. Outras provas, enredos da vida e da dança, misturados em histórias de sucessos e punições que permanecem nos cenários, aqueles que desvendam suas cortinas visíveis, e aqueles que têm véus no mundo das invisibilidades.

Outras relações transpareceram nos enredos que se apresentam tanto no balé quanto nas histórias típicas do Romantismo analisadas por Ortner (2007). O homem-herói e a mulher-salva, estereótipos que são (re)produzidos, (re)criados nos tempos: a mulher, nas histórias, geralmente “não age”, mas o homem não poderia ser herói se ela se salva ou o salva. Relações que trazem à tona o papel do outro na constituição dos sujeitos, nas conquistas de seus projetos, de suas metas. Mas, será que a mulher ‘não age’? Será que o homem tem vontade de ‘sempre agir’, de ser ‘o herói’? É possível um ‘não agir’? Quais tensões ficaram abraçadas nos corpos salvos/corpos heróis? Destaques dos tempos, (re)nascimentos das figuras e dos fundos que são reproduzidas para marcar os lugares de homens e mulheres.

São estas relações porosas, que se movimentam no limiar, no entre, da existência de uns e outros, de uns para outros, ou de uns em outros, relações que se apresentam como condições potentes para as suas constituições, grávidas de tensões que ganham sentidos só no acontecer. Mas também, relações de dominações/resistências na conquista de projetos, de espaços, de movimentos, como acontece nas relações das bailarinas e seus *partenaires*.

Os contos, motivo das análises feitas por Ortner (2007), são muito próximos às obras mais tradicionais do balé e abraçam os ecos de uma época que se ouvem até hoje. Assim, obras reconhecidas e indispensáveis para qualquer companhia clássica podem ser exemplos das histórias aprofundadas pela autora: “*A bela adormecida*”; “*O lago dos cisnes*”; “*Giselle*”, “*Cinderela*”, dentre outros. São as obras que toda/o bailarina/o deseja dançar. Aquelas que as/os atualizam e consolidam nos domínios da dança, como boas/bons bailarinas/os. Aquelas que são imprescindíveis nos programas das companhias de balé que aspiram a ter um repertório tradicional completo. (Re)criações que invadem os cenários uma e outra vez, (re)povoando as épocas e os espaços, em cada movimento dos corpos

que dançam. Obras que reproduzem os padrões culturais mais tradicionais no seu empenho por estabelecer lugares para os corpos, mas também criam maneiras de se relacionar ao interior da dança. Relações povoadas de tensões entre dominações e resistências, que deixam vestígios nos corpos, na dança e nas relações que se instituem como tradições.

Contudo, prossegue a dança no decorrer dos séculos. Os corpos trocam as sapatilhas. Curam as feridas. Assumem novos rostos, se (re)inventam em cada movimento, impõem modificações na dança e na sociedade, (re)criam e atualizam os ‘deveres’ através dos movimentos de seus corpos, lutam, (re)existem em cada (des)encontro com a dança. Desse modo, foram adequando as vestimentas em função de um melhor desempenho. Tiraram as máscaras e enfeites, escandalizaram as épocas, falando, aos poucos, com suas vozes nos pés.

2.3.3. A raça das tradições

Outras vozes podem ser escutadas, marcadas pelos prejuízos, vozes de novas relações, as de raças⁷³. Escolha dos corpos, desta vez, movimentando a lente da câmera até as cores das figuras, já não dos fundos, como nas (in)visibilidades desvendadas no corpo de baile. Corpos com distinções, com cores de pele diversas. Corpos signos que mediam diálogos, mas são falas silenciosas, mesmo que presentes, perpetuando a negação de alguns corpos.

⁷³ Ao utilizar o termo raça reconheço as complexidades que abrange no contexto científico, mas também social, cultural, político. Prefiro falar de raça, não no sentido de distinções biológicas ou de qualquer outro tipo, mas como relações dialógicas culturais, vozes múltiplas contidas nos corpos, como ‘as polifonias culturais dos corpos’. Ao falar de raça, Núñez González et al. (2010) sublinham o valor do aspecto sociocultural, sem desconhecer elementos biológicos (ainda que não sejam determinantes) e da autodefinição, de identidade e sentido de pertença dos sujeitos.

Ilustração 13 – Calos Acosta.



Fonte: <https://goo.gl/hkaQ5j>. Acesso em: 25/11/2016.

Ao auscultar outros diálogos podem-se escutar claramente essas vozes:

Amaury Pérez: [...] el ballet es quizás una de las manifestaciones más clasistas. Los bailarines y las bailarinas normalmente interpretan a príncipes, duques, condes, reyes, y todos son nórdicos, pálidos, pétreos, blancos. ¿Cuánto te ha ayudado y cuánto te ha perjudicado tu raza en el mundo del ballet?

Carlos Acosta: A ver, reyes, príncipes los había también en África. Sigfrido nunca existió. Sigfrido es una príncipe equis. Yo puedo inventarme mi príncipe. Lo otro son preconcepciones que han existido desde los tiempos de los tiempos que también tenemos que erradicar. Realmente existen pocos negros en el ballet, te los puedo contar con esta mano. Mi caso ha sido excepcional, nunca he tenido impedimentos... Por ejemplo, cuando

llegué a Houston, Ben Stevenson no me clasificó. Me dio Romeo y Julieta como un primer bailarín, y a raíz de eso he podido crecer. Llegué al Royal Ballet y tuve que esperar un poco más para hacer los grandes príncipes, pero al final los pude hacer. He tenido una gran suerte. He trabajado, creo que tengo talento también. Pero sí es un fenómeno que existe, es un mensaje que se le está dando a la sociedad que no ayuda el hecho de que no haya negros en el ballet. El hecho de que los príncipes siempre son trigueños, de ojos claros. [...]

Tienes que darle a la gente la posibilidad de sorprendernos. Lo que pasa es que muchas veces no vemos más allá de lo que se ve con los ojos. ¡Por Dios!, es el siglo XXI. [...] Es la fusión de culturas. Ese es el mundo de nosotros y con ese mundo tienen que ir desapareciendo todas las otras preconcepciones que han existido a lo largo de la historia. Y esto de los negros que no existen en el ballet es un fenómeno global que tenemos que erradicar. En Nueva York, en el Royal Ballet somos tres, que es una revolución, porque cuando yo llegué éramos dos y luego escogieron a otro más.

Aquí todavía estoy esperando por los príncipes Sigfridos negros y el Albrecht negro, no sé qué ha pasado. Tenemos que hacer hincapié en eso y no es una cuestión de ser negro, ¡no!, es una cuestión de que, si un negro o un mulato tienen talento, ponlos a hacer los príncipes y dales el chance de sorprendernos (ACOSTA, 2010, s/p).

Vozes de preconceitos perpetuados e reinventados por tempos e culturas diversas, como tradição, no espaço da dança clássica. São corpos que quebram o mais tradicional nessa maneira de dançar, suas sementes, e ficam como ruídos, batendo no seu interior. Vozes das novas gerações, que ecoam no presente e visam ao futuro, que falam de classificações, de limitações, de outras negações, mas também, de oportunidades, de possíveis. Corpos submetidos às comparações, com padrões na escala de cores. Cores marcadas pelas relações de poder. Imagens e os seus negativos.

Essas relações, no caso do contexto cubano, poderiam até parecer paradoxais. Com o triunfo revolucionário de 1959, se empreendeu um

longo caminho de transformações, já anunciadas, sem muito empenho, tanto na Constituição do ano de 1901 quanto na do ano de 1940, dirigidas ao reconhecimento constitucional da igualdade das/os cubanas/os e a ilegalidade da discriminação pelo critério racial. A partir de 1959, foi assumido como uma obrigação da Revolução a luta contra qualquer maneira de expressão de diferenças e preconceitos raciais. Foram desenvolvidas ações socioeconômicas e culturais com o intuito de alcançar a “igualdade social”. No entanto, as desigualdades foram herdadas de outros tempos, de escravidão, de colonizações que deixaram vestígios onde ‘o branco’ ocupou um espaço hegemônico. Diferenças que foram condimentando devires e se enraizaram nas maneiras de agir de muitos. Porosidades, construções sociais e ações que se entrelaçam e transmitem de uma geração à outra, na forma de preconceitos, estereótipos, discriminação racial e racismo que não mudaram só pelo fato de serem proferidos discursos diferentes, e de se agir à contramão num breve tempo.

Assim, as problemáticas das desigualdades raciais foram ficando sem serem faladas, nem nos espaços de poder, nem nos espaços das ciências, nem nas relações cotidianas. Passaram a ocupar o espaço das sombras, e se movimentar numa dupla existência, numa espécie de existência desdobrada, como sugere Vigotsky (1999), em que podem existir os fenômenos culturais. Sombras que, além de ignoradas, ganharam outras expressões, mais sutis, e não menos graves, constituindo-se como essa espécie de tremedal que ameaça desmoronar. Ocultos que é preciso desvendar. Emudecidos que é preciso ouvir.

Como aponta Morales (2012, p.40), o tema racial na Cuba revolucionária ficou apagado por muito tempo, a partir do que considera um “error de idealismo y voluntarismo” da liderança cubana: a declaração no ano de 1962, da abolição do racismo e a discriminação pela raça no contexto cubano. Essa declaração foi seguida por um longo período de silêncio que, segundo o autor, inicia a quebrar-se pela própria liderança, na segunda metade dos anos oitenta, mesmo que, segundo penso, sem muito reconhecimento e abertura para a sociedade e, ainda, com muita cautela. O erro, no entanto, foi reconhecido publicamente por Fidel Castro, posteriormente, no ano 2000, em Nova Iorque⁷⁴.

⁷⁴ Para aprofundamentos, vide:

<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2000/esp/f080900e.html>>. Acesso em: 17/10/2017.

Desse modo, no longo período de silêncio, se arquitetou um discurso sociopolítico, desde as posições de poder, que proclamava a igualdade e condenava todas as formas de exclusão. Desta forma,

[...] el discurso dominante fue haciendo del racismo un pecado capital, que no solo envilece al ser humano, sino que, además, divide y debilita la Revolución. Ante él, las manifestaciones del racismo que pervivieron necesitaban replegarse, y adoptaron cada vez más la forma de un racismo de “pero” (“yo no soy racista, pero...”) (NUÑEZ GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ RUIZ, *et al.*, 2010, p.29).

Morales (2012) sublinha que converter o tema do racismo em tabu, afastando-o dos espaços sociais e políticos, sobretudo dos espaços oficiais segundo penso, agravou a situação existente no país. Ao ‘deixar de existir’ no ambiente social, científico, cultural, econômico, como tema a se discutir, a se reconhecer, a se tratar, procurou outras maneiras de sobreviver, nos interstícios da sociedade, aqueles que só se desvendam com as falas, com os olhos, com as mãos, com os pés, andando pelas cidades e auscultando as suas porosidades.

Assim, o racismo ficou perambulando pela sociedade, nos seus interstícios mais íntimos, estruturando a arquitetônica das suas múltiplas relações, onde vão se (re)constituindo pequenas violências que podem gerar grandes desigualdades sociais. Desigualdades que foram se agravando como consequência da crise dos anos de 1990⁷⁵, e do destaque de outros ruídos: os de um panorama econômico e social extremamente complexo, povoado de carências e marcado pela competitividade. Eis um momento propício para que as desigualdades emergissem das sombras.

Em estudos realizados em contextos laborais cubanos sobre relações raciais, constataram-se impactos negativos das representações raciais que existem nesses espaços, no sentido de opressão, de discriminação, de predomínio de estereótipos positivos ligados a brancos e estereótipos negativos vinculados com negros. Os sujeitos estudados revelaram uma autorepresentação que limita a idealização de seus desempenhos, e denotam danos na autoestima (RODRÍGUEZ RUIZ *et al.*, 2010). Mesmo que não tenham sido as pesquisas estendidas aos

⁷⁵ Com a virada dos países socialistas, Cuba caiu numa crise profunda, nomeada como “*Período especial en tiempo de paz*”.

espaços das artes, e ao balé especificamente, poder-se-iam estabelecer pontes, sendo o espaço de balé um espaço também de trabalho, aliás, muito competitivo. Ao dialogar com as pesquisas desenvolvidas no texto supracitado, transparecem maiores expressões de relações raciais discriminatórias em espaços onde prevalecem as relações de concorrência, mais do que naqueles onde as relações são de colaboração.

Assim, o balé clássico é um espaço reconhecido por sua rivalidade, sobretudo quando exercido profissionalmente. As dinâmicas cotidianas estão marcadas por tensões entre os desempenhos das/os bailarinas/os, o tempo e as escolhas dos corpos, num espaço conservador das tradições. A respeito, Acosta (2010, s/p), em entrevista concedida a Amaury Pérez comenta:

Amaury Pérez: En todo el mundo artístico hay rivalidades, hay envidia, hay mezquindades y hay traspies. Tengo entendido que en el mundo del ballet eso todavía es más agudo, la vida es más corta [...] ¿Cómo manejas eso?

Carlos Acosta: En el ballet estamos en una carrera constante contra el tiempo, y por eso es muy competitivo. En el ballet realmente no hay amigos. Todo el mundo compite contra todo el mundo, por lo menos esa es mi experiencia, hay excepciones, por ejemplo, José Manuel Carreño que es mi hermano.

[...] Maya Plisestkaya decía que, en el ballet, las amistades era mejor buscarlas en otro sitio porque la envidia es un sentimiento que nace como el amor, espontáneo, no puedes contra eso. Siempre va a existir. Nunca vas a ser, ante los ojos de la competencia, lo suficientemente bueno. Un año para nosotros es mucho tiempo, si tú no estás posicionado ya a los 25 años como primer bailarín en una Compañía, ya no te escogen a los 26 o 27 años a menos que te vayas para un nivel más bajo. Porque también es una inversión que la compañía tiene que hacer en ti. Primero, tienen que posicionarte, tienen que hacer un trabajo de marketing, para que todo el mundo sepa quién eres, eso son décadas de decirle e insistirle al público para que te reconozcan, si tienes 30 años lo que te queda son cinco años de calidad, porque después

viene la caída y entonces ya es más selectivo. La compañía saca esas cuentas.

Otra cosa que he notado es que mientras más bajo es el nivel, hay más armonía, menos competencia. Donde está la competencia dura es en las grandes ligas, el brujo está en las grandes ligas, aunque la competencia también es buena.

São relações, sem dúvida, desfavoráveis aos corpos que trazem barulhos. O que pode, não só se constituir como limitações, como discutido nos trabalhos citados acima, mas também como potência para o desempenho dos que dançam nessas condições. Contudo, são relações tensas no contexto cubano, que transcorrem detrás dos véus do palco e desvendam as lutas no interior das tradições: das velhas, povoadas de discriminações persistentes e preconceitos complexos, que abrangem muitos outros, como o desprezo à condição humana; e das que estão abrindo espaços para ficar como parte de um projeto social que condena qualquer tipo de exclusão.

Miguel Cabrera cometa em entrevista uma ideia que, segundo penso, vem à tona com os diálogos aqui desenvolvidos. Ideia que contém relações inclusão/exclusão no mundo das trevas

En cuanto a la raza, hay infinitas bailarinas blancas, marmóreas, que no llegan a hacer **Giselle**, ya sea por la técnica, el arte, o el físico. Bailar **Giselle** no es para todas, ni todos pueden ser príncipes. Te recuerdo algunos príncipes de nuestra compañía, Andrés Williams, un negro que fue primer bailarín; Carlos Acosta, mulato de proporciones y pie, una estrella mundial. Descarto la discriminación racial, no es el color, es la proporción, la técnica y el arte y que respondan a las exigencias de repertorio (CABRERA, 2016a, s/p, grifos no original).

Interditos dos discursos que desvendam os preconceitos ao interior da dança clássica, as classificações dos corpos, as suas distinções que marcam (im)possibilidades, e descobrem outras maneiras de estabelecer diferenças e exclusões. Discursos oficiais que cobrem com véus diversos: do desconhecimento, da proibição, da indiferença, da falta de valentia para abordar um tema que oficialmente foi ‘resolvido’, da aceitação passiva de sua existência em duplicidade. Existência que se desdobra numa multidão de vozes que, historicamente, bateram e ainda

hoje batem com força para serem reconhecidas, faladas, para se sentir parte do imenso diálogo das sociedades, das culturas, das cotidianidades.

Ouvem-se os ecos da voz, já ouvida no começo, do bailarino Carlos Acosta, filho negro das tradições do balé clássico, que sublinha, no diálogo com o entrevistador, o esforço, o trabalho que precisa, o talento que tem que mostrar um negro no campo do balé para convencer, sem dúvidas, “aos juízes, guardiães das normas clássicas” de suas possibilidades (ACOSTA, 2010, s/p). Luta constante para alcançar reconhecimento, numa batalha contra o tempo e as poucas oportunidades que são oferecidas a eles para mostrar que podem brilhar como qualquer um, em qualquer circunstância. Voz que é reforçada por Morales (2012, p.77), ao destacar que

[I]a identidad del mestizo, particularmente la del negro, ha sido una identidad siempre muy agredida. En la misma medida en que ha tenido que abrirse paso a través del campo de batalla del no reconocimiento, de la no aceptación, del estereotipo negativo, de la discriminación, del juicio de valor hegemónico que ataca su otredad.

Dessa forma, o balé se constitui como um microespaço de relações que (re)produz as macrorelações dos espaços históricos, sociais e culturais, ao tempo que também povoa esses espaços, numa dança de dialogias sempre abertas, e mais audível hoje às novas gerações.

2.4. Luzes nas trevas

Ao fazer uma parada para olhar o pano em andamento, posso distinguir com mais clareza os desenhos que se apresentaram no começo com fios dispersos. Os incômodos das primeiras escavações sobre as imagens achadas nos estúdios e no palco, que traziam ecos de tradições, transparecem agora com outros sentidos. No tecido, foram indo e vindo fios que se entrelaçaram desde o começo e ficaram até agora, mudando os seus tons, mas, presentes. Assim, aparecem as diversas maneiras de se expresarem os virtuosismos; as relações coletividade/individualidade na dança; as relações com a beleza; o destaque das figuras, nas suas múltiplas relações com os fundos; as normas, regulamentações, submissões, rotinas; o destaque do espetáculo e suas relações com outras expressões das artes; a ‘homogeneidade’ nas linguagens; as lutas dramatismo/tecnicismo; as particularidade dos enredos; as inclusões/exclusões, as distinções, as discriminações na luta pelo dever ser nos domínios da dança clássica; e assim por diante.

A permanência, estabilidade e suposta invariabilidade no tempo, que mostravam as imagens, possibilitaram questionar e ideia de tradição. No entanto, o pano desvendou aristas que superam as fixações das tradições. É certo que uma das condições que institui alguma coisa como tradição é a sua permanência no tempo. Mas, o que está atrás dessa permanência, dessa aparente estabilidade?

As análises interrogam constantemente a estabilidade, abrindo um leque de possíveis. As tradições permanecem pela sua capacidade de autotransformação, de autoorganização. Pela sua capacidade de gerar novos sentidos, de (re)criar os já existentes, em cada nova situação, em cada momento da história, em cada acontecimento das sociedades e das culturas. Se isso não acontece, o que é tradição morre nessa sua condição, para mudar a outra condição, a de “ruína morta”, como um corpo estranho que invade o presente, segundo falava Bakhtin (1997): “fantasmas” sem vínculos com os tempos. O que faz uma tradição permanecer nos tempos é a sua capacidade de atualização.

O que se institui como tradição na dança clássica, portanto, são as maneiras nas quais se expressam seus tempos. Maneiras que distinguem seu devir, sua constituição como dança, nos domínios das artes; a constituição dos corpos que nela são (re)produzidos. É a tradição, uma condição da existência da dança clássica, ligada à duração, mas preñe de tensões, paradoxos, movimentos, diálogos, superações, lutas, resistências, criações. Condição que se mantém com vida, apesar dos diferentes contextos, das pessoas, das épocas, das condições sociais e culturais, justamente porque se transforma.

É, assim, a tradição, uma condição complexa, paradoxal, que abrange em si mesma a morte e o renascimento, a imitação e a criação; é uma condição produtora de sentidos. Desse modo, renascem no balé as suas tradições.



Terceiro 'ato'

3. Des(a)fios no pano das tradições

O tecer de um grande pano, sem dúvida, é uma tarefa de muita cautela. Às vezes podemos pensar que os desenhos constituídos vão ficar assim, como a imagin(ação) os desvenda. Mas, a própria imagin(ação) já abrange um turbilhão de novas ideias. Do mesmo modo, escolher e entrelaçar fios, com suas cores, brilhos, texturas, faz com que o ato seja ainda mais complexo. Nesse percurso, vão se desvendando tensões, vozes que podem se escutar no espaço, sons de diversos tons ligados ao tecedor, mas também à obra. Diálogos que mudam a cada momento e multiplicam os possíveis do desenho. Há ocasiões em que as mãos parecem voar, e o tecido avança. Em outras, as tensões que emergem conduzem a retrocessos, paradas, transições para outras escolhas, saltos que mudam, às vezes, as noções de tempos e espaços.

No entanto, ao olhar o pano em andamento, no seu devir transparece um fio, que vai e vem, se entrelaça com multidões de outros fios, faz os desenhos mudarem, se desdobra em trilhas insuspeitas. Mas, sempre ressalta o fio das tradições, mesmo que as des(a)fie. Tradições que se movimentam, sob as trevas das imagens, numa dialogia de acontecimentos. E nesse (auto)movimento, vão se constituindo múltiplas maneiras de se expressarem. Expressões que abrangem heranças dos tempos passados, constituindo os tempos presentes e moldando os futuros; dialogando sob ritmos diversos, e estabelecendo, assim, relações múltiplas com os tempos: às vezes, os nós das tradições são mais fortes, outras ainda não conseguem se instituir e, em algumas ocasiões, não vão além dos costumes e rituais de um determinado contexto social, histórico e cultural, mas também econômico e político.

Nesse caminho, propus-me a continuar escavando, decifrando e tecendo os “desígnios dos tempos nos espaços” através das imagens produzidas no/do balé em Cuba, através dos corpos que continuam interrogando e povoando de sentidos os rumos do tecido. Os desenhos anteriores foram abrindo fendas, desvendando ruídos nas tradições do mundo do balé. Tradições que têm suas expressões particulares no contexto onde se vão constituindo as *cubanidades* da dança clássica. Assim, as imagens apresentadas foram dialogando com os diversos acontecimentos que povoaram os espaços e tempos do balé clássico, e das/os protagonistas que (se) constituem (no) o contexto cubano.

Contudo, o contexto cubano tem outras particularidades ainda não trazidas ao diálogo, mesmo que já tenha sido possível se escutar alguns

dos seus ruídos. Relações arte/vida que, sem dúvidas, impactaram a constituição da escola de balé clássico, das/os protagonistas, e das imagens que se produzem. Quais são essas particularidades? Como dialogam com o balé e seus corpos? Quais vozes podem ser ouvidas? O que se apresenta atualmente nesse contexto? As questões voltam a preencher de tensões os fios. As tradições já expostas voltam a mudar? Aparecem outras? Quais serão os ‘novos’ des(a)fios que as imagens trazem ao pano?

O primeiro dos desafios começa a esticar novamente os diálogos com as vozes que discutem as noções de tradições (HOBSBAWM e RANGER, 2002). Desta vez, com as possibilidades de “inventar tradições”. São vozes que abrem outros caminhos nos rumos das relações arte/vida, na constituição das *cubanidades* na dança clássica e, conseqüentemente, na criação subjetiva.

Assim, Hobsbawm (2002a, p.10) aponta que, inventar tradições “es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea al imponer la repetición”. Nesse sentido, distingue objetivos e características comuns às velhas tradições, aquelas já ouvidas e (re)criadas, e às tradições que são inventadas, aquelas que ainda estão por se desvendar no texto: o destaque fundamental, como já discutido, é a invariabilidade na tentativa de regularizar práticas simbólicas que inculquem valores e normas comportamentais, pretendendo, por meio da repetição, estruturar partes da vida social.

As ligações com o passado, mesmo que pudessem ser variáveis, também as tipificam. As ditas ligações podem ser compreendidas em vários sentidos, segundo penso. Um deles é o apelo à própria repetição, que é, sem dúvida, um recurso que leva à construção de práticas, ferramentas, ideias, modelos, sistemas simbólicos ou comunicativos, relações, e assim por diante, já provados em tempos e espaços outros. A repetição é, assim, um recurso que faz voltar ao passado, seja ao mais antigo, ao mais recente, ou, em outros casos, a um passado inventado, fantasiado, como destaca Hobsbawm (2002a), sempre como continuidade do já existente. Por outro lado, as tradições, na sua compreensão mais ampla, estabelecem laços com as histórias próprias de cada contexto, as que lhes servem de suporte para tecer as estruturas (in)variáveis que as constituem como identidade dos espaços/tempos.

Não obstante, podem-se desvendar algumas distinções entre as velhas tradições e as novas, aquelas que Hobsbawm (2002a) nomeia de

inventadas. Nesse ponto, transparecem ideias que apontam relações temporais diferentes entre ambas as maneiras de se pensar as tradições. Quando das velhas tradições, as relações com os tempos parecem ser mais duradouras. Assim, os fios vão tecendo um desenho com ligações mais fortes, enlaçam nós difíceis de desfilar. Já as tradições mais recentes criam relações com os tempos que podem ser de longa data, mas, às vezes, nem precisam de tempos prolongados. Em outras ocasiões podem até emergir num período breve, estabelecendo-se rapidamente.

Outro viés nessa distinção mostra uma maior força e possibilidades de adaptação das velhas tradições às novas condições, a partir do leque de recursos que possuem, emergindo as novas tradições, geralmente, no caso onde as primeiras perdem esses atributos, sendo desnecessária sua invenção quando as tradições antigas mantêm sua vitalidade. Desse modo, a imobilidade das tradições é uma condição no seu curso. No referente às práticas que caracterizam ambas tradições, existe a tendência, nas tradições antigas, de uma maior especificidade, e assim, seus impactos sociais podem ser mais fortes. Por sua parte, as tradições mais recentes, às vezes, podem ser vagas, o que tende a dilatar seu impacto na sociedade (HOBSBAWM, 2002a).

Porém, a discussão das tradições inventadas trazidas por Hobsbawm e Ranger (2002), coloca no pano fios interessantes para tecer o contexto do balé em Cuba. Defendem a ideia de que o surgimento das novas tradições pode se identificar, com maior nitidez, nos momentos em que é necessário responder a novas situações:

[...] hay que esperar que sea más frecuente cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los modelos sociales para los que se habían diseñado las «viejas» tradiciones, produciendo otros nuevos en los que esas tradiciones no puedan aplicarse, o cuando esas viejas tradiciones y sus portadores y promulgadores institucionales se convierten en insuficientemente adaptables y flexibles, o son de algún modo eliminados (HOBSBAWM, 2002a, p.11).

Assim, a análise leva a pensar que as tensões que acompanham o desenvolvimento desafiam o pano invariável das velhas tradições. Porém, nem sempre o desafiam. Digo isso porque a incapacidade das tradições antigas para se manter quando as condições que as subsidiam perdem a

sua estabilidade, impõe o surgimento de outras tradições. Nesse *continuum*, algumas tradições morrem e outras estão na espera para o nascimento. Mas as mudanças das condições externas à tradição – sociais/culturais/políticas/econômicas/ideológicas, em relações múltiplas com tempos/espacos que vão se modificando –, com as quais (co)existem as ditas tradições, não são olhadas como condições para sua reorganização e autotransformação. Não aparecem como condições que vão engendrando, (re)criando necessidades à procura de novas maneiras de se expresarem as tradições, seja em períodos de aparentes estabilidades, retrocessos ou de salto intempestivo, como no caso dos movimentos sociais, políticos, culturais, nacionais, as revoluções, etc. (HOBSBAWM, 2002a; b; RANGER, 2002; TREVOR-ROPER, 2002).

Essas mudanças podem ser entendidas como condições para a invenção de outras tradições, às vezes ligadas a um passado real ou apoiadas num passado inventado, fantaseado, porém ‘necessário’ num determinado espaço/tempo. Esse espaço/tempo não contém o diálogo do limiar morte/nascimento, não abrange os interstícios do desenvolvimento, a capacidade de (re)criação. Os movimentos pensados para as tradições, na obra de Hobsbawm e Ranger (2002), embora tenham um viés dialético, são abordados, desde minha visão, sob compreensões deterministas, e não levam em contas a dialogia desses movimentos, as riquezas que emergem no ‘entre’.

Os meus fios são encaminhados para além de “uma invenção de tradição”. Desenham a (re)criação, a (re)(des)organização, a (re)estruturização, a (trans)formação das condições com as quais se relacionam o que é tradição num determinado contexto, e com o que pode vir a ser. Quer dizer, as relações condições/tradições, ou as relações de condições, têm a potência de se instituir, de se (re)criar em novas tradições. (Re)criação que acontece quando as tradições não dão conta, com os recursos que já têm – aliás, com as particularidades que as distinguem, com seus acervos, as formas de se fazer que endossam –, das exigências, das tensões que acompanham as novas relações de condições que acontecem nos caminhos do desenvolvimento.

É um processo de transformação das relações, dos sentidos das tradições, em uma multidão de outros sentidos. É superação que indica outras arestas do paradoxo repetição/criação diante dos desafios dos movimentos dos tempos/espacos. Ainda que esse processo não aconteça, as velhas tradições adquirem outros sentidos, se transformam em ‘fantasmas’. Não escutamos suas vozes, mas estas perambulam. E as

potências/tradições, sementes que lutam por se instituir, podem nascer na contraposição a essas vozes ou na sua aceitação, parcial que seja. Às vezes dão frutos, outras nem sombras.

Assim, um turbilhão de questões aparecem novamente. O que tem acontecido no contexto da dança clássica cubana a partir das mudanças nas condições sociais/culturais que produziu o triunfo da Revolução no ano de 1959? Como se instituem os movimentos sociais, culturais do balé, dos corpos que dançam a vida? Quais questões emergem nas relações velho/novo; morte/nascimento; invariabilidade/transformação? O que se enquadra nos tempos/espacos de hoje?

3.1. O balé clássico na Cuba revolucionária: uma tradição (re)criada

Os novos rumos da escavação, já no campo das tradições (re)criadas, desvendam outras maneiras de se expor os corpos nas imagens que do balé apareceram diante de meus olhos. Iniciam as escolhas dos fios, das cores, texturas, brilhos: (re)começa a tessitura da obra.

Os desenhos que vou (re)passando foram tecidos no primeiro ato. São desenhos que se apresentam desfiados em alguns trechos, e precisam ser consertados: é necessário enlaçar seus fios e continuar o seu próprio movimento, para persistir ouvindo as vozes que falam de uma nação em construção, de um contexto, e de uns dos seus possíveis – a *Escuela Cubana de Ballet*. Histórias que desvendaram as vozes dos tempos prenes de uma multiplicidade de sentidos por mim vistos, ouvidos, questionados em relações diversas com as imagens que do balé são produzidas. Ao mesmo tempo, as vozes falam das condições que foram nutrindo a constituição do balé em Cuba, mas também, das condições que foram adubando o que hoje reconheço como tradição no contexto cubano.

Assim, transpareceram imagens que traziam enquadramentos já vistos em tempos outros: as que capturam os virtuosismos das primeiras figuras, nas poses ou no palco, mas, também, outros que ultrapassaram os espaços destinados à dança clássica. Corpos que dialogam com contextos, enredos, cores e enfeites não visibilizados nas imagens anteriores no pano das tradições do balé. Relações com outros corpos nas cenas. Movimentos diferentes das figuras e dos fundos. Outras maneiras de me incomodar.

Desta vez, confesso que o incômodo é paradoxal. A minha posição diante dele é diferente, tem outros sentidos, parece mais cotidiano, mais próximo, como um tecido onde posso me reconhecer. Eis outro desafio,

olhar o cotidiano como estrangeiro; o tecido vai acontecer, sem dúvida, mais devagar. É um desafio já andado no segundo ato, ao me deslocar pela cidade e seus novos sentidos. Mas, o novo andar que aparece à minha frente foca a lente com outras aberturas. São outras as cotidianidades a enquadrar.

Olhar os movimentos de uma sociedade e suas mudanças pode ser uma tarefa complexa, sobretudo se a pretensão é compreender o limiar. No entanto, segundo Benjamin (2008), a porosidade é lei inesgotável da cotidianidade, e ela precisa ser redescoberta. Aliás, são as redescobertas de minhas cotidianidades que, desde as imagens, me olham. As imagens primeiras que apareceram ligadas às mudanças, apontavam diálogos com as novas condições sociais/culturais/políticas/econômicas/ ideológicas que se produzem com o triunfo da Revolução no ano de 1959.

Mudanças/transformações: as sapatilhas de fitas foram substituídas pelas botas; a saia de tule, ou tutu, pelo uniforme da milícia; o cabelo cuidadosamente atado e enfeitado, submetido aos caprichos do ar; o destaque da figura com outros fundos: *La avanzada*⁷⁶. Outros cenários, outros espectadores, novos sentidos envolvidos nas relações com a dança, com os acontecimentos de uma sociedade, e uma cultura em devir. Ar de fronteiras, ou melhor, de limiares, de coexistências do velho e do novo, nascimento e morte, novamente, (re)existindo nos mesmos espaços/tempos. Quais diálogos são possíveis escutar nos corpos capturados pelas lentes?

⁷⁶ Balé nomeado de épico, exibido pelo *Ballet Nacional de Cuba* em momentos de afirmações patrióticas. A **coreografia** é de Azari Plisetski sobre la original de Barcovski. A **música** é de Alexander Alexandrov. Para aprofundamentos, vide: <<http://www.balletcuba.cult.cu/la-avanzada/>>. Acesso em: 12/09/2017.

Ilustração 14 - La avanzada, obra apresentada ao “Batallón Fronterizo de Guantánamo”, no ano de 1964.



Fonte: <https://goo.gl/VNtB8j>. Acesso em: 11/09/2017.

Os diálogos do balé clássico em Cuba com as organizações sociais e revolucionárias não tem seus inícios com o triunfo da Revolução no ano de 1959, seus ecos se escutavam dez anos antes, nas suas ligações com a *Federación estudiantil universitária*. No entanto, a vitória dos gerrilheiros abre outros caminhos no tecido. Eis um momento de retrocesso no pano. Volto aos primeiros desenhos para tecer alguns trechos desafiados. Os protagonismos sociais, o ativismo, a defesa da expressão artística que cultivam, no caso das/os bailarinas/os do balé clássico em Cuba, emergem desde as suas primeiras caminhadas como profissionais pelo mundo do balé. Nas histórias contadas no primeiro ato tecido, é possível enxergar nos desenhos os fios que traziam as cores da autoria do balé, onde podiam se distinguir as vozes do compreendido como *cubanidades*. São histórias que vão adubando as condições para o que considero uma tradição em andamento, em processo de (re)criação.

É o caso, por exemplo, da obra *Antes del alba*, que estreou no ano de 1947, e criada por Alberto Alonso. Mesmo que já existissem intenções de abrir os espaços exclusivos do balé para outros expectadores, essas só ficaram como barulhos naquele contexto. Desde meu ponto de vista, a primeira ação que incomodou os espaços do balé, nessa época, foi a apresentação da obra supracitada. Não somente pelo fato de romper com os temas que tradicionalmente se apresentavam no balé clássico, substituindo as histórias românticas de príncipes e princesas, de fadas e personagens místicos saídos dos sonhos, por enredos onde se desvendavam as problemáticas de pessoas, pobres e exploradas, nas suas cotidianidades sociais. Também não por trocar os castelos, símbolos de força, poder e riqueza, por um tipo de prédio chamado em Cuba de *solar*⁷⁷, símbolo de pobreza, embora também seja um espaço de força e poder, no sentido de se instituir como um espaço cheio de porosidades. Espaço onde pessoas e coisas se podem desdobrar num mundo de possíveis, onde se diluem as fronteiras entre o privado e o público, onde revelam-se inesperadas fendas nas relações brigas/cumplicidades que podem tornar os seus muros imaginários em fortalezas intransponíveis, sob sentimentos de coletividade, de pertença, de solidariedade, de responsabilidades e responsabilidades, nas suas mais inimagináveis formas – espaços abertamente fechados.

O incômodo também não foi pela mudança na música, ao se escutarem os sons das vozes populares cubanas, dos ancestrais africanos, ao invés dos acordes dos grandes clássicos europeus. Também não 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 transborda popularidade e complexidade: a *rumba cubana*.

Segundo Santos e Armas (2002), uma *rumba* que é uma mistura de música e baile, acompanhada por cantos improvisados pelos participantes. Ali se expressam os principais problemas sociais, políticos, culturais do país, mas também de suas localidades ou bairros. São cantos respondidos, vozes que dialogam com outro grupo de pessoas que ficam perto dos músicos, e levam os rumos dos cantos. Essa manifestação da dança se desenvolveu nos bairros das periferias das áreas urbanas. Foram

⁷⁷ Chama-se em Cuba de *solar* a prédios onde moram muitas famílias de escassos recursos e em situações de marginalidade. Geralmente vivem em condições precárias, em espaços pequenos e superlotados. É comum compartilharem espaços, como o banheiro e o pátio interior. Também podem se chamar de *ciudadela* ou *cuartería*.

práticas próprias dos *solares* as representadas na obra, práticas que tinham ultrapassado os seus limites abertamente fechados e podiam ser observadas em qualquer esquina dos bairros ditos marginais. Na *rumba* se expressam as porosidades desses espaços. Nos seus começos, os sons que acompanhavam os cantos eram produzidos pelos toques dos paus e das colheres sobre qualquer objeto do lugar. Mais tarde, pelos sons de caixões e *taburetes*⁷⁸, e na percussão utilizavam varinhas, colheres, caixinhas, ferros e garrafas. Objetos que são muitas coisas ao mesmo tempo, que mudam suas funções e produzem outras, tornando-se instrumentos musicais. Coexistência de tempos/espacos em outra de suas múltiplas expressões.

A *rumba* é, assim, um baile tipicamente cubano, que se integra em várias formas e modalidades, expressando, de modos diversos, as habilidades e flertes dos que dançam, sejam quais forem as maneiras em que acontece o baile, em duplas ou só. As principais formas e estilos do baile que Santos e Armas (2002) referem são: o *yambú*, o *guaguancó*, e a *columbia*. No caso da *rumba columbia*, que foi dançada com sapatilhas de fitas nas pontas dos pés em *Antes del alba*, é um dos bailes mais populares, sendo interpretada por homens sós, na frente dos instrumentos musicais. Para as autoras, as suas principais características são a habilidade, criatividade e improvisação do bailarino, assim como o seu confronto com o músico, num desafio de destrezas, onde é capaz de incorporar todo tipo de jogos e acrobacias, propiciando ricos movimentos corporais.

Quantos desafios se concentraram nas pontas dos pés? Desafios nas tradições do balé e suas relações, o que incomoda e cria desconfortos. Estranhamentos que quebraram os ditos, pelas fendas que abriram, pelos possíveis que desvendaram, 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, dos sacrificios, do trabalho, da dor, da beleza, do 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. Responsibilidades, ativismos e resistências que se atualizam nesse baile nas/os pontas/os das (in)certezas.

⁷⁸ Em Cuba nomeia-se de *taburete* a um tipo de cadeira rústica, com quatro pés fortes e encosto feito do couro cru de cabra.

Assim, na obra criada por Alberto Alonso se redistribuíram os espaços e os tempos, os movimentos dos corpos, as relações com as imagens, com a música, com os temas, se reconfiguraram os símbolos e as maneiras típicas de se expresarem. Se tornaram visíveis tensões que particularizaram o contexto cubano nesse momento: sociais, culturais, políticas, econômicas, religiosas. Ressaltou o que ninguém desejava ver, ou ouvir, o que perambula pela sociedade como fantasma, as vozes de ontem, mas também, as que não se escutaram nesse momento, e que através de *Antes del alba* invadiram 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 entre espectador e o balé/obra.

Produziram-se, portanto, ruídos na expressão do belo, característico do tipo de dança representada, desvendando tensões entre o mundo do balé clássico, historicamente constituído, com suas linguagens próprias que visam às elites, e um outro mundo, ‘o mundo dos outros’, dos que não se encaixavam nessa linguagem, nem eram ouvidos. Paradoxos entre o povo elite e o 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 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 importaram com aqueles que ficaram fora dos seus domínios. Eis um momento importante, onde o balé clássico em Cuba invadiu espaços da política, mesmo que o próprio criador da coreografia não avistasse esse alcance.

Cabrera (2010), ao falar da obra *Antes del alba*, sublinha o compromisso do criador, Alberto Alonso, em alcançar o profissionalismo na dança clássica cubana, ao mesmo tempo em que acentua seu valor no realce das raízes culturais. Para tanto, apresenta os argumentos na própria voz do coreógrafo:

[...]os primeros intentos parten de cuando creé em 1947, en el próprio seno de la Sociedad Pro-Arte Musical, mi ballet Antes del alba... Esa obra, a pesar de su eclecticismo, significó algo insólito, pues en ella llevaba por primera vez a la escena la problemática social cubana y en lo formal intentaba expresar nuestra herencia afro y los ritmos de

nuestros bailes populares a través de la técnica clásica (Alberto Alonso, entrevistado por CABRERA, 2010, p.70).

No entanto, escavar na obra aproxima ao diálogo as ideias de Rancière (2010), que permitem ver uma obra potente a partir da sua discussão sobre política nos espaços da arte. Assim, o autor sublinha a potência da arte pelas visibilidades que nela se desvendam. Refere que a arte não é política pelas imagens e sentimentos que possa transmitir, e também não é política pelas maneiras em que representam as problemáticas sociais. A arte é política “[...] pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço” (RANCIÈRE, 2010, p.20). E, acrescento eu, pela reconfiguração simbólica que a partir dela se produz. Nesse sentido, o autor localiza a política, não no campo da luta por lugares de poder, e sim no campo do que nomeia partilha do sensível, de forma que

[a] política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum [...]. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2010, p.21).

A política quebra, (re)constitui, atualiza, desse modo, as maneiras de ouvir, de sentir, de olhar que distribuem lugares e funções, vozes e barulhos, num tempo e num espaço comuns, num tempo e num espaço que igualam a todos na condição humana, no reconhecimento dos espaços, lugares, tempos que nos igualam numa mesma condição, como seres humanos, como sujeitos de direitos. Eis a potência que alcancei enxergar, através da obra que analiso, no devir da dança clássica em Cuba. Mas é uma potência que não teve um caráter duradouro, é uma potência que emergiu em determinadas condições, da história, da sociedade, da cultura, da economia, das relações de poder. É uma emergência preñe de tensões, de paradoxos, de contradições, que permitem enxergar as luzes nas sombras, e acreditar nos possíveis.

Numa rápida olhada para descobrir desafios nos desenhos do balé, transpareceram outras relações que o deslocam do ‘esperado’ nos seus domínios, mesmo que carreguem outras potências. Assim, reaparecem histórias ligadas à associação de estudantes universitários, protestos, comprometimentos com suas ações, com suas lideranças. Nós que perduraram com os tempos. Relações que até hoje são mantidas. Laços que se estreitam quase sempre em espaços não concebidos para a dança clássica: estádio, praça de universidade, como mostra a imagem a seguir. Imagem na qual o *Ballet Nacional de Cuba*, numa das praças da Universidade da Havana, a Antonio Maceo⁷⁹, improvisou um palco para dançar fragmentos das obras *Don Quijote*, *Las Sílides* e *Percusión para seis hombres*, dentre outras. Obras dançadas em relações espaço-temporais diferentes, umas (re)nascendo em novos corpos, outras criadas nos atuais. Assim, nos anos de 1986, 2006 e 2016, foram comemorados os aniversários 30, 50 e 60 da amizade entre o balé e a *Federación Estudiantil Universitaria* (FEU) (CABRERA, 2016d).

Ilustração 16 – Las sílfides, balé dançado no ano de 1956 no Estádio universitário e (re)criado 60 anos depois, na Plaza Ignacio Agramonte da Universidad de La Habana.



Fonte: <https://goo.gl/e6izR7>. Autora: Ladyrene Pérez. Acesso em: 13/10/2017.

⁷⁹ Patriota cubano que lutou nas guerras de libertação em Cuba, no século XIX. Foi uma das lideranças militares mais importantes na *Guerra de los Diez Años* (1868-1878) e na *Guerra Necesaria* (1895-1898), desatadas contra o colonialismo espanhol.

Amizade iniciada antes do triunfo revolucionário e mantida nos tempos. Laços que falam de responsabilidades, de responsabilidades, de maneiras de se expressarem as *cubanidades* do/no balé. Relações que abrangem posições éticas, compromissos que (re)aparecem em cada geração, com outros sentidos, uns de lutas, de resistências, outros de (re)existências em etapas diferentes de um país em devires. A respeito, Ángela Grau Imperatori⁸⁰ sublinha:

[...] en 1948 nos dirigimos un grupo de la FEU y distintas personalidades, organizaciones e instituciones ofreciendo apoyo moral a la recién creada compañía de Ballet. Al año siguiente ya fue creado el Patronato Pro Ballet Alicia Alonso, que posteriormente tuvo varios nombres. En 1951 se llamó Asociación Alicia Alonso Pro Ballet de Cuba. Yo estuve en todas esas organizaciones buscando apoyo de personalidades que ayudaran a llevar adelante el Ballet de Cuba, ya que contaba con muy pocos recursos (GRAU IMPERATORI, 2011 [2008], p.163).

São, assim, relações dialógicas, abertas, que carregam as vozes dos tempos nos múltiplos corpos que dançam, nos que se constituem como espectadores, nos contextos históricos, sociais, econômicos, culturais, de práticas de poderes diversos.

Nos complexos desenhos já tecidos, a dança clássica foi abrindo um caminho, em diversos espaços de relações, cheio de tensões. Por um lado, num contexto caracterizado pela existência de abismos entre as pessoas que o habitavam, que abriram um leque de sons, as vezes próximos, outras cada vez mais distantes, entre os que tinham vozes e aqueles que só produziam barulhos. Heranças que vinham de tempos remotos, vestígios dos povos originais, da escravidão, da constituição de uma nação marcada pelas mestiçagens, legados de lutas antigas. Mas também, os legados de um país que, mesmo que mostrasse avanços no campo da cultura, potenciava a arte e o seu desenvolvimento desde

⁸⁰ Ángela Alicia Grau Imperatori (1938-2010). Destacada escritora e jornalista cubana. Dirigiu a “*Revista Cuba en el Ballet*” e fundou o programa de televisão “*Ballet Visión*”. Desde muito jovem esteve ligada à cultura e ao movimento de estudantes universitários. Para aprofundamentos, vide:

<https://www.ecured.cu/%C3%81ngela_Grau_Imperatori>. Acesso em: 6/11/2017.

iniciativas fundamentalmente privadas e, assim, destinadas às elites, mesmo que, às vezes, fosse possível escutar outras vozes.

Guzman (2012) comenta na sua análise da política cultural em Cuba no período de 1949 até 1961, da dificuldade de aprofundar as políticas culturais no período da Cuba colonial no sentido em que hoje se fala desse termo. O reconhecimento dos avanços culturais, nesse período, excluía aos *criollos* e negros, tanto no sentido de produtores de cultura, quanto nas possibilidades de acesso ao que era reconhecido como cultura pelas elites. Acrescenta que na primeira metade do século XX floresceram as iniciativas privadas e as organizações que, de maneira independente, contribuíram para direcionar o desenvolvimento cultural do país. Antes, com a fundação da República, no ano de 1902, ainda sem se constituir como política coerente, desde as vozes oficiais

[...] se creó la Secretaría de Instrucción Pública. En 1902, con Estrada Palma en la presidencia, Eduardo Yero Berduén estuvo al frente de ella; hacia 1909 esta carpeta se denominó Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes; un año después, independiente de ella, el 31 de octubre de 1910 surgiría la Academia Nacional de Artes y Letras (GUZMÁN, 2012, p.258).

Porém, o realce fundamental continuava nas mãos de instituições privadas e de algumas personalidades no mundo do poder. Na época, o Estado interveio na cultura através da *Dirección de Cultura del Ministerio de Educación*, e no decorrer da segunda metade da década dos anos de 1950 o fez por meio do *Instituto Nacional de Cultura*, subordinado ao mesmo ministério. Na Constituição do ano de 1940, foi prevista a criação do “[...] Consejo Nacional de Educación y Cultura [...], este órgano debía fomentar, orientar técnicamente e inspeccionar las actividades educativas, científicas y artísticas del país” (GUZMÁN, 2012, p.259). Na Lei Constitucional do ano de 1952 foi ratificada a permanência do *Consejo Nacional de Educación y Cultura*.

Contudo, Guzman (2012) descreve um período interessante no âmbito cultural entre os anos de 1949 e 1951, período que vozes se afirmam e cujos ecos vão ser ouvidos no futuro. É o momento em que a *Dirección de Cultura* foi comandada por Raúl Roa García⁸¹. A autora

⁸¹ Raúl Roa García (1907-1982). Destacado escritor, professor, político e diplomático cubano. Defensor dos direitos de Cuba e América Latina. Desde muito jovem esteve ligado aos movimentos estudantis, e anti-imperialistas, desde

destaca que nesse período foi desenvolvido um amplo movimento que favoreceu a cultura no país, visando sua democratização. Espalhando o que nomeou de serviços culturais para além da capital do país, abriu um leque de possíveis para os camponeses, os operários, as pessoas que até então não tinham ‘o privilégio’ de se relacionar com esses tais de serviços.

Assim, foi desenvolvida na época, um programa nomeado de *Misiones culturales*, sustentadas nos ideais de José Martí⁸². Tentava-se seguir a máxima “*Ser culto es el único modo de ser libre*” (MARTÍ, 2016 [1884], p.24). Essa missão foi abraçada e objetivada por Raúl Roa através de diversas ações, nas quais se destacam: 1) o desenvolvimento de uma ampla política editorial para proteger e estimular de maneira oficial, tanto o livro quanto as/os autoras/es cubanos. Grandes quantidades dessas publicações foram destinadas ao *Ministerio de Educación*. Promoveu-se a realização de férias de livros em todo o país. Se instituiu o *Día del libro cubano*, e o *Día de la canción cubana*; 2) foram realizados shows de música, tanto sinfônica quanto popular; 3) foram oferecidas apresentações de balé, teatro e cinema, e exposições de arte cubana.

Muitas dessas ações alcançaram um caráter verdadeiramente popular, além de serem de graça. Guzman (2012, p.260) aponta que isso aconteceu graças ao “[...] establecimiento del sistema de subvenciones con el que más de medio centenar de instituciones y sociedades culturales de todo tipo advirtió, acaso por primera vez en la historia cubana, que el Estado les brindaba ayuda con un respaldo económico”.

Ao fazer um apanhado das *Misiones Culturales*, a autora explica que:

posições martianas. Era sensibilizado com os problemas sociais e lutador ativo pela justiça social. Foi preso várias vezes e logo exilado nos Estados Unidos. Ao regresso a Cuba continuou na luta revolucionária, destacando-se em vários âmbitos. Na diretoria de Cultura desempenhou um importante trabalho. Após o triunfo revolucionário foi *Ministro de Estado*, logo passou a se nomear de *Relaciones Exteriores*. Por sua atuação no âmbito internacional enquanto diplomata, é reconhecido até hoje como o *Canciller de la dignidad*. Para aprofundamentos, vide: <https://www.ecured.cu/Ra%C3%BAI_Roa>. Acesso em: 16/11/2017.

⁸² José Julián Martí Pérez (1853 - 1895). O maior patriota cubano. Escritor e lutador incansável contra o imperialismo e as injustiças sociais. Fundador do *Partido Revolucionario Cubano*. Suas ideias sustentaram as lutas pela independência e soberania do povo cubano, e os principais valores que se abraçam no processo revolucionário.

[...] fue posiblemente la primera gestión gubernamental que se concretó en Cuba para llevar servicios artísticos y culturales hasta los más apartados rincones del país, recorriendo 85 zonas de las entonces seis provincias cubanas, desde ciudades y pueblos hasta caseríos, bateyes de ingenios azucareros y pequeños sitios rurales.

Alrededor de 270 mil espectadores, en su mayoría campesinos y obreros, disfrutaron de 130 funciones hasta mediados del año 1951 (GUZMÁN, 2012, p.261).

Depois desses poucos anos de luzes nas políticas voltadas para a cultura no país, instauraram-se novas sombras. A *Dirección de Cultura* deixou de existir no ano de 1955, com o nascimento do já citado *Instituto Nacional de Cultura*. O dito Instituto tinha o encargo, segundo Guzman (2012, p.262), de

[...] propiciar y estimular la producción intelectual y, además, divulgar valores espirituales y artísticos en todo el país y en el exterior, ya fuera por medios propios o con la ayuda de otros organismos, y coadyuvando gestiones culturales oficiales o privadas.

Foi um nascimento desde as entranhas da ditadura militar sob o comando de Fulgencio Batista para representar os seus interesses, vestindo um véu de neutralidade. Isto provocou revoltas nos intelectuais da época. Acirraram-se protestos em várias expressões das artes: na literatura, nas artes plásticas, no balé, na imprensa. Tempos de censuras, de cortes ou cessação das subvenções, aos não alinhados com os interesses políticos vigentes. Tempos de alianças. Nesse contexto, o balé recebe o apoio dos estudantes universitários e de outras instituições, desatando o que Guzman (2012, p.264) reconhece como “[...] un pertinaz movimiento de intelectuales, artistas y pueblo en defensa del ballet y de los principios de la dignidad artística”. Eis o tear que acomodava os fios desde os anos em que as/os bailarinas/os cubanas/os começaram a sonhar nas pontas dos pés. Sonhos que abrangem, desde o começo, a necessidade de se criarem laços com o povo dos subúrbios. Distinções na história do balé.

Nesse caminho, as condições do contexto cubano foram intensificando as proximidades da arte com a vida, com as cotidianidades das pessoas que habitam o país. O ano de 1959 constituiu um divisor de

águas. Época de rupturas com o passado e tudo o que ele significava para a nação cubana, a nação dos barulhentos. Momento limiar onde a ordem de todo o (des)conhecido, o (in)sensível, o (in)visibilizado, as vozes/barulhos mudaram suas posições: reconfigurou-se a partilha do sensível, como discutido por Rancière (2010), naquele ato/acontecimento de incertezas, naquele momento em que desestabilizaram-se, e foram destituídos de seus lugares, os espaços e tempos dominantes para fundirem-se em vários outros, num mundo de possíveis.

O triunfo do movimento revolucionário em Cuba foi, desse modo, um ato político, onde se quebraram os tempos e os espaços dominantes, pretensamente monológicos⁸³, para se instituir uma nova ordem. Mas, seria possível romper o tempo, extinguir o passado, apagar de uma sociedade seus vestígios e seguir adiante livre de seus ‘fantasmas’? E ainda construir “[...] una ciudad donde haya espacio para todos; con todos”, como problematiza o jornalista e fotógrafo cubano Gabriel Dávalos⁸⁴ nas suas imagens dos tempos atuais?

⁸³ A monologia é trabalhada na tese a partir das vozes-ideias de Bakhtin (1997; 2013). Assim, sua análise responde a enunciados que vão numa direção só, que são homofônicos. É uma posição a partir da qual se narra e se constrói a representação, ou se comunica algo orientada a um mundo de objetos, ou sujeitos despossuídos de seus direitos, sujeitos sem voz, se ignorando a multiplicidade de vozes-ideias plenas. Apagar a distinção das vozes, segundo Bakhtin, leva a um pensamento dogmático, a palavra do outro torna-se anônima, a consciência se monologiza e, nessa qualidade de “todo único e singular, insere-se num novo diálogo (daí em diante, com novas vozes do outro, externas). Com frequência, a consciência criadora monologizada unifica e personaliza as palavras do outro, torna as vozes do outro anônimas, na forma de símbolos especiais: “voz da própria vida”, “voz da natureza”, “voz do povo”, “voz de Deus”, etc. Papel da palavra com autoridade cujo portador, via de regra, não se perde, e que não fica anônima”(BAKHTIN, 1997, p.406). Assim, o mundo monológico tenta unificar e conciliar as contradições da vida. No entanto, o sujeito, na sua condição social sempre é dialógico. Sendo a monologia, segundo penso, uma condição marcada pelas tensões, desde a sua própria homofonia, onde o “mesmo som tem sentidos diferentes”.

⁸⁴ Para aprofundamentos vide: <<http://oncubamagazine.com/cultura/habana-sensual-primer-libro-de-fotos-de-gabriel-davalos/>>. Acesso em: 25/11/2017.

Ilustração 17 – Foto da série “Una ciudad con espacio para todos”.



Fonte: <https://goo.gl/aZgiBvI>. Autor: Gabriel Dávalos. Acesso em: 15/03/2016.

A produção de imagens desde aquele ato político até os dias de hoje continua a mostrar os vestígios de tempos outros no ‘mundo do balé’ – o palco, os vistuosismos, as figuras –, porém mostram também outros possíveis. Na primeira imagem apresentada neste capítulo (Ilustração 14), vemos que o balé e seus protagonistas não aparecem somente nos ‘espaços do balé’. Pode-se sentir uma outra *aura*⁸⁵ ao redor das relações balé/imagens. Uma aura que provoca outras relações estéticas com os domínios do balé, outras afeições, outros estranhamentos, (re)vivendo os olhares.

Um outro jogo de luzes permite enxergar imagens que se deslocam das vitrines dos museus para ocupar as ruas, as pessoas, as cotidianidades. Mas também se liberam dos espaços fechados de exposição para se visibilizar, se movimentar num outro mundo de relações. São imagens

⁸⁵ No sentido benjaminiano, aura é compreendida como plenitude da imagem nas suas relações espaço-temporais, na sua existência única, na sua história carregada das marcas deixadas pelo seu devir (BENJAMIN, 1987c).

que seguem o devir dos tempos atuais e invadem os espaços das redes virtuais de comunicação, multiplicando inimaginavelmente seus possíveis, ganhando outros, os da circulação, os dos movimentos. Imagens produzidas no contexto da *Escuela Cubana de Ballet* que tiraram a dança clássica do palco – junto a seus corpos etéreos, magros, velozes, transparentes, voláteis, inalcançáveis – e das distâncias que o cenário, e as condições do existir na sociedade cubana atual, ~~pre~~ carrega de limitações, lhes impõem.

Corpos que se deslocaram dos contextos habituais e invadiram espaços não pensados para eles. Enquadramentos que não focalizam a dança clássica em suas maneiras de fazer. Imagens que poderiam falar de outros possíveis, de outras maneiras de se pensar, se ouvir, se ver, se sentir a dança clássica. Imagens que apontam na direção do que Rancière (2009; 2010) defende como “regime estético das artes”. Regime que vai em direção às imagens analisadas no segundo ato da obra que aqui se apresenta. Neste caso, a distinção fundamental não fica nas maneiras específicas de fazer a arte, mas no sensível que abrange os produtos da arte, as maneiras de se ver, se pensar, se ouvir, se sentir as objetivações artísticas e, daí, criar novos possíveis.

Assim, nas imagens produzidas se desvendam outras maneiras de misturar os corpos do balé nos tempos e nos espaços. Tempos onde os corpos da arte e da vida coexistem num mesmo espaço, tempos contemporâneos que se apresentam em imagens-mosaicos, como a produzida por Dávalos na Ilustração 17. Deslocamentos de uns em outros. Imagens estranhas no mundo da dança clássica desde sua concepção normativa. Imagens de tempos atuais, onde os corpos dos que dançam lutam por libertar-se das fixações, com maior ou menor sucesso.

Ilustração 18 – Um mundo de possíveis.



Fonte: <https://goo.gl/8RjNix>. Autor: Gabriel Dávalos. Acesso em: 28/11/2017.

Imagens que abraçam outras potências das condições que foram se instituindo com o triunfo revolucionário, comprometidas a espalhar/criar cultura pelo país através de ações diversas que instituíram uma revolução cultural. Uma imensa tarefa desenvolvida no país visando à educação da população, para alcançar um outro patamar de igualdade de possibilidades que favorecesse às pessoas na sua inclusão digna na vida social, cultural, política, econômica de um país que começava a mostrar outros rostos, outras vozes, outras cores. Novo leque de processos em vários mundos, incluindo o mundo das artes. Na caminhada que se iniciava aconteceu o que compreendo como um processo de educação estética (VIGOTSKY, 2010b) e que gera novas inquietações. Quais os objetivos dessa educação estética? Quais as práticas desenvolvidas para atingi-los? Como foram se instituindo? Quais as relações com a dança clássica?

A Revolução cultural foi um dos objetivos que, desde o próprio ano de 1959, foram idealizados pela direção do processo que ia sendo

construído. Foi um movimento que se estendeu por todo o país. Segundo Guzmán (2012, p.266),

[e]sta compleja tarea se emprendió con la aplicación acelerada de una serie de medidas, aunque las mismas aún no respondieran a una política cultural integral, conceptualmente formulada, bien estructurada, orgánicamente articulada y debidamente implementada, sino que dichas medidas fueron dictadas por las urgencias del momento para, sin pérdida de tiempo, solucionar históricas demandas y así lograr una inicial transformación de la estructura de la sociedad, en la esfera espiritual, a un ritmo similar a los cambios que se producían en la vida material. No se escatimaron esfuerzos en los primeros pasos del Gobierno Revolucionario, para lo cual fueron creadas o reorientadas diversas instituciones, organismos y agrupaciones culturales.

O caráter emergente das medidas que passaram a vigorar nesses primeiros anos pós revolução foi uma das características fundamentais daquele processo, junto com decisões pouco especializadas, consequência da escassa experiência das pessoas que tinham a responsabilidade de assumir a direção do projeto revolucionário nas suas diversas frentes. Porém, o mais marcante foi a disposição para empreender uma caminhada junto ao povo, a preocupação por potencializar um desenvolvimento cultural que atingisse toda a população, a vontade dos atores no poder nascente de abraçar as necessidades de formação e educação geral de um povo para se enraizar na sua cultura, e ampliar o acesso à cultura universal.

Em discurso proferido por Fidel Castro⁸⁶ no encerramento de uma série de reuniões com intelectuais cubanos, no ano de 1961, destacam-se alguns dos avanços, não sem (des)confortos, que até o momento iam acontecendo no país:

Nosotros queremos señalar algunos aspectos en los cuales se ha avanzado ya, y que deben ser motivo de aliento para todos nosotros, como ha sido el éxito alcanzado, por ejemplo, con la orquesta sinfónica, que ha sido reconstruida, reintegrada

⁸⁶ Para aprofundamentos, vide:

<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>.

totalmente, y que no solamente ha alcanzado niveles elevados en el orden artístico, sino también en el orden revolucionario, porque hay 50 miembros de la orquesta sinfónica que son milicianos. El ballet de Cuba también se ha reconstruido y acaba de hacer una gira por el extranjero, donde cosecharon la admiración y el reconocimiento de todos los pueblos donde trabajaron. Está teniendo éxito el conjunto de danza moderna, y ha recibido también elogios valiosísimos en Europa. La biblioteca nacional, por su parte, también está desarrollando una política en favor de la cultura, en favor de esas cosas que les preocupaban a ustedes de despertar el interés del pueblo por la música, por la pintura [...]. La imprenta nacional es ya una realidad y, con las nuevas formas de organización que se le van a dar es ya también una conquista de la Revolución, que contribuirá extraordinariamente a la preparación del pueblo.

El instituto del cine es también una realidad. Durante toda esta primera etapa, fundamentalmente, se han hecho las inversiones necesarias para dotarlo de los equipos materiales que necesita para trabajar. Al menos la Revolución ha establecido las bases de la industria del cine, lo cual constituye un gran esfuerzo si se tiene en cuenta que no se trata de un país industrializado el nuestro, que ha significado sacrificios la adquisición de todos esos equipos [...]

[...] Se ha realizado también una labor de publicidad, conferencias, de extensión cultural a través de los distintos organismos; pero que al fin esto no es nada comparado con lo que puede hacerse y con lo que la Revolución aspira a desarrollar. (CASTRO, 1961, s/p).

Avanços apontados pelo líder revolucionário diante das preocupações dos intelectuais pelos rumos que iam se seguindo no país ao declarar nesse ano o caráter socialista da Revolução. Preocupações que, como na época da República, voltaram a perambular no mundo das artes, sobretudo no referente à liberdade de expressão e criação artística. Eis um momento, e um discurso, interessantes para ir marcando algumas respostas às questões anteriormente apontadas.

A revolução na cultura, e na arte, estabelece uma ruptura com as maneiras de se fazer anteriormente estabelecidas no país. Ou seja, o Governo Revolucionário passa a tomar conta dos acontecimentos, dos eventos, do devir cultural no novo projeto de sociedade que se organizava. Esse tomar conta impactou também as maneiras de dizer, os objetivos a serem alcançados. Esses objetivos foram claramente definidos naquele discurso, mesmo que ainda não estivessem organizados oficialmente

[...] lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma. Y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones.

[...] la Revolución defiende la libertad, [...] la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.

¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Puede verdaderamente preocuparse por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. [...]

[...] Es decir, que el campo de la duda no queda ya para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios; el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sientan tampoco revolucionarios [...]

[...] el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones, el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador, es decir: pone la Revolución por encima de todo lo demás. Y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución [...]

[...] La Revolución tiene que comprender esa realidad, y por lo tanto debe actuar de manera que todo ese sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear; y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tiene oportunidad y tiene libertad

para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución (CASTRO, 1961, s/p).

Quer dizer, os objetivos das transformações, da revolução na cultura deveriam se alinhar aos princípios da Revolução Cubana. Assim, a educação estética, como qualquer processo educativo, ia desvendando a sua ideologia, suas raízes, sua ética. Claramente, a educação das novas gerações de cubanas/os devia se organizar sob os princípios revolucionários. Ia-se definindo um país para revolucionários, para pessoas que colocaram os interesses sociais como patamar nas suas vidas, por cima de seus interesses pessoais, sempre em nome da Revolução. Muda, assim, a lógica das relações sociais até então praticadas na sociedade cubana, lógica que daí para frente perpassa as dinâmicas individuais, sociais e culturais que aconteceram nesse devir.

Apenas dois meses depois do discurso foi anunciada, no *Congreso de Escritores y Artistas*, a decisão do Governo de formular e executar uma política cultural (GUZMÁN, 2012). Política que teve suas primeiras materializações, segundo refere Martínez Tapia (2011), na criação do *Consejo Nacional de Cultura*, subordinado ao *Ministerio de Educación*. Posteriormente, junto às transformações institucionais acontecidas no ano de 1976, se transformaria em *Ministerio de Cultura*.

Assim, o que inicialmente fora um discurso, se instituiu como lei. Na Constituição da República de Cuba, vigorando desde o ano de 1976, no seu Capítulo V, que trata assuntos sobre educação e cultura, se define

c) es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres; **d)** el Estado, a fin de elevar la cultura del pueblo, se ocupa de fomentar y desarrollar la educación artística, la vocación para la creación y el cultivo del arte y la capacidad para apreciarlo. (CUBA, 2003, p.19).

Os enunciados do projeto social iniciado no ano de 1959 foram, aos poucos, se enraizando na sociedade e na cultura. Enunciados paradoxais que abrangem limitações e aberturas, e desvendam as complexidades das relações arte/vida. Produções discursivas monológicas tentando coexistir em relações dialógicas com a criação artística. Liberdades de criação balizadas pelos interesses coletivos. Mas, o texto, segundo Bakhtin (1997), só pode participar do diálogo num

contexto. É nesse ponto onde surge a luz que ilumina o passado para ganharem outros sentidos o presente e o futuro.

Quiçá os enunciados que foram e ainda são produzidos no contexto do processo revolucionário cubano gerem paradoxos múltiplos, mas, neste texto, as minhas análises pretendem ir além de interpretações dicotômicas, e assim, continuar nos rumos dos entre, do limiar. Política cultural paradoxal que cerca a criação à vez que cria aberturas. Colocam-se os interesses da Revolução como limites da criação, de uma criação artística que tinha os seus limites nas possibilidades de acesso à arte e à educação estética. Privilégios antes das elites. Limites derrubados pela própria Revolução, cuja política cultural – aliás, os interesses da Revolução – permitiu democratizar/ universalizar os acessos à arte, à educação estética. Os interesses que servem como bandeiras para cercar são, ao mesmo tempo, princípios para alargar as possibilidades de criação, adubo para novas condições de existência da arte, da educação estética, da criação.

Quais seriam, na verdade, os limites da arte, da criação artística? Segundo Vigotsky (2001), a arte é social até onde existe uma pessoa só, e a criação na arte emerge tanto naqueles que dominam os recursos necessários para (re)criar as suas diferentes expressões, quanto nos espectadores ao se pôr em relações com elas. Assim, a linguagem da arte é sempre dialógica, aberta, produtora de sentidos múltiplos, (in)tensa.

Sob essas condições, a nova sociedade em construção começou a estabelecer laços com as diversas expressões das artes, e o balé não estava fora. Aliás, manteve ligações estreitas até hoje presentes. Esses laços tinham como alvo inicial o desenvolvimento das diversas expressões artísticas em/desde cada canto do país, a partir da formação das pessoas para multiplicar os seus conhecimentos, ao mesmo tempo em que deviam descobrir os talentos das pessoas todas: camponeses, operários, estudantes, e potencializar seu aperfeiçoamento.

Desde os primórdios do Governo Revolucionário foram se desvendando vínculos que favoreceram também o desenvolvimento de algumas instituições, dentre elas o balé (GUZMÁN, 2012; CABRERA, 2016c). No caso do balé, narra Cabrera (2016c, s/p), “[...] el Comandante en Jefe visitó pocos días después de la victoria la casa de los Alonso y les garantizó todo el apoyo para la reorganización de la compañía, la que se efectuó en el mes de julio de ese propio año 1959”. Destaca ainda o autor que o maior apoio veio de Fidel Castro “[...] cuando en su condición de Primer Ministro, firmó la Ley 812, promulgada el 20 de mayo de 1960,

que no solo garantizó económicamente el futuro del ballet cubano, sino que le reconoció su honrosa labor en pro de la cultura nacional” (CABRERA, 2016c, s/p). Uns meses antes de sancionada essa lei, nesse mesmo ano, Fidel assistiu à comemoração do *Primer Festival Internacional de Ballet*, do qual, no ano de 2016, aconteceu a sua vigésima quinta edição.

Outra ação que consolidou a institucionalização do balé clássico foi a criação das *Escuelas de Arte*, pelo Governo Revolucionário, a partir do ano de 1961, na qual o balé constitui uma das expressões das artes ensinadas. Esse fato contribuiu para espalhar pelo país uma metodologia do ensino da dança clássica, que se ia aperfeiçoando no seu próprio devir, solidificando assim uma prática já existente desde a etapa anterior ao triunfo da Revolução. Foram os irmãos Alonso, a partir de suas inquietações e das práticas de Alicia Alonso, os que iniciaram a criação dessa metodologia, desde os tempos em que nasceu o *Ballet Alicia Alonso*, no ano de 1948, que subsidiava o trabalho pedagógico da companhia que, junto ao trabalho coreográfico e a divulgação do balé voltada tanto ao interior do país quanto fora dele, constituíram os objetivos que marcaram o devir da instituição até os dias de hoje (CABRERA, 2010).

Com o intuito de criar um estilo próprio para ensinar as/os bailarinas/os formados em Cuba, Fernando Alonso desenvolveu um importante trabalho de pesquisa: sobre balé, sobre as maneiras de se apropriar das heranças dos tempos e espaços outros, alheios, para (re)criar, no espaço cubano, os movimentos. Foi costurando uma identidade dentro dos domínios da dança clássica, um lugar que respondesse às características do contexto cubano e dos corpos que o habitavam. Iniciou-se um movimento ligado à pesquisa, ao desenvolvimento de uma dança responsiva, ativa, transformadora.

Não é a dança pela dança o que distingue o balé em Cuba. Não é a arte pela arte, nem é a repetição dos estilos que perpassaram os tempos. É a (re)criação dos movimentos de uma dança que olha para o futuro, a constituição de um estilo, e a busca de um lugar de fala. Eis os ensinamentos que foram espalhados através das *Escuelas de Arte* fundadas nos primórdios do período revolucionário.

Nesse período são interessantes as maneiras em que foram se instituindo as novas práticas no balé, práticas que ao mesmo tempo constituíram as/os bailarinas/os inseridos nelas. Em relação aos seus papéis como bailarina e professora, Josefina Méndez expressa:

Mi inicio como profesora fue determinado más por una necesidad que por una vocación. Después vino la consciencia de lo que significaba formar nuevas generaciones, y lo útil de esta labor para una persona que también era intérprete, una bailarina en activo. Cuando después de este trabajo docente llegaba a la compañía a tomar mi clase, me percataba de lo que me estaba aportando la cercanía a los alumnos. Empezaba a recibir los aportes de mis análisis como maestra y lo notaba en los nuevos enfoques, en la profundización que hacía tanto de la técnica como de lo artístico (MÉNDEZ, 2010, p.110, itálicos no original).

Há nesse depoimento a potência da criação da própria constituição subjetiva – no sentido vigotskyano –, e do papel do outro nela, apesar de referir-se à vocação, conceito já discutido no segundo ato e que contradiz a perspectiva histórico-cultural. A *maître* ressalta o sentido de responsabilidade com um processo social em devir, e com uma escola em construção; com a devolução de um produto que vai além do já existente; com a transformação criativa dos sujeitos, da sociedade, da cultura, da arte, da dança, dos espaços de relações. O desempenho, paralelamente, das funções e responsabilidades como bailarina em desenvolvimento, num momento importante das tensões tempos/corpo, num momento de sucesso pessoal no mundo da dança, e das funções e responsabilidades como *maître*, na constituição de uma escola, na formação das novas gerações de bailarinas/os, engravidou de outros sentidos as relações da bailarina com a dança, com a sua formação e com a formação dos outros, com o individual e o coletivo.

Isso aconteceu não só com Josefina Méndez, mas também com as/os bailarinas/os que naquele momento tinham um desempenho reconhecido no mundo do balé. Assim, tanto a constituição de um estilo, de um patamar na dança clássica, quanto a constituição dos corpos que dançam foram se forjando numa amálgama de tensões: individualidades/coletividades, saberes próprios/saberes partilhados, discípulo/*maître*. Tensões que fazem emergir as responsabilidades com a constituição de um espaço para a dança, com os processos que iam acontecendo no país, com a sociedade e a cultura toda. Eis outra das distinções das *cubanidades*, outra das particularidades que distinguem a *Escuela Cubana de Ballet*. O fogo que o esquentou, foi, sem dúvidas, um fogo diferente, que espalha suas chamas em cada um das/os que dançam, ou falam sobre o balé cubano.

Mas, as ações encaminhadas ao desenvolvimento da educação estética foram adentrando no mundo das experiências, das vivências e, desse modo, os fios de novas emergências foram esticando as tensões nas maneiras de ensinar e aprender a dança. O historiador do *Ballet Nacional de Cuba* assim descreve o seu vínculo com a instituição:

Entre mis mayores orgullosos se encuentra haberme involucrado en una tarea que me ha regalado una de las experiencias más grandes de mi vida: participar en la divulgación masiva del arte del ballet. Aunque no era una labor nueva para la compañía, no fue hasta después de 1959 en que favorecer la apreciación del ballet alcanzó una magnitud asombrosa, gracias, en buena medida, a los espectáculos didácticos encabezados por Alicia y Sara Pascual⁸⁷, donde también participaba una pareja de bailarines, integrada por cualquiera de las Joyas y Jorge Esquivel, Lázaro Carreño u Orlando Salgado⁸⁸, que provenían de la graduación de 1968.

Estos espectáculos didácticos fueron consecuencia de un hecho poco agradable, que tuvo lugar en el año 1970. Sucedió que en una de las tantas funciones que se programaban entonces se había invitado a estudiantes de diferentes tecnológicos; becarios que apenas salían de donde estaban y los llevaron al teatro sin una preparación previa, lo que conllevó a que se comportaran de una manera incorrecta. Tanto fue así que Sara Pascual se vio obligada a dirigirse a ellos en varias ocasiones. Fue cuando Alicia explicó que la culpa no era de los becarios, sino de nosotros que no habíamos sido capaces de ofrecer educación artística a esas personas. Así se decidió emprender un plan de encuentros con ellos (CABRERA, 2008, s/p).

Novas necessidades foram emergindo a partir da constatação das distâncias entre os espectadores e a dança, num confronto de linguagens

⁸⁷ Sarah Pascual (1904-1987). Destacada lutadora comunista. Ao triunfar a Revolução trabalhou no jornal “Hoy”, como coordenadora do Ballet Nacional de Cuba. Para aprofundamentos, vide:

<<http://www.cadenagramonte.cu/efemerides/ver/1904-nace-sarah-pascual-destacada-luchadora-comunista>>. Acesso em: 6/11/2017.

⁸⁸ Primeiros bailarinos que integraram o *Ballet Nacional de Cuba*.

diversas, que desvendaram abismos entre a arte de dançar balé e os cotidianos dos estudantes da época. Um povo que ia se instruindo em outras maneiras de se construir um país, mas que não se educava ao mesmo ritmo, nas maneiras de se relacionar com as diferentes manifestações culturais. Transpareceram naquele espaço do teatro muitos ruídos: os produzidos pelos espectadores que pareciam não compreender os ruídos do palco; ruídos entre a arte e a vida; (des)compassos dos ‘lugares e não lugares’, das desigualdades. Relações monológicas que não se tornaram conversa, mas possibilitaram o diálogo.

Assim sendo, outras formas de educação estética se desenvolveram. Começou um peregrinar do balé pelos mais afastados lugares do país, sendo que “[...] el espectáculo didáctico ‘Un encuentro con la danza: la técnica, la expresión y los estilos’, le ha posibilitado al BNC⁸⁹ estar en 104 municipios del país” (CABRERA, 2008, s/p). As apresentações misturavam uma metodologia que usava elementos da história da dança, noções teóricas da arte de dançar, ligados às apresentações das obras pelas/os bailarinas/os. Nessa caminhada também se envolveram as primeiras figuras do balé, tecendo, fio a fio, uma escola:

El primero⁹⁰ tuvo lugar en el antiguo Chaplin (hoy Karl Marx). Recuerdo que Lázaro Carreño y Caridad Martínez⁹¹, quienes se preparaban para el I Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, integraban la pareja de baile, y que Sara empezó a hablar conmigo y a explicarme la importancia de lo que se iba a llevar a cabo y que necesitaba de mi ayuda. Y de repente, ¡pum!, yo estaba delante de una «boca negra» frente a 4 000 personas [...]. Así se inició una labor que me permitió recorrer Cuba junto a Alicia. Yo conducía la parte histórica y ella se refería a los ballets, los estilos, los pasos, mientras los bailarines interpretaban un fragmento de una obra... El honor de mi vida ha sido ser partenaire de Alicia Alonso y de todas las grandes figuras del BNC, en esa tarea (CABRERA, 2008, s/p).

Transparecem, nesse processo desenvolvido pelo balé, as potências das relações com a arte. Relações estéticas que foram

⁸⁹ *Ballet Nacional de Cuba*.

⁹⁰ Refere-se aos encontros educativos

⁹¹ Destacada bailarina, coreógrafa e *maître*. Integrou o *Ballet Nacional de Cuba*.

constituindo um complexo leque de possíveis, nos quais se ouviram os ecos das breves transformações acontecidas na Cuba republicana, naqueles passos de Raúl Roa pelos caminhos carentes de experiências relacionadas com as artes mais elitistas e refinadas, e aqueles outros, os ecos do pensamento martiano. Novas oportunidades emergiram no balé num contexto revolucionário que geraram outros possíveis nas relações das/os espectadoras/es com a dança clássica; das/os bailarinas/os/*mâitres*/alunas/os com a dança, com as/os espectadoras/es e com os espaços e tempos; do historiador com a história que constrói, com a possibilidade de (re)criá-la, o que valora como “El honor de mi vida”. Honra cheia de sentidos, pessoais e sociais. Outras tensões se espalharam pelo país, e abriram um mundo sensível a outros mundos sensíveis, numa polifonia nunca antes ouvida.

Nessa caminhada, Cabrera (2008, s/p) menciona uma anedota interessante acontecida num município da província de Holguín:

Mira, en una ocasión fuimos a Cueto, en Holguín, donde, además de en la ciudad cabecera, debíamos actuar en Tacajó, pero llovió el día que la función estaba prevista. Sin embargo, se nos pidió que no dejáramos de actuar allí. Como éramos un grupo pequeño nos subdividimos, pero cuando llegamos nos encontramos que se había construido un escenario tan grande que se podía bailar El lago de los cisnes completo, y nosotros llevábamos un programa corto.

Entonces se decidió que yo hiciera el espectáculo didáctico, y se incorporó un número más: Dan-son, de Gustavo Herrera. Estábamos un tanto preocupados porque sabíamos que cerca había una piloto⁹². Pero la conmoción fue tan grande que no creo que ni en la Ópera de París, ni en el Marinsky de San Petersburgo, ni en el Metropolitan de Nueva York, haya habido más concentración y silencio que el que hubo allí.

Al terminar la función, la gente empezó a rodear a los bailarines. Había un guajiro típico montado en su caballo, con un machetín que le llegaba a la pantorrilla, su sombrero y sus polainas, a quien

⁹² Nomeia-se de “*una piloto*”, em gíria popular, aos bares onde vendem cerveja e há uma grande concentração de bebedores.

Aurora Bosch, al verlo tan impenetrable, mirando a todo el mundo muy fijo, le preguntó: Y a usted, ¿qué fue lo que más le gustó? Todo, respondió él muy circunspecto, pero Aurora insistió: Sí, seguro que fue Dan-son, por su música pegajosa. A lo que él le aclaró: Sí, me gustó, pero cuando vuelvan traigan el de las cuatro muchachas rosadas, que es el más bonito. ¿Qué te parece? ¡El Grand Pas de Quatre! Esa exquisitez suprema, el modo expresivo de un estilo, fue lo que más le atrajo. El modo en que siempre han sido recibidos los espectáculos didácticos me ha confirmado algo que ya sabía: todo ser humano es sensible a la belleza.

A experiência detonou uma festa de sentidos, onde as/os espectadoras/es olharam com suas histórias e as vozes que os habitam, e criaram suas próprias obras, povoando de sentidos as suas relações com a arte, nesse caso com o balé. Quebraram os instituídos, o esperado num mundo que tende a organizar os lugares dos corpos. Abriram novas maneiras de se relacionar com as linguagens das artes, com as heranças das culturas alheias e próprias, com um outro que oferece ferramentas para iniciar caminhadas inesperadas. Inflexão para começar a enxergar aquela dança desde outras posições, já não as do estranhamento incômodo dos ruídos, mas as do estranhamento da (re)criação. Porque a arte só ganha sentido nas relações com esses outros, com as/os espectadoras/os, num processo de (re)criações de mão dupla, de constituições que acontecem em vários sentidos.

No caminho da educação estética, a relação com a arte, como expressado por Vigotsky (2001, p.314) “[...] nunca gera de si mesma uma ação prática, apenas prepara o organismo para tal ação”. Eis uma das suas abrangências, o preparo para outros possíveis, para ouvir, para tornar os ruídos enunciados, prenes de sentidos. E assim, desde os tempos da revolução no campo da educação estética, nem a arte, nem os corpos envolvidos nela, voltaram a ser os mesmos. Seja lá o que foi produzido nesses encontros, o confronto vivencial das subjetividades entrelaçadas nesse processo produziu novas maneiras de se relacionar, de transmitir suas vivências, suas experiências, seus conhecimentos. Foram acontecimentos que deixaram vestígios e impactaram também as gerações futuras.

É, desse modo, outra dimensão política do balé em Cuba que o constitui e matiza as relações arte/vida, abrindo as possibilidades de

acesso ao mundo do balé, para qualquer um. Acontecimentos politicamente potentes em várias direções. Reconfiguraram, ao mesmo tempo, o ‘mundo do balé’ e o ‘mundo dos outros’. Nos desempenhos do balé, ‘os outros’, não frequentadores históricos desses espaços, iniciaram um caminho que foi desde não ter voz, fazer barulhos, até serem ouvidos. Nas cotidianidades dos outros, ‘o balé’ percorreu uma trilha semelhante, foi também um outro sem voz, começou a se escutar como barulhos alheios, até ser ouvido.

As relações monológicas anteriormente desvendadas no teatro foram-se transformando em relações dialógicas que aconteceram geralmente longe desses ambientes, em espaços improvisados, onde se misturaram e (re)criaram o pano de fundo dos enredos do balé com o pano de fundo das cotidianidades, num complexo tecido arte/vida. Tecido de dissensos, que revelou outras relações porosas, relações entre os enredos do balé e os cotidianos: a coexistência num mesmo espaço e tempo da multiplicidade de vozes abraçadas nas histórias contadas e vivenciadas. Algumas delas carregadas de enfeites, com máscaras de ficções, com fitas, sapatilhas, tules. As outras expondo suas vozes enfeitadas com as máscaras do existir, com cavalos, facões, chapéus camponeses, compartilhando uma caminhada em aberto, sem pontos de chegada certos, mas, se (des)encontrando nas trilhas do futuro.

Desse modo, a dança clássica no contexto em que ia se desenvolvendo foi penetrando nos interstícios da sociedade, através das sensualidades de seus movimentos, numa dança de flertes com as pessoas que povoam os espaços cotidianos, e os espaços de poder. Essa dança foi consolidando o lugar do balé na sociedade e na cultura cubanas.

O desenvolvimento dos Festivais internacionais, iniciados no mês de março do ano de 1960⁹³, constituiu-se como outra forma de realizar a educação estética ligada ao balé clássico. São eventos que não têm um caráter competitivo: neles a dança cubana é reconhecida mundialmente, do mesmo modo que estabelece vínculos com as múltiplas maneiras de dançar em outros espaços. São, ao mesmo tempo, espaços nos quais muitas pessoas têm acesso, seja pela presença nos teatros, ou noutros espaços onde acontecem as diversas atividades que os festivais planejam, seja pela cobertura que a mídia faz do evento. Mas, quais expressões dessa educação estética acontecem nos festivais?

⁹³Os Festivais continuam até hoje. A última edição celebrada foi no ano de 2016.

Ilustração 19 – Montagem a partir de cartazes dos Festivales Internacionales de Ballet de La Habana.



Autora: Deysi García.

Uma inquietação leva a movimentar as minhas mãos mais devagar, no desenho que apresenta o devir dos festivais. É um ponto que incomoda, que provoca aquele mesmo estranhamento de olhar minha cotidianidade como estrangeira. Portanto, é um assunto que preciso desvendar. Inicie uma nova escavação, e como o fio do pano é tecido também com imagens, olhei as produzidas nos festivais, e para eles. Porém, os festivais de balé são uma verdadeira festa de imagens. Tantas são, que não ia dar conta nesta pesquisa de fazer um tecido onde coubessem todas, nem uma escolha ia ser fácil na distância percorrida até agora. No entanto, acho interessante aprofundar algumas delas, mesmo que reconheça, neste, um dos desenhos que vão ficar desafiados, para outros tecedores, ou para outros tempos.

Nessa nova escavação num mundo grávido de imagens, chegou às minhas mãos uma imagem que deslocou meu caminho com mais força: o que se estava apresentando ao mundo através dos festivais, desde o primeiro no ano de 1960 até o último celebrado no ano de 2016, é a imagem do balé em Cuba, um dos objetivos dos fundadores da escola, e

também do processo revolucionário. Essa revelação me fez pensar numa imagem mosaico, grávida de muitas outras: cartéis, pinturas, desenhos, fotos, selos, vídeos, filmes. Festa polifônica onde dialogam uma multidão de vozes no intuito de (re)criar em cada encontro as identidades, de um estilo e de uma nação, que permitiram falar com ‘o mundo’, em condições de igualdade. É outro viés do pano das relações da arte com a vida, já em níveis que foram além dos mares. Mas, como transcorreram as relações com o interior da ilha, no processo de educação estética?

O caminho levou-me até o site oficial do *Ballet Nacional de Cuba* na internet⁹⁴. Nesse contexto comecei a dialogar com um apanhado da história dos festivais (CABRERA, 2016d). O texto assemelha-se às fotos de museus analisadas no segundo ato, um texto posado, cheio de luzes, com destaques das figuras, dos visíveis. Mas, como as sombras sempre me seduzem, fui atrás delas.

Na nova caminhada enquadrei o texto a partir dos destaques fundamentais que achei. Texto convertido em imagem a partir da minha lente. Desde esse enquadramento, foram sublinhados no meu foco: os anos em que foram celebrados os festivais; o tema fundamental que foi tratado em cada edição, considerando que são festivais temáticos; os eventos mais importantes que aconteceram, e os participantes que ganharam realces. Foram esses os dados que ataram os fios no tecido dos festivais, a partir do citado apanhado.

Assim, depois do Festival inicial, no ano de 1960, o seguinte foi no ano de 1966, e um ano depois, o terceiro. Desses festivais, Cabrera (2016b) não menciona os temas, nem os participantes estrangeiros. Eram tempos convulsos no país. Naquele período aconteceram as maiores mudanças no contexto social, econômico, cultural e político. Tempos de renascimentos, de um país e de um estilo na dança clássica. O historiador destaca que é um período “*de trabajo*”, orientado à formação das/os dançarinas/os, à implementação do método pedagógico, à constituição de um espaço, de um lugar num mundo de concorrências antigas.

Mas, eram também tempos de (des)encontros com algumas ações realizadas em nome do processo revolucionário, como o impedimento às/aos bailarinas/os de se apresentar fora do país, sendo que no balé lhe é

⁹⁴ Para aprofundamentos, vide: <<http://www.balletcuba.cult.cu/24-festival-internacional-de-ballet-de-la-habana/>>. Acesso em: 20/11/2017.

atribuído – ao tempo – seu mais alto valor. Foi o jornalista cubano Luis Báez⁹⁵ quem questionou a Alicia Alonso sobre o tema:

LB: -. ¿La falta de visión ha sido el problema más duro en su vida?

AA: -. Te equivocas. Todo no ha sido fácil, no ha sido color de rosa. Yo estuve tres años o más sin viajar al exterior, en los momentos en que tenía que haber bailado para mantener mi nombre, mi desarrollo artístico. Estaba consciente de que era reconocida como una buena bailarina.

LB: -. ¿Es el momento en que usted desaparece?

AA: -. Sí. Muchos pensaban que me había retirado. Otros que me había ido del país.

LB: -. ¿Qué hizo en esos años?

AA: - Ensayar y enseñar. Viajé por el interior. Di muchas charlas para explicar lo que es el arte, el ballet, su importancia. Aprendí diferentes maneras de poder llegar al pueblo, de poder comunicarme con el pueblo, de otra forma, pero también muy importante. Lo que uno no puede perder es su camino, sus obligaciones. Sacarle provecho a la situación. Yo le saqué provecho.

LB: -. Época triste.

AA: - Muy tristes esos tres años — de 1960 a 1962 — que me pasé sin bailar en unos momentos importantísimos de mi vida. Me pararon el tiempo. Después, para rescatarlo, tuve que trabajar muy intensamente.

LB: -. ¿A qué se debió?

AA: - Las personas que estaban al frente de la cultura, que tenían la responsabilidad de desarrollarla, no comprendían esto. Yo era un peso muy grande y no sabían cómo manejarlo.

Fueron momentos muy difíciles y tristes de mi carrera. Estoy consciente de que no fue un

⁹⁵ Luis Francisco Báez Hernández (1936-2015). Foi um prestigioso jornalista cubano que acompanhou o processo revolucionário através de suas inúmeras obras. Entrevistou várias personalidades nacionais ou internacionais.

problema de la Revolución, sino de algunos funcionarios que en esos momentos estaban dentro de la Revolución. Eso fue tan duro como la falta de visión, o quizás más (ALONSO, 2008, s/p).

Eis um daqueles momentos onde transparecem paradoxos interessantes que aconteceram nesse devir, e caracterizaram o processo revolucionário naqueles anos iniciais. Momentos nos quais prevalecem os interesses coletivos e as exigências das estruturas de poder. No entanto, momentos potentes, nos quais emergiram alternativas que transformaram as condições de existência, como no caso da bailarina que se dedicou a estabelecer outras relações com a dança.

É um dos momentos em que surgem as *cubanidades* como condição de pertença. Essa condição que não é igual a habitar um espaço. É essa condição de responsabilidade com esse espaço de relações, que vai além de interesses pessoais, além do poder que domina e submete. É essa condição de responsabilidades, de diálogo com as condições contextuais e de transformação dessas condições em outros possíveis. Relações que impõem sacrifícios, às vezes muito marcantes no desenvolvimento pessoal. Podem até se tornar feridas, que encontram maneiras inesperadas de se curar, ou não.

A etapa inicial foi, portanto, de trabalho em muitos sentidos. A (re)organizada companhia de balé viajou no ano de 1959 por países de Latino-América, e pelos então países socialistas da Europa do Leste e da Ásia, no ano de 1960. Na sequência, o balé cubano sumiu dos cenários internacionais, num período que se estende até o ano de 1964. Nesse ano, a partir de sua participação no concurso internacional de Varna, na Bulgária, começa a ser considerada como *Escuela*. Mas, no contexto do país, esses primeiros anos foram fortalecendo institucionalmente o balé e enraizando-o na cultura. Foram consolidando maneiras de se fazer no campo da dança, na formação de bailarinas/os e, conseqüentemente, algumas figuras ganharam prestígio nas competições internacionais. Em Cuba, se fundaram companhias, como o *Ballet de Camagüey* no ano de 1967. É um período que nomeio de ‘**consolidação de um estilo próprio**’.

O quarto Festival foi celebrado no ano de 1974. Este, e os que seguiram, se idealizaram a partir de um tema central. A partir desse momento a frequência passou a ser de dois anos, sendo o quinto Festival no ano de 1976. No entre festivais foi desenvolvido o trabalho educativo do balé por todo o país. Esses dois festivais foram dedicados a temas ligados diretamente a acontecimentos do processo revolucionário. O

quarto homenageava o *II Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC)*⁹⁶. Já o quinto festejava o *XX Aniversario del Desembarco del Granma*⁹⁷. Tempos também de consolidação da *Escuela Cubana de Ballet* nos cenários internacionais como estilo na dança clássica. Paralelamente, ganha reconhecimento oficial dentro do processo revolucionário ao ser considerada no *I Congreso del Partido Comunista de Cuba* como uma das principais realizações da cultura revolucionária (CABRERA, 2016b). Naquele período o balé **‘alinhou-se ao ambiente do processo revolucionário’**. Embora nenhum outro festival fosse dedicado especificamente a outros acontecimentos desse processo, no seu repertório se criam coreografias nas quais homenageiam personagens da história; organizações sociais, como a *Federación Estudiantil Revolucionaria* ou a *Federación de Mujeres Cubanas*; ou se celebram datas de importância nacional, como o triunfo da Revolução.

Nos festivais que seguiram até o último no ano de 2016, o próprio *Ballet Nacional de Cuba* constituiu o foco, sendo celebrados vários de seus aniversários. Desta forma, o espaço do *Festival Internacional de Ballet de La Habana* instituiu-se como homenagem permanente à principal companhia de balé clássico cubano e suas figuras, num grande período transcorrido desde o ano de 1976 até o ano de 2016. Nesse período o balé se **‘consagrou como uma tradição (re)criada’** no contexto da *Escuela Cubana de Ballet*. Ainda transparece o reconhecimento de uma continuidade desde aquela companhia fundada no ano de 1948, que naqueles tempos nomeava-se *Ballet Alicia Alonso* e tornou-se *Ballet de Cuba* no ano de 1955. Logo após o triunfo da Revolução passou a se chamar *Ballet Nacional de Cuba*. Assim sendo, o 30º aniversário foi celebrado no VI Festival (1978), o 40º no XI Festival (1988), o 50º no XVI Festival (1998), e o 60º no XXI Festival (2008). (Co)existência passado/presente. Outras maneiras em que o velho

⁹⁶ A *Federación de Mujeres Cubanas (FMC)* é uma organização de mulheres criada no ano de 1960, com o intuito de desenvolver políticas e programas de incorporação da mulher à sociedade. Para aprofundamentos, vide: <https://www.ecured.cu/Federaci%C3%B3n_de_Mujeres_Cubanas>. Acesso em: 19/11/2017.

⁹⁷ *Granma* e o nome da embarcação que foi utilizada por 82 expedicionários que, liderados por Fidel Castro, desembarcaram em 02/12/1956, por *Playa Las Coloradas*, na atual província *Granma*, e desenvolveram a *guerra de guerrillas*, que culminou com o triunfo revolucionário. Para aprofundamentos vide: <https://www.ecured.cu/Expedici%C3%B3n_del_yate_Granma>. Acesso em: 19/11/2017.

convive com o novo. Mas também, outras maneiras de se relacionar as figuras e os fundos, as luzes e as sombras. Quantos ocultos desvendam-se detrás de um nome?

Eis um desafio que me incomoda. Mais uma vez encaro o realce da figura principal. E as outras companhias que existem no país, como participam das festas da dança? São ouvidas as suas vozes no mundo da dança? Ou se escutam apenas seus rumores? Quais vozes se ouvem? No apanhado sobre os festivais, quanto ao destaque dos participantes, podem-se observar algumas particularidades: a maior importância é concedida às companhias estrangeiras de fama internacional, assim como às primeiras figuras de companhias importantes; num outro nível, é destacado o *Ballet Nacional de Cuba* e/ou suas figuras mais relevantes; há outras companhias estrangeiras ou nacionais, estas sempre acompanhando as anteriores.

Cabrera (2016b) ressalta uma ampla participação das/os bailarinas/os cubanas/os no *Primer Curso Práctico Internacional de la Escuela Cubana de Ballet* que foi desenvolvido como parte do Festival do ano de 1982. Já no ano de 1986 é mencionada a presença de “otros conjuntos danzarios”, os que “cumplimentaron una numerosa y variada programación” junto ao elenco do *Ballet Nacional de Cuba*. Na sequência, no ano de 2002, fala-se da apresentação de “siete compañías cubanas”, e no ano de 2006, da presença do *Ballet de Camagüey*, companhia cubana que retornou aos festivais nos anos de 2012 e 2014. Neste último ano, o *Ballet de Camagüey* se apresentou junto ao *Centro Pro-Danza*⁹⁸ e à *Compañía de Irene Rodríguez*⁹⁹. Esta última se apresentou novamente no ano de 2016, junto à *Compañía Acosta Danza*¹⁰⁰. No ano de 2010 tinha se apresentado o *Conjunto Danza*

⁹⁸ Centro promotor da dança, criado no ano de 1994 e dirigido pela *Grand Maître* Laura Alonso. Tem como objetivos fundamentais: promover o método do ensino do balé, potenciar o desenvolvimento dos talentos, criar projetos de dança. Para aprofundamentos vide: <<https://www.ecured.cu/Prodanza>>. Acesso em: 19/11/2017.

⁹⁹ Companhia de dança que trabalha o gênero espanhol. Dirigida pela bailarina e coreógrafa cubana Irene Rodríguez. Para aprofundamentos vide: <<http://www.balletcuba.cult.cu/compania-irene-rodriguez/>>. Acesso em: 19/11/2017.

¹⁰⁰ Companhia de dança criada pelo afamado bailarino Carlos Acosta, nos finais do ano de 2015. Para aprofundamentos vide:

*Espiral*¹⁰¹, na cidade de Cárdenas, município da província cubana de *Matanzas*, como parte da programação do Festival daquele ano.

Só em sete dos vinte e cinco festivais é oficialmente divulgada a presença de algumas companhias nacionais, às vezes sem rostos, outras com tímidas apresentações. A (in)visibilidade das companhias nacionais é questionável, como questionáveis são também os rumos da dança nos contextos da *Escuela Cubana de Ballet* no período revolucionário. Será que já não é interessante mostrar ao mundo o que realmente pode ser uma distinção, a dança espalhada pelo país todo? Ou espalhar os festivais pelo país, além dos espaços da capital? O que foi feito daquela explosão de festivais de possíveis?

Em todos os anos de celebrações, saíram dos muros da cidade de Havana, aliás, dos festivais, poucos espetáculos. No ano de 2006 ocorreram apresentações nas capitais das províncias¹⁰² de *Matanzas* e *Cienfuegos*, e nos municípios de *Cárdenas* e *Güira de Melena*. No ano de 2008 nas províncias de *Matanzas* e *Las Tunas*. Nos anos de 2010 e 2012 novamente no município de *Cárdenas*. No ano de 2014, segundo Cabrera (2016b), houve uma ampla cobertura televisiva das funções oferecidas.

Os muros da capital, construídos na época da colonização espanhola e cujos vestígios ainda se encontram espalhados por *La Habana*, permanecem perambulando nas memórias do país, só que na atualidade não impedem a entrada de corsários e piratas. São ‘muros

<<https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-bailarin-cubano-carlos-acosta-estrenara-compania-propia-en-la-habana/20000009-2871814>>. Acesso em: 28/11/2017.

¹⁰¹ Companhia de dança criada no ano de 1987 na cidade de *Matanzas*. Atualmente dirigida pela *maestra*, coreógrafa e bailarina Liliam Padrón. Para aprofundamentos vide: <<http://www.giron.cu/es/noticia/cultura/de-manera-sencilla-pero-muy-digna-celebr%C3%B3-danza-espinal-su-aniversario-29>>. Acesso em: 28/11/2017.

¹⁰² Para fins político-administrativos, o território cubano se divide em províncias (15) e municípios (168). A sua capital é *La Habana*. As outras capitais das províncias são: *Pinar del Río*; *Matanzas*; *Santa Clara*; *Cienfuegos*; *Sancti Spiritus*; *Ciego de Ávila*; *Camagüey*; *Las Tunas*; *Holguín*; *Bayamo*; *Santiago de Cuba* e *Guantánamo*. Do total dos municípios, tem um (*Isla de la Juventud*) sob a condição de “especial”, pelas suas características geográficas e econômicas, e pelas perspectivas de desenvolvimento planejadas para esse território. Sua capital é *Nueva Gerona*. Para aprofundamentos vide: <https://www.ecured.cu/Organizaci%C3%B3n_pol%C3%ADtica-administrativa_de_Cuba>. Acesso em: 03/02/2018.

fantasmas’, que estão presentes. ‘Muros simbólicos’ que sitiaram a cidade na época da colônia, e continuam até hoje estabelecendo distâncias. Desde essa época foi marcada uma hora, um tempo, no qual as portas da cidade se fechavam, ficando fora dos muros aqueles que não conseguiram chegar a tempo. Ainda hoje, o tempo é marcado pelo disparo de um canhão, todo dia às 21:00 horas. ‘Fantasma’ que perambula como ‘símbolo da cidade’, e ‘lembra’, dentre muitos possíveis, que as portas existem mesmo que não possamos vê-las. E assim, sempre ficam por fora dos muros aqueles marcados pelos (des)tempos: das posições de poder, dos donos das portas, dos que guardam as chaves, e com elas sonhos, esperanças, caminhos a serem percorridos, possíveis a serem desvendados.

Contudo, nesse período que chamei de **‘consagração de uma tradição (re)criada no contexto revolucionário’**, aconteceram outros eventos importantes ligados aos festivais e que contribuíram para reforçar a imagem do balé cubano e a instituí-lo como tradição. Eventos que são nomeados de colaterais, mas nem por isso são menos importantes. Servem, como acontece com o corpo de baile, de suporte que permite distinguir a figura do fundo: o balé. De tal modo, os espaços dos festivais se instituíram como espaços de exposições: de vídeos, de cinema, de fotos, de obras de artistas plásticos, todos mostrando algum trabalho ligado à dança. Mas também como espaço de emissão de selos comemorativos.

A respeito, informa Cabrera (2016b) de apresentações de obras cinematográficas nos festivais dos anos de 1980, 1998, 2006 e 2016. Exposições de fotografia foram realizadas em seis festivais: 1998, 2006, 2010, 2012, 2014, 2016, e de artes plásticas em sete festivais: 1980, 1998, 2006, 2010, 2012, 2014, 2016. Porém, quem foram os artistas que realizaram essas exposições complementares que aconteceram no enquadramento dos festivais?

Desses eventos chamaram a minha atenção as exposições de corpos que são feitas através das emissões de selos comemorativos. São exposições que têm outras potências e, sem dúvida, carregam outras tensões. De volta ao site oficial do *Ballet Nacional de Cuba*, destacam-se as emissões de selos realizadas nos festivais que aconteceram nos anos de 1998, 2014 e 2016. Mas, é esse um evento interessante. Os selos são referentes importantes que falam dos acontecimentos mais relevantes de um país, de sua sociedade, sua cultura, sua história, e oferecem ao mundo imagens desses espaços de relações, que, ao mesmo tempo, vão fundando

outras relações entre as pessoas que colecionam, trocam, compram ou vendem. Selos apreciam um tecido inimaginável.

Ilustração 20 – Montagem de selos referentes aos Festivales Internacionales de Ballet de La Habana.



Autora: Deysi García.

Escutar as vozes dos selos é outro dos fios que vão ficar soltos nesta pesquisa, desfiando o pano que se tece, à espera de novos desenhos. Contudo, a inquietação não podia permanecer no ar, e iniciei outras escavações nos interstícios de outro mundo desconhecido: o dos selos. Na busca de coleções achei um novo espaço de relações a partir de critérios associados com o balé, a dança e os festivais, na Cuba em tempos de Revolução¹⁰³, ou seja, na produção filatélica a partir do ano de 1959 até a atualidade.

Os primeiros selos com o tema do balé foram emitidos a partir do ano de 1967. Desde então, até o ano de 2017, apareceram registrados um total de cinquenta e dois selos. Três deles dedicados à comemoração do 40º aniversário do *Ballet de Camagüey*. Os outros quarenta e nove foram dedicados aos *Festivales Internacionales de Ballet de La Habana*, ao

¹⁰³ Para aprofundamentos vide:

<<https://colnect.com/es/stamps/themes/country/2675-Cuba>>;

<<https://filateliadesdecuba.wordpress.com/2013/01/18/exposicion-alicia-alonso-arte-y-filatelia/>>. Acesso em: 20/11/2017.

Ballet Nacional de Cuba, à Alicia Alonso, às apresentações de determinadas obras, aquelas que são quase obrigadas nas companhias importantes de balé clássico, ou seja, *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *Cascanueces*, *Don Quijote*, *Grand Pas de Quatre*, dentre outras, e à reinauguração¹⁰⁴ do *Gran Teatro de La Habana* “Alicia Alonso”.

Selos que vão (re)produzindo os realces dentro do mundo do balé, as tradições já desvendadas no segundo ato: o destaque das figuras, dos virtuosismos, do que é considerado como ‘bem feito’ nos domínios da dança clássica, o que é representativo, típico, de uma maneira de fazer arte. E assim estamos de volta, mais uma vez, às imagens do regime representativo das artes, subsidiado, neste momento, pelo discurso oficial. Eis outra das maneiras como, desde o discurso/imagem oficial, tem sido reforçada a identidade do balé cubano, a sua (re)criação como uma tradição no espaço de relações que vão acontecendo.

Nesse período, onde se consagra o balé como tradição, complementando os festivais são desenvolvidas palestras, cursos, homenagens, concertos, galas, concursos, premiações, apresentações de livros, onde são destacados, principalmente, aspectos relevantes da história e o desenvolvimento do balé em Cuba. Criaram-se, também, outras instituições. Uma delas vem a perpetuar as múltiplas imagens do balé. O *Museo Nacional de la Danza*, fundado no ano de 1998, tornou-se o espaço principal para (res)guardar os acontecimentos mais relevantes do devir do balé clássico e as memórias de suas figuras fundamentais. Destaque especial à *Prima Ballerina Assoluta*¹⁰⁵, Alicia Alonso, através de documentos oficiais, fotografias, obras de artistas plásticos, objetos pessoais da bailarina doados ao museu. Imagens para ficar detrás do vidro, eternizando o bem feito, perpetuando tradições no museu. Imagens

¹⁰⁴ Logo de três anos de intensa restauração, abriu suas portas, em 01/01/2016, o *Gran Teatro de La Habana*, agora renascido como *Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso*. Nessa data foi oferecida uma gala em homenagem ao 57º aniversário do triunfo da Revolução, a qual assistiu Raúl Castro acompanhando a *Prima Ballerina Assoluta* Alicia Alonso. Para aprofundamentos vide: <<http://www.granma.cu/cultura/2016-01-01/presidio-raul-reapertura-del-gran-teatro-de-la-habana-alicia-alonso-01-01-2016-20-01-31>>. Acesso em: 03/02/2018.

¹⁰⁵ Segundo Arantzibi (2012), o reconhecimento de uma bailarina como *Prima Ballerina Assoluta*, surgiu dos *mâitres* do Romantismo, e é um “raro honor” que se atribui a primeiras bailarinas por seu destaque excepcional no nível internacional. No caso de Alicia Alonso, foi concedida tal distinção no ano de 1959.

que convivem com um apanhado de momentos relevantes de outras maneiras de dançar e de outras figuras proeminentes no mundo da dança, de dentro e de fora do país.

Os festivais também se instituem como um outro espaço, aquele que oferece um espetáculo à mídia e recebe, de volta, uma ampla cobertura. Tempos de uma maior presença tanto na imprensa escrita quanto na televisão, onde o balé aparece regularmente desde os primórdios do triunfo revolucionário. Um trabalho sistemático de exposição da imagem do balé. O balé se institui como um indicador de sucesso da Revolução, e se mostra como espaço com acesso para qualquer um. As condições estão criadas pelo país todo: os instrutores de arte; as escolas especializadas; as diversas companhias de pequeno formato que vão emergindo em diversos contextos; as/os bailarinas/os que vão espalhando seus saberes ao se desempenhar como professoras/es de academias pequenas que iniciam as/os meninas/os no mundo da dança, no contexto atual. Não já o fazem como parte daquela revolução cultural dos primeiros anos, mas como meio de renda, com interesses que são mais ‘pessoais’, e também como uma via para gerar recursos econômicos para desenvolver as próprias companhias. Nessa caminhada vão (re)aparecendo outras tensões, ligadas às carências econômicas, às necessidades de sustento das companhias, aos acessos às oportunidades, aos muros fantasmas que têm que contornar, e às vezes pular, tanto bailarinas/os quanto companhias, para fazer ouvir suas vozes, por vezes sem sucesso.

Outras questões aparecem. Quais os rumos da revolução cultural? Quais as suas abrangências? Quais expressões das *cubanidades* surgem em tempos de condições adversas?

É preciso ficar atento para ouvir novos diálogos, aqueles nos quais transparecem rumos que foram transparecendo na caminhada pela dança no devir do processo revolucionário. Rumos que a mídia acompanha com outras nuances:

Carlos Acosta: Ramona es una segunda madre para mí [...] Independientemente de que yo tenía talento yo vivía en condiciones muy, muy, muy pobres y el barrio, el medio no era el mejor. A veces me pongo a pensar que hubiese sido de mi vida si ella no me hubiera rescatado.

Amury Pérez: Es una especie de Hada Madrina. ¿Todavía tienes un contacto muy estrecho con ella?

Carlos Acosta: Sí, claro, todavía voy a la escuela y la veo. Acuérdate que yo me formé en la época del Período Especial. Me estaba preparando para el concurso de Lausanne y no podía rebasar la primera frase de Don Quijote, porque perdía las energías. No teníamos casi para alimentarnos, entonces se movilizaban todos los profesores que son los mismos que están allí hoy en día, y se turnaban. Yo me quedaba en casa de Mirta Hermida, otro día en casa de Estercita, o alguien venía con la comida, un pan de su casa, para que yo pudiera comer y tener la fuerza para competir y representar a la escuela, imagínate, ¿cómo te olvidas de eso? Y cuando regreso veo a todos mis profesores. Imagínate, son como tu familia (ACOSTA, 2010).

[...]

Vale la pena bailar, sino yo no estuviera aquí tantos años pasando tanto trabajo. Por ejemplo: nosotros aquí no teníamos ni tablancillo, y esto hubo que hacerlo aquí con las manos de los bailarines, pero el esfuerzo se vio, el resultado se vio, ya vamos saliendo adelante en logros de la Compañía, en estilos, en obras de mayor complejidad (Rafael Martínez, entrevista em 9/10/2015).

[...]

Nosotros vivimos en condiciones y momentos bastante complicados, y tú tienes que llegar aquí al ballet y decir: los problemas de la casa tengo que dejarlos en la casa, y vamos a hacer lo que haya que hacer aquí [...] a veces los problemas son tantos y tan difíciles que es casi imposible dejarlos en la casa [...]. Realmente uno vive para bailar, porque si lo vez de un punto de vista, no se le paga a un bailarín como se debería de pagar [...] pero es que nada se compara, como ya le dije, con el aplauso del público, o con esa sensación que tienes de que eres, no sé, algo grande cuando bailas, de que le das al mundo algo, algo que no tenía, o no sé si es tú le das o él te da, es una sensación un poco confusa, pero es algo, que ya le digo, no se puede comparar (Daniel Estrada, entrevista em 12/10/2015).

[...]

Las bailarinas nos ponemos protectores, hechos por nosotras mismas, cogemos almohadas, así

podemos resistir un poco (Kenia Cabrera, entrevista em 21/10/2015).

[...]

En este país es muy difícil dedicarse solamente a tu carrera porque es que uno tiene que buscarse otro tipo de trabajo [...] en el corre corre no te da tiempo a descansar el cuerpo lo suficiente para que te deje bailar unos años más. Por ejemplo: si cuando yo me lastimaba, yo me hubiera ido para mi casa [...] quizás yo hubiera podido bailar, no sé, tres años más [...] yo cogía una venda, o me ponía fomentos, y al otro día, vamos a bailar [...] yo he tenido que bailar funciones con el músculo de la pierna desgarrado [...] porque en ese momento no hay quien lo haga [...] siempre tienes que ir a trabajar a otro lugar: a una escuela de arte, o a otro grupo, o a la playa, porque es que el salario no alcanza, no alcanza [...]. Aquí la mayoría de los muchachos tienen dos trabajos, y hay quienes tienen hasta tres. Hay quien da clases, por ejemplo, en una escuela, en una academia, o quien baila en algún proyecto en la playa (Daniel Estrada, entrevista em 12/10/2015).

[...]

A veces cuando voy a bailar a la playa, me digo que voy a hacer cualquier cosa, que las personas que están allí ni me están mirando, están vacacionando, bebiendo, haciendo cualquier cosa, y no les interesa mucho lo que se les presenta. Pero cuando salgo al escenario, no puedo, salgo y doy todo de mí, bailo con todas mis energías. (Alejandro Hernández¹⁰⁶, entrevista em 12/10/2015)

[...]

Pero fíjese lo que yo le digo, lo que es el amor al arte, que cualquiera de los que están aquí pudieran hacer otra cosa y ganar más dinero, sin embargo, aquí estamos, lastimados, bailando, ¿sólo por qué? Por un ratico de fama, o de fama no, de aplausos, de ese sentimiento que sólo se sabe cuando se baila, o cuando se para uno en el escenario, solamente ahí, el que pasa por ahí va a saber lo que se siente, en ese poquito tiempo que costó meses de esfuerzo

¹⁰⁶ Alejandro Hernández é bailarino do *Ballet de Cámara* de Holguín. Formado em *Técnico Medio en Ballet* na *Escuela de Camagüey*.

y de trabajo, eso es lo que yo llamo amor a la carrera [...]. Uno vive por esto (Daniel Estrada, entrevista em 12/10/2015).

As/os bailarinas/os que participam do diálogo se formaram naquelas escolas criadas em cada província, nos primórdios do triunfo da Revolução. No entanto, as suas práticas caminham com ritmos (des)compassados, mostrando fendas que às vezes vão-se transformando em abismos, em distâncias aos acessos, às possibilidades, às oportunidades, aos recursos destinados a seu desenvolvimento, nos cuidados pessoais, nos tempos de vida útil como bailarinas/os, nas marcas que vão ficando em seus corpos como vestígios que adquirem formas diversas: frustrações, anseios, sonhos não atingidos, hostilidades, cansaço, dores, lesões, deformações corporais, feridas. Junto a esses somam-se as marcas das tensões de um país e seus devires.

O que poderia ser hoje a maior distinção da *Escuela Cubana de Ballet* vai novamente abrindo distâncias. Enquanto o *Ballet Nacional de Cuba* hoje é uma instituição consolidada que abraça os brotos do país todo, as pequenas companhias que conseguiram se instituir pelos cantos ainda estão numa interminável transição que vai e volta de uma etapa de trabalho até pequenos sucessos, que voltam ao trabalho, e novamente a outros pequenos e efêmeros sucessos.

Essas diferenças se tornaram mais visíveis num período crítico no país ao longo dos anos de 1990, um dos piores tempos, quando se instauraram condições que continuam mediando as relações no contexto cubano e, por tanto, também na dança. Mesmo que o devir do projeto revolucionário tenha atravessado por muitas crises, nenhuma teve, e ainda tem, um impacto maior nas relações sociais, culturais, econômicas. Nenhuma movimentou tanto as raízes históricas, as crenças, as ideologias. Nenhuma produziu fendas tão profundas na economia.

Contudo, as carências que marcam distinções, também destacam compromissos vários, com a profissão, com a arte, com o trabalho, com os espectadores, com o coletivo, com as metas – individuais ou sociais – que se assumem. Responsabilidades que voltam novamente a se expressar em cada ato, em cada acontecimento, em cada uma das respostas às condições desfavoráveis, com independência de suas complexidades, levando acima do individual o mundo das coletividades, nas suas diversas maneiras de se expressar. E assim, continuam se espalhando os ecos das *cubanidades*, das relações estéticas com a arte que se instituem sob o manto de um estilo, o da *Escuela Cubana de Ballet*.

Apesar disso, para além das (in)visibilidades, o trabalho de (ex)posição da imagem do balé através dos diferentes veículos de comunicação massiva é, sem dúvidas, outro indicador que contribui para sua instituição como tradição a partir do triunfo revolucionário. Os sucessos do *Ballet Nacional de Cuba* são ressaltados pela mídia nacional. Do mesmo modo acontece com os sucessos das companhias pequenas, em nível local. No entanto, essas últimas não têm muito reconhecimento nacional, só em casos em que ganham destaque por apresentações relevantes.

Esse trabalho da mídia contribui ao fortalecimento da identidade do balé, ao mesmo tempo em que incrementa o conhecimento que tem a população sobre os temas a ele relacionados. O balé não passa despercebido no contexto cubano: as pessoas, mesmo que não assistam aos espetáculos de balé, conhecem suas principais figuras, as obras que se apresentam, os êxitos mais importantes. Eis uma potência nas mãos do balé e do discurso oficial. Ainda que não sejam *balletomanas/os*, as pessoas acreditam no balé, orgulhem-se dele, falam sobre seus sucessos, desejam que, sobretudo as meninas¹⁰⁷ da família, assistam aulas de balé. O balé já tem raízes na cultura cubana, e isso tem muito a ver com o papel da mídia na criação de uma imagem que merece ser conhecida e desejada.

A respeito, Gabriel Dávalos, ao comentar seu livro de fotos “*Habana sensual*”, destaca as distinções das relações das/os cubanas/os, da cidade – nesse caso *La Habana* – com a dança:

Hace unos años, uno de los principales críticos de danza de Canadá se sorprendió cuando en un taxi, rumbo al Teatro Nacional de Cuba, el chofer le preguntó qué bailarina vería y al leer en voz alta el nombre escrito en el programa, el taxista replicó: “esa no es Giselle, usted tiene que ver bailar a Fulana”, una artista distinta. “Cosas así solo suceden en esta isla”, me comentaba el hombre entre risas (Gabriel Dávalos, apud SÁNCHEZ, 2014, s/p).

A presença das grandes figuras do balé na mídia faz parte da cotidianidade do cubano. São vozes ouvidas, (re)conhecidas, que

¹⁰⁷(Re)produção das marcas atribuídas ao gênero, na constituição de um corpo desejável, condizente com os “padrões” social, cultural e historicamente (re)produzidos, que vão “regulando” e “direcionando”, de certo modo, os rumos das vidas das pessoas.

penetram em cada família, convivem com elas através do mundo da televisão, e vão estabelecendo outros simbolismos nas relações com a mídia. São relações que legitimam, de alguma maneira, os sucessos da revolução cultural desenvolvida no país depois do triunfo revolucionário. Mas também, essas relações (re)produzidas pela mídia tentam ‘diminuir as distâncias com o povo’, criando imagens de outros possíveis, criando outros heróis e heroínas, modelos de homens e mulheres que são formados no processo revolucionário, que têm êxitos, que saíram das raízes do povo e voltam com as folhagens coloridas e brilhantes.

Os eventos chamados de colaterais ao desenvolvimento dos festivais mediam as relações do balé com as/os espectadoras/es, e vão, como destaca Vigotsky (1987), transformando as suas condutas. Desse modo, as relações semióticas que se estabelecem com os eventos complementares aos festivais impactam de maneiras diversas naqueles que, de algum modo, se ligam a eles, propiciando a transformação de suas relações com a arte, com suas distintas expressões, com os diversos olhares que (re)criam a dança, com outros espaços que vão criando um ambiente aberto a muitas linguagens, a muitos diálogos, todos focando os corpos que dançam. Ao mesmo tempo, são imagens dos corpos que têm voz na dança, e que ficam nas memórias como ‘o balé cubano’. Porém, o balé cubano é muito mais do que o visibilizado através da mídia e dos eventos.

Ao mesmo tempo, os festivais também se instituem como uma expressão das condições sociais, históricas e culturais do contexto no qual se desenvolvem. Ou seja, são também um reflexo do devir do país e de suas múltiplas relações. Esboço de novos desenhos. Nos festivais se expressam as nuances das relações entre Governos. Nas relações da dança cubana com a dança dos Estados Unidos transparece a hostilidade que tem caracterizado essas relações desde o ano de 1959.

Assim, os fios das relações com bailarinas/os e companhias dos Estados Unidos iniciam-se a tecer no Festival do ano de 1998. Nesse ano participaram do Festival a *Kennedy’s Tap Dance Company*, *The Alvin Ailey Repertory Ensemble*, e também algumas das estrelas do *American Ballet Theatre* e do *New York City Ballet*. Posteriormente, no ano de 2010 estiveram presentes, como companhia, o *American Ballet Theatre* – depois de meio século sem se apresentar em Cuba – e o *Conjunto de Solistas del New York City Ballet*. No ano de 2012 participaram o *Tom Gold Dance* e José Manuel Carreño, dançarino cubano, atual diretor e primeira figura do *Ballet de San José*, na Califórnia, e outras estrelas do

balé norte-americano, nessa ocasião, do *American Ballet Theatre*, e do *New York City Ballet*. No ano de 2014, foi a vez do *Ballet Hispánico de Nueva York*, do *Pontus Lidberg Dance*, do *Winter Guests*, do *American Ballet Theatre*, do *New York City Ballet*, do *Ballet de Cincinatti*, e do *Ballet de San José* (CABRERA, 2016b).

Aos poucos, foram se abrindo diálogos através da dança, foram se tecendo fios de (des)encontros a partir de corpos isolados, quase imperceptíveis, ou de companhias, umas de menor relevância, outras de reconhecida trajetória no mundo da dança. Traçados que adquiriram maior volume no ano 2016, ao se ouvir com maior clareza os ecos dos tempos, e surgirem os brilhos de novas relações entre os governos¹⁰⁸. Consequentemente, logo no mês de agosto de 2016 se apresentou em Havana o *Ballet Royalty*. Posteriormente, no contexto do Festival, no mês de outubro, as companhias: *Marta Graham Dance Company*; *Dance Americana*; *Ballet West*; *Washington Ballet* (coreógrafo Brooklyn Mack); *New York City Ballet* (bailarinos Ashley Bouder e Joaquín de Luz); *Artes Ballet Theatre of Florida* (bailarina Mary Carmen Catoya); *Ballet Hispánico de Nueva York* (bailarina Melissa Fernández, e bailarinos Mario Espinoza e Lyvan Verdecia); *American Ballet Theatre*; *Ballet de San Francisco* (bailarina María Kochetkova).

Nesse último festival também se apresentaram cubanos cujas trajetórias se construíram fora de Cuba. Ar de outros diálogos com a presença da cubana Xiomara Reyes, primeira bailarina do *American Ballet Theatre*; José Manuel Carreño; e Orlando Salgado e Marta García, que foram primeiros bailarinos do *Ballet Nacional de Cuba* e desempenham atualmente seu trabalho na Espanha. Eis outros ecos que se ouvem hoje, outras tensões que ficam nos fundos das relações; umas esticam o tear, e outras deixam mais soltos os fios para alcançar novos desenhos, em especial aqueles que ouvem as potências da arte como uma linguagem em aberto.

Fendas prenes de tensões. Aquelas que desvendam as relações das/os que ficam no país e das/os que escolhem outros rumos, fora dele. É uma das tensões que perpassam o existir do país. Desde tempos mais

¹⁰⁸ Rodríguez (2015) refere que a partir de 17/12/2014, surgiram novas condições que apontam à gradual normalização das relações entre Cuba e Estados Unidos, o que responde fundamentalmente aos pronunciamentos do presidente Obama a favor de desarticular paulatinamente o bloqueio econômico que os Estados Unidos impõe a Cuba. No entanto, destaca que desde o ano de 2001 se vinham estabelecendo vínculos discretos.

antigos as pessoas vão e vem, constroem caminhos e os abandonam. Porém, em cada tempo, sentidos diferentes. E em tempos de Revolução, os sentidos do pano que ia se tecendo conotam os fios com os sentidos de traições, decepções, frustrações, de anseios diversos. E o balé não esteve isento dessas tensões:

Siempre he dicho que los que son símbolos pueden cambiar de lugar geográfico, pero no el histórico. Los que entraron en la historia, aunque en determinado momento no hayan sido consecuentes con lo que protagonizaron en el plano práctico, están fijos para siempre al lugar donde hicieron la obra. Aquellos que no están porque escogieron otros caminos por su voluntad y decisión, los admiten a donde van por la grandeza que tiene el método en que se formaron, que le dio la calidad que tienen. Los grandes son los que comprendieron que el arte no tiene Patria, pero el artista sí, como expresara Marinello. Respeto mucho a quien no olvida dónde están sus raíces (CABRERA, 2008, s/p).

Novamente transparecem os fios das *cubanidades*, das relações de responsabilidade com o contexto nos quais as/os bailarinas/os se constituíram, e as/os constituíram. Outras maneiras de olhar as relações que transluzem na dança. O valor dos corpos que são destacados na construção da história. A invisibilidade dos outros que também fazem parte dessa história. O destaque das figuras virtuosas. Discurso paradoxal que abrange as relações entre o singular e o coletivo, numa multidão de sentidos que se desvendam nas relações de pertença a um espaço, a um tempo, a uma sociedade, a uma cultura ainda que carregada de tempos e espaços outros. Relações perpassadas por condições econômicas e ideológicas, que não eclipsam as relações dos corpos que dançam, com a dança e com o espaço de pertença. Relações que, por momentos, são silenciadas, mas que perambulam à espera de (re)nascimentos, marcados pelos tempos da gravidez da sociedade.

Esses são alguns dos incômodos que, ao olhar a imagem-mosaico do balé cubano, foram se desvendando na minha caminhada pelos festivais. Espaços de relações múltiplas, de (re)criações de sentidos que acontecem em linguagens diversas, em eventos múltiplos, num grande processo que, a cada dois anos, (re)cria o balé em Cuba como uma tradição. Não obstante, espaços também carregados de tensões, aquelas

que marcam limites, que abrem distâncias, que (re)criam uma e outra vez os ruídos tradicionais que marcam a sua história do balé clássico.

Tendências que vão se consolidando com os tempos. (Re)significações. O *Festival Internacional de Ballet de La Habana*, desde o ano de 2016, por acordo do *Comité Organizador*, tornou-se o *Festival Internacional de Ballet Alicia Alonso*. Não é um acontecimento isolado. Nesse próprio ano, o emblemático teatro que sedia o *Ballet Nacional de Cuba*, o antigo e luxuoso *Teatro Tacón* e depois *Gran Teatro de La Habana*, passou a nomear-se *Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso*, por decisão do Governo cubano.

El Consejo de Estado de la República de Cuba acordó, con carácter excepcional y en reconocimiento a los aportes de Alicia Alonso a la cultura cubana y universal, su amor a la Patria y fidelidad a la Revolución cubana, denominar el actual Gran Teatro de La Habana como Gran Teatro de La Habana “Alicia Alonso”, en merecido y justo homenaje a su obra (CUBA, 2015).

Assim sendo, a arquitetura das relações entre o balé e a Revolução, construída passo a passo, numa complexa dança, abraça os sons da educação estética, os movimentos da sociedade, os tempos de um projeto político-ideológico em devir, a cultura dos ancestrais combinada com uma outra multidão de relações que mistura os materiais ‘necessários’ para criar novos passos no balé, caracterizados por flertes e sutilezas, que vão erigindo um sólido prédio: um prédio/tradição. Nessa dança se misturam também os símbolos que marcam as identidades de cada processo, o do balé e o do país em devir, representado pelo Governo Revolucionário. O balé representa, nos seus repertórios, obras cujas temáticas refletem os acontecimentos mais importantes da Revolução, dedica-lhe galas, homenageia as personalidades mais relevantes¹⁰⁹, dança com os ritmos do projeto revolucionário.

¹⁰⁹ A obra *Vilma* estreou no ano de 2015 em homenagem a Vilma Espín Guillois (1930-2007). Heroína da República de Cuba, presidenta e fundadora da *Federación de Mujeres Cubanas*, no ano de 1960. Destacada combatente da luta clandestina, incorporou-se ao *Ejército Rebelde* na *Sierra Maestra*. A partir do triunfo revolucionário, foi condutora principal das ações políticas e estatais para objetivar o acesso das mulheres cubanas a seus direitos. Para aprofundamentos vide: <https://www.ecured.cu/Vilma_Esp_%C3%ADn_Guillois>. Acesso em: 03/02/2018.

Dança que é acompanhada pelas imagens que são produzidas nessas relações, como a da ilustração 21. Aberturas das lentes que mostram roupas alegóricas no contexto cubano, o uniforme do exército misturado com roupas comuns, num jogo de enfeites que desvenda anacronismos, e lembra outras maneiras de se expressarem proximidades da dança clássica e as/os bailarinas/os com as cotidianidades simbólicas, com a vida e as lutas do povo cubano. Uma dança que reforça, através dos próprios símbolos, os símbolos pátrios. Assim, essas singularidades do balé clássico cubano expressam paradoxos no que se constitui como singular, como diferente nas maneiras de dançar nos domínios do classicismo. O povo que se ergue nas pontas das sapatilhas desvenda aberturas.

Ilustração 21 – Ballet Vilma. Bailarinos Anette Delgado e Dani Hernández.



Fonte: <https://goo.gl/zFjzgS>. Autor: Ernesto Mastracusa. Acesso em 01/11/2017.

Com *Vilma* e outras coreografias, o balé vai contribuindo para a constituição das memórias históricas do projeto social que se instituiu em Cuba a partir do ano de 1959, através de seus estilos, da sua imagem multiplicada em muitas outras. Ao mesmo tempo, constituiu, nessas relações, uma tradição enraizada na cultura nacional.

Trata-se de um pano em andamento, cheio de tensões que o des(a)fiam constantemente, em cada um dos seus movimentos. Movimentos que já vão mostrando outro des(a)fio nos desenhos, os que mostram outras (re)criações nas condições de seu desenvolvimento, e com elas, fazem surgir novas necessidades, novas tensões, outras exigências para o balé clássico, que desafiam a tradição, ameaçando-a, e empurrando-a a outras (re)criações, novas (trans)formações, outras (re) (des)organizações.

Posso escutar vozes dissonantes que ainda são ruídos. Outras já articulam suas palavras, numa multidão de vozes/ideias amadurecendo, aprontando-se para o (re)nascimento, como a que se visualiza na Ilustração 22.

Ilustração 22 – Companhia Acosta Danza. Os novos rostos da dança.



Fonte: <https://goo.gl/BbDxBf>. Autor: Kike. Data: 2016. Acesso em: 17/11/2017.

Eis outra aura nas imagens: as primeiras figuras, a coreógrafa, a *maître* – nessa imagem de antes, sem que seja possível ver seus rostos –, e o corpo de baile mostrando as suas expressões carregadas de cores, tamanhos, poses. Distâncias que vão se estreitando em novos abraços. São outras vozes as que precisam se ouvir. Vozes de utopias, de anseios, que vão esticando novamente os fios da tradição para desvendar outros possíveis.

Es algo que no existe todavía¹¹⁰ [...]. La danza está segregada. El clásico hace clásico, el contemporáneo hace contemporáneo, está el que hace danza teatro. Se trata de crear un bailarín que lo pueda hacer todo. Eso es un gran reto, pero creo que si en algún lugar del mundo lo podemos lograr, es aquí; por el talento que hay, por la sed de bailar y por el conocimiento. Creo que en un futuro eso se puede hacer, pero todavía hay mucho que recorrer (ACOSTA, 2017, s/p).

[...]

Eso es lo que no me gusta del ballet [refere-se às poucas possibilidades de criar que têm as/os bailarinas/os], yo se lo digo aquí a los muchachos ¿por qué tienes que, por ejemplo, cuando salen a veces a escena, en la playa, en los hoteles, o hasta aquí mismo en los ensayos, vienen y se paran y hacen una pose? [...] no porque el ballet lo dice, que es así [...] es como que, la disciplina del ballet los lleva a ser como mecánicos. Eso no me gusta del ballet, y un poco la pantomima esa, a veces lo veo un poco falso. En la danza contemporánea es más natural, más libre [...] el ballet clásico como que se quedó en esa tradición [...] pero que no, que ya, los años fueron pasando (Rafael Martínez, entrevista em 09/10/2015).

[...]

En el ballet existen una serie de códigos, que ya están creados para cada paso, para cada brazo, para cada posición, y el bailarín siempre ve eso un poco, como que te limita [...] al ser tan rígidos te limitan, el día que te toca bailar una cosa que no sea clásica, te cuesta mucho trabajo. Por eso en el caso de nosotros, la Compañía se ha encargado de darnos

¹¹⁰ Refere-se ao que ele nomeia de “*bailarín del siglo XXI*”, que cito no primeiro ato.

talleres de danza, hemos trabajado con coreógrafos que tienen otra línea [...] es decir, que nos ha ayudado un poco a, a aflojar el cuerpo, las tensiones de todas esas posiciones (Daniel Estrada, entrevista em 12/10/2015).

[...]

El clasisimo danzario goza en Cuba de buena salud, y tiene muy capaces y entusiastas defensores en bailarines, profesores y coreógrafos [...]. El Ballet Nacional de Cuba tiene en su repertorio las grandes obras del ballet romántico y clásico, las cuales fueron montadas por mí con el mayor respeto a la tradición, pero sin olvidar el desarrollo posterior en cuanto a recursos técnicos y escénicos. Tampoco olvidé que, ni los bailarines, ni el público, son los mismos de la época en que fueron creadas estas obras [...] es la mejor forma de respetar a los clásicos (ALONSO, 2010 [1995], p.57).

Essas vozes, antes outras, que dialogam e vão encaminhando os rumos do futuro, com ecos de passados, aqueles que sublinham as liberdades do corpo, o desafio dos nós que os fixam às normas, aos bailes coletivos, às misturas dos corpos (des)compassados. Novas brigas de condições entraram em jogo, novas relações de poder, novas vozes querendo ser ouvidas, nascimentos de outras companhias, de outros estilos, que se aproximam e se afastam do clássico, convocando-o a outros possíveis, a outros diálogos. Assim, outras questões transparecem. Quais os novos rumos da dança clássica em Cuba? Resistência, (con)vivência, (re)(i)novação? Desaparece a tradição (re)criada na Cuba revolucionária? Adquire novas formas? Ou perambula como fantasma pela sociedade, na espera de (re)nascimentos? Eis outros dos des(a)fi os que vão a ficar nas mãos de outros tecedores, ou nas minhas, além dos tempos.

3.1. Apertando os nós des(a)fiados

Nas idas e voltas do pano, os desenhos do terceiro ato desvendaram o que considereei uma tradição (re)criada no contexto cubano, desta vez, num contexto marcado por um processo de mudanças importantes na sociedade, nas ideologias, na história, na economia, nas relações de poder, e nos eventos que acontecem nesses espaços. Assim, o balé caminhou junto e ganhou um espaço nessas relações, espaço que o consolidou como uma tradição na cultura cubana.

Ao olhar o desenho, posso delimitar algumas distinções que me permitem apertar os nós. Olho para uma *Esuela de ballet*, que não só marca um estilo, uma maneira cubana de dançar porque leva nos movimentos a herança de uma determinada cultura, de um espaço, de uma sociedade. É também uma escola, pelas maneiras em que se desvendam as *cubanidades*, que vão além de habitar um espaço. São condições de responsabilidade com pertencer a um determinado espaço e aos tempos que o habitam, condições de ativismos, de responsabilidades, de dialogias.

É também uma escola que se foi (re)criando como uma tradição no devir do processo revolucionário cubano, a partir do reconhecimento das igualdades de condições que iniciaram-se a desenvolver pelo novo projeto social naqueles tempos da história do país, pelas vozes que começaram a se ouvir nesse contexto, e deixaram aos poucos de ser barulhos. Eis uma escola que se institui num processo em constante movimento, em devir, carregado de tensões, de emergências, de (des)encontros, de (des)compassos. Condições que foram amadurecendo com os tempos as relações do Governo revolucionário e as/os bailarinas/os que iniciaram o desenvolvimento do balé em Cuba, até dar à luz ao que hoje é uma escola de dança clássica naquele país pequeno, sempre nos limites.

Mas esse processo esteve reforçado por diferentes acontecimentos: uma complexa tarefa de regularização de práticas simbólicas através da repetição, práticas que foram as mais tradicionais do balé clássico, colocadas nas novas condições – o destaque das figuras, os virtuosismos ligados aos símbolos patrióticos, que se expressaram nas suas obras, nas coreografias, nos vestuários, nas imagens produzidas por fotógrafos, nas imagens espalhadas pela imprensa e a mídia em geral – de tal maneira que foram, aos poucos, se instituindo como parte da vida social.

Junto a isso houve a persistência do passado, do mais tradicional e representativo na história do balé, através de recursos (re)criados nas relações com o contexto, que foram consolidando um estilo, uma identidade; a instituição do balé como tradição a partir de um processo de educação estética, que foi misturando conhecimentos, práticas, experiências, vivências, espalhando com ele uma ideologia, um modelo a se imitar que foi se enraizando na cultura e na sociedade; a capacidade de (re)criar-se no percurso de um processo, no meio de relações de condições diversas, que foram desde as mais favoráveis até as menos convenientes.

Eis também um processo onde se combinaram outros elementos, tais como: a existência de uma história de lutas compartilhadas entre o

balé e o processo revolucionário, constituídas desde antes do triunfo e encaminhadas ao bem social, ao desenvolvimento cultural; o estabelecimento, logo após o triunfo revolucionário, de políticas que subsidiaram o desenvolvimento da cultura nacional, de maneira geral, e o balé, especialmente, o que se objetivou em leis que ofereceram respaldo e segurança; a existência de vínculos estreitos nas relações de poder, do balé e das instituições e organizações vinculadas ao Governo (*Federación Estudiantil Universitaria, Federación de Mujeres Cubanas*, e assim por diante). Assim sendo, caminhar junto à (re)criação do balé como tradição, é acompanhar também a trajetória de um movimento social, eis uma de suas distinções interessantes.

Movimento social que tentou quebrar os tempos, mas os tempos estabelecem relações complexas, e têm um caráter cultural, social, e histórico. Não há maneiras de quebrar os tempos, os tempos são vozes que perambulam assim como os sentidos, à espera de (re)nascimentos. Tempos se expressam em movimentos, avanços, retrocessos, contradições, tensões, (re)criações que abrangem outros tempos e espaços, que abraçam relações de sentidos inimagináveis, atualizando-se e se superando a cada acontecimento, ou não. Tempo/cronotopo, confluência de sentidos num espaço e tempo socio-histórico e cultural.

Assim, o tradicional, seja considerado antigo ou (re)criado no balé, se distingue pelas suas capacidades de (re)(des)organização, de (tras)formação nas condições de sua (re)existência: espaciais, temporais, pelas produções e relações de sentidos que nessas condições emergem. Entretanto, o fio condutor que permite hoje falar de uma *Escuela Cubana de Ballet* é o cuidado, a entrega, a defesa de sua identidade, a caminhada firme, segura, as relações estabelecidas com os tempos e espaços, a capacidade de mudar com eles, de (re)criar-se em cada relação.

Des(armando) o tear

Des(armando) o tear

*Ilustração 23 – Do ensaio fotográfico
“Habana íntima”.*



*Fuente: <https://goo.gl/6oojmi>. Autor:
Gabriel Dávalos.*

No percurso da obra que estou exibindo, compreendi que toda obra que se apresenta no balé carrega a potência de sua polifonia, pelas maneiras nas quais se expõem, num mesmo espaço, seja ele qual for, uma multidão de expressões artísticas que dialogam para abrir, nas/os espectadoras/es, possibilidades múltiplas de relações, de afetações, de respostas. Nesse sentido, a minha obra carrega a herança potente do diálogo em aberto, sendo uma mistura na qual se enquadraram e teceram, cuidadosamente, em relações dialógicas, uma multidão de desenhos que desvendam –algumas vezes diretamente, e outras, com sutilezas – imagens que propõem diálogos; corpos que se manifestam nas mais variadas e insuspeitadas expressões; vozes-ideias de personagens que participam ativa, responsiva e responsavelmente dela; ritmos vários e tensões constantes dos tempos que perpassaram cada acontecimento; estilos discursivos diversos que se amalgamam e conduzem o enredo e suas (des)harmonias, permitindo-me flertar com eles para (re)criar conhecimentos no campo da Psicologia em diálogos *com* a arte. Da mesma forma, nas relações que cada espectador tenha com a obra, possivelmente se (re)criarão sentidos e se abrirão outros possíveis.

Mas, para que isso aconteça, a obra tem que se pôr em movimento, tem que estrear. Depois da premiêre, aquela na qual eu, na minha ‘solidão povoada’, assisti como espectadora, pensei no que tanto escutei nos diálogos *com* os corpos que se constituíram no – e ao mesmo tempo constituíram o – contexto do balé clássico em Cuba, ao falar do que acontece quando fecham as cortinas.

Hoje, ao se fecharem as cortinas, uma nova obra surge na minha imagin(ação), e me invadem misturas semelhantes às descritas anteriormente. Posso dizer que gostei da obra, e cada uma das tensões que foram emergindo a cada momento se transformaram num grande desafio, às vezes superado, outras nem tanto, mas sempre me (re)criando em e através delas. Muitas questões ficaram fora dos diálogos, mesmo que tenham se apresentado sutilmente nos desenhos. Outras, por sua vez, se desvendaram como des(a)fi os a serem abordados em outros tempos, espaços e novos tecidos. No entanto, preciso (des)atar algumas das minhas vozes-ideias, que vão além das considerações expostas ao fechar as cortinas em cada ato que conforma a obra.

Uma das questões que pretendo trazer é o (re)conhecimento da existência de uma *Escuela Cubana de Ballet*, não só pelas distinções que as diferentes vozes-ideias ‘oficiais’ trazem ao diálogo no referente à presença de um estilo próprio de dançar, à existência de movimentos que têm a ver com a cultura e a idiossincrasia das/os cubanos, e com o desenvolvimento de um método de ensino próprio. Eu defendo, no devir da obra tecida, que as distinções mais relevantes da *Escuela Cubana de Ballet* se constituem num devir, num processo produtor de relações de sentidos.

Essas relações vão dialogando com os tempos e espaços, porém são relações sempre em aberto, que se transformam a partir das tensões que surgem nesses tempos/espaços. Relações que, no caso das análises feitas a partir do contexto cubano, abraçam as maneiras diversas em que se expressam as suas *cubanidades*. São as *cubanidades* condição que não se define pela pertença a uma geografia, a uma cultura ou a uma sociedade determinada, mesmo que se constituem em relações dialógicas com suas pertenças. Condição que se define, segundo penso, pelas maneiras dos corpos se relacionarem *com* os tempos, *com* os espaços, *com* as culturas, *com* a sociedade cubana, e *com* as vozes-ideias que a habitam. E habitar não é só uma condição de presença física, é uma condição de relações espaço-temporais, é uma condição cronotópica, que contém a coexistência das vozes-ideias em relações responsáveis e responsivas.

Confesso, no entanto, que, no devir da pesquisa, os diálogos *com* os movimentos da *Escuela Cubana de Balé*, e as maneiras nas quais se desvendam as *cubanidades*, me surpreenderam. As suas fendas me fizeram questionar os seus ‘aparentes limites’, aqueles que a relacionam só ao ‘mundo do balé clássico’. Apesar de decorrer dos movimentos da dança clássica em Cuba ao longo das primeiras décadas do século XX, a *Escuela Cubana de Ballet* transbordou os muros do balé clássico e permeia o devir da dança toda. Aprofundar nessas relações é um dos des(a)vios que ouço auscultando o pano que teci.

As *cubanidades* – e a *Escuela Cubana de Ballet* como uma de suas expressões – constituem o espaço de relações no qual teci esta obra, percorrendo acontecimentos que tensionaram os tempos e corpos do balé clássico cubano, em seus devires. Tensões engravidadas pelos ecos das vozes auscultadas no ‘mundo do balé’. Vozes de tempos e espaços outros, alheios, que se constituíram como tradições e chegaram até o balé clássico cubano, dialogando com outras vozes, as das *cubanidades*, que nesses outros espaços foram escutadas, para se constituir como uma outra tradição, (re)criada.

No entanto, as vozes das tradições surgem em cada dobra dos desenhos, os seus ecos ressoam em cada acontecimento que foi emergindo na obra. Tradições que falam, desde os primórdios da dança clássica, de uma multidão de paradoxos, de desdobramentos, de relações que eu nomeio de porosas, de relações no entre, nos limiares. Qualificações que carregam as potentes sutilezas do que acontece nos domínios dos (in)visíveis, das trevas, dos não ditos, do crepúsculo, onde pessoas e coisas, corpos ao final, são, no mesmo tempo e espaço, muitas coisas ao mesmo tempo: domínios onde ‘simplesmente’ pessoas e coisas acontecem.

Assim, muitas questões surgiram nas minhas relações com aquilo que, nomeado como tradição, foi impondo sua voz e reclamando o seu próprio desenho no tecido, me provocando, me incomodando por se mostrar como o que se mantém ‘invariável’ nos tempos, e se repetia, ao longo dos séculos. Mas também incomodava o que foi transparecendo naquilo que era repetido: o destaque das figuras principais, figuras que geralmente foram e ainda são mulheres, porém, mulheres que (de)formam em cada dança seus corpos numa relação dor/prazer/sacrifícios pessoais e sociais; o modelo de ‘homen sustentador’ de uma multidão de pesos, os dos corpos das bailarinas, mas também os que a sociedade atribui a sua condição, prenhe de preconceitos nas suas relações com a dança; as

tensões entre o dominar ‘o natural’ ou ‘a técnica’, num jogo de forças para vencer a natureza dos corpos e (de)(trans)formá-los em corpos sobrenaturais. Tensões que geram outras: as lutas pelos virtuosismos; as (re)criações dos corpos nos corpos; a superação de si próprios; a luta com as metas ‘(im)postas’ pelos outros e por si próprios; as concorrências pelos espaços numa carreira com e contra os tempos; as (in)tensas relações entre os corpos individuais e os corpos coletivos. Desse modo, foram emergindo repetições no percurso dos tempos que fizeram destaques nos desenhos tecidos, sobretudo pelo peso das distinções, das diferenças, e assim, das (in)(ex)clusões pelas características corporais, pelas cores, pelas particularidades do gênero. E mesmo assim, ficam até hoje.

Mas, quais são as condições que mantém a sua duração? Eis uma questão fundamental que provocava tanto estranhamento. Nos diálogos e suas responsabilidades, achei que o que se conservou até hoje como tradição no balé clássico esteve marcado pela sua capacidade de autotransformação, de (auto)(re)(des)organização, pela sua capacidade de gerar sentidos novos diante dos tempos e espaços, pela sua capacidade de dialogar com as condições de sua existência social, cultural, econômica, política, religiosa, histórica; pela sua capacidade de atualização, de renovação. As tradições que não desenvolvem no seu percurso essas capacidades deixam de existir, morrem como tradição, mesmo que possam até se manter sem voz, à espera de outros (re)nascimentos.

Assim, os tempos, no mundo da dança clássica em geral, e no balé clássico em Cuba, se (re)criam como tradições. Tradições carregadas de tensões, movimentos, acontecimentos, superações, lutas, resistências, existências, (re)criações que, ao mesmo tempo, e a partir delas, desvendam outros diálogos: com as condições históricas, culturais e sociais dos espaços nos quais foram emergindo as suas análises. Mas, também, foram atualizadas as vozes com o passado, ganhando sentidos diversos e novos, no presente da obra, que já é passado para uns, e futuro para outros, pois as maneiras em que os espaços e tempos do balé clássico se enquadram e dialogam, contribuem ao estabelecimento de pontes, de trançados diferentes, de olhares que destacam outras cores e escolhem outros fios.

Não obstante, as maneiras nas que se expressam as tradições do balé clássico em Cuba, os trançados dos fios e desenhos que germinam, ganham outros destaques. As particularidades dos desenhos que foram se (re)criando estão permeadas também pelas condições com as que, no

dever do país, estiveram e estão ainda dialogando. Condições que, fundamentalmente, têm suas raízes nas (inter)relações de pessoas, culturas, lutas, idas e vindas, que constituem um país latino-americano, sob condições de um embargo econômico, marginado nas suas relações com as grandes potências, sempre na mira, e isolado em decorrência de suas escolhas políticas. Condições que ainda adubam as maneiras de dançar a vida, típicas de um país em dever, mas também as maneiras particulares em que se constitui o dever da dança clássica.

Desse modo, desde sua entrada em cena como profissionais da dança clássica, as/os bailarinas/os cubanas/os foram estabelecendo relações com essas condições de existência, e cunhando suas maneiras de dançar, que se distinguem como tradições (re)criadas, num contexto de tradições. Jogo de palavras que ganha sentidos nas diversas maneiras em que a dança clássica cubana expressa as *cubanidades*. Assim, nos seus primórdios, foram provocando desconfortos no mundo do balé: saindo de seus espaços tradicionais para estabelecer outros diálogos, com aqueles que não formavam parte desse mundo; mudando os enredos das tradicionais histórias carregadas de fantasias, pelas complexas tramas de uma sociedade convulsa; apertando nós com as organizações sociais que lutavam por transformar um país marcado pelas injustiças; assumindo posições abertamente contrárias às condições dos tempos; abrindo um leque de possíveis para conseguir desenvolver sua arte no espaço cubano.

Eis as condições com as quais o balé clássico dialogava até que, em janeiro do ano de 1959, mudaram os tempos nos espaços. Com o triunfo revolucionário, começaram a se (re)criar novas condições para um outro diálogo. Diálogo que contribuiu à constituição da dança clássica como uma tradição da qual o povo cubano se orgulha nos dias de hoje. É, segundo penso, nessas condições que o balé se institui como tradição (re)criada no contexto cubano, pelas particularidades das relações que, se antes vinham germinando, nos novos tempos brotaram com força a partir de lutas diferentes. Os novos diálogos abriram-se para espalhar a dança clássica pelo país todo, através de um intenso trabalho de educação estética que adquiriu formas e objetivos diversos, seguindo os caminhos que iam se configurando na realização dos objetivos do processo revolucionário cubano. Processo com o qual o balé estreitou as fitas desde o início, enfeitando de maneiras diversas suas relações, numa dança compartilhada, mesmo que com fendas.

No caminho da educação estética, os corpos de bailarinas/os conviveram com os de *maîtres*, numa tarefa (in)tensa para se

(trans)formarem em figuras importantes no mundo da dança clássica, e nesse percurso constituíam um outro corpo, um corpo coletivo de outras/os bailarinas/os, formados no país sob um método de ensino que já vinha desenvolvendo características próprias, acunhando outras distinções no mundo da dança, e estabelecendo, aos poucos, um lugar de fala nesses espaços. Método que, a partir das novas condições criadas nas escolas de arte em todas as províncias, foi usado para espalhar o ensino do balé ao longo do país. Afazer que engravidou de sentidos as relações das/os bailarinas/os com a dança e com o país, trançando responsabilidades e responsabilidades num tecido que ia ganhando forças.

Outra das expressões desse longo movimento de educação estética foi a intensa divulgação dos corpos que constituíam o balé clássico, nos inícios da Revolução, por cada canto do país. Serviço que combinava o ensino geral da história do balé, dos estilos, passos, com as apresentações das obras pelas/os bailarinas/os. Outros trançados de compromissos com ‘o mundo dos outros’, daqueles que não costumam frequentar os espaços destinados à dança clássica, os que abriram uma imensidão de possíveis. Trançados nos quais, novamente, os corpos do balé se deslocaram de seus espaços – nos palcos dos teatros – para dançar num mundo de improvisações e emergências que apertaram outros nós com as pessoas que dançavam a vida, as cotidianidades, se misturando uns com outros numa dança marcada pelos tempos de suas (des)harmonias.

Aos poucos, o balé clássico foi preenchendo os tempos/espaços da arte e da vida numa sociedade que pretendia se constituir como nova, desligada dos tempos passados. Mas são tempos que perambulam, como as ‘tradições fantasmas’, e ficam ‘na espera’. Assim, o balé foi consolidando a educação estética e ganhando distinções: recebeu a nomeação de escola, cunhada pelos discursos autorizados do mundo do balé clássico; se criaram outras companhias de balé clássico, além do *Ballet Nacional de Cuba*; e se instituiu, desde os inícios do processo revolucionário, o *Festival Internacional de Ballet*.

O festival de *La Habana* se constitui em espaço polifônico onde transparecem suas próprias potências. Nele dialogam, com a dança clássica cubana, uma multidão de vozes, de outros estilos de dançar, de outras escolas; mas também, as vozes de outras manifestações artísticas: a literatura, o cinema, a fotografia, as artes plásticas, as emissões de selos alegóricos. Constitui-se também como espaço onde se consolida a imagem do balé clássico cubano, não só no país que o viu crescer – e cresceu junto –, mas também fora dele. Imagem que se espalha através de

suas obras (re)criadas, suas coreografias, seu método de ensino compartilhado com outras maneiras de dançar. São espaços onde, ainda, misturam-se também as/os espectadoras/es – aqueles chamados de *balletómanas/os*, ou os outros, os que se orgulham nos seus tempos e espaços cotidianos – numa dialogia sempre em aberto, ganhando sentidos os acontecimentos da dança.

No entanto, todas essas relações que singularizam a dança clássica cubana, e a *Escuela de Ballet*, relações de compromissos, deveres, responsabilidades, respondibilidades, relações políticas com os tempos/espaços, relações que expressam o que nomeio de *cubanidades*, desde meu ponto de vista, desvendam outras fendas. Fendas que deixam passar os fantasmas das distinções, das exclusões, dos jogos de poder e suas sutis violências, dos limites que ‘impõem’ muros (in)visíveis. Fantasmas que rodeiam os diálogos, e participam com maior ou menor força, segundo as condições que emergem. E assim, nesse jogo, outras vozes nascem e as superam, as (re)criam, ou as atualizam, para se manter com vida, nas suas imagin(ações), sempre abertas e dispostas a novos diálogos.

Contudo, não só essas condições de dialogia com os espaços/tempos, fazem com que as tradições sejam duradouras. Vivem também pelas maneiras singulares dos corpos se relacionarem com elas. Assim, as relações dos corpos que se constituem nos espaços do balé clássico, e ao mesmo tempo contribuem à sua constituição e permanência, são, segundo defendo, relações que têm um caráter vivencial. E destaco as relações que se instituem como condição de atualização, de superação, de criação. Assim, essas vivências, ou seja, essas maneiras únicas em que os corpos são afetados, e se relacionam, a partir dessas afetações, com a dança, com a arte, e com a vida, são condição de transformação e superação, tanto pessoal quanto profissional e, em decorrência, um momento de criação no contexto da dança clássica. Relações que se expressam, na obra que apresento, nos virtuosismos, nas diversas maneiras de ‘impor’ lugares de fala no devir do balé, nas (re)estruturações dos tempos e espaços para manter a vitalidade da dança clássica, em cada dança, em cada um dos paradoxos que foram desvendados nos corpos das/os que dançam, nas relações dor/prazer, em cada superação dos corpos, em cada luta por (re)existir, em cada utopia. Enfim, numa relação ética, sustentada na responsabilidade e responsabilidade ao assumir que se participa do existir de uma determinada coletividade, e que, nessa participação desde o reconhecimento de um lugar único, se podem mudar os ritmos dos acontecimentos.

Nesta obra, compreendo as relações das/os dançarinas/os com a arte de dançar, com as/os outras/os que dançam, consigo mesmas/os, com o belo, com os espectadores, como vivências estéticas. Relações únicas, breves, que emergem no acontecimento da dança. Relações dialógicas das/os que dançam com os corpos/espacos/tempos nos acontecimentos da dança. Relações carregadas de sentidos a partir das vozes/ideias dos que dialogam, ao mesmo tempo que vão se constituindo os múltiplos sentidos que para cada bailarina/o tem o dançar no contexto do balé clássico.

Vivências a partir das quais nada e ninguém é o mesmo novamente, e as particularidades físicas dos corpos, os movimentos técnicos, os passos estabelecidos há séculos, se transformam em arte, pelos sentidos que neles se (re)configuram em cada um dos que dançam, pelas vozes que dialogam nesses encontros, pelas objetivações que nelas se atualizam, pelas lutas, pelas tensões que surgem, pelas paixões que envolvem, pelos desdobramentos dos corpos da dança, por serem corpos que se multiplicam em outros, que (re)nascem em cada acontecimento, acrescentando os possíveis em cada relação espaço/tempo.

Nessas relações, os enquadramentos apresentados são, segundo penso, um recorte de multidões de corpos: corpos das/os dançarinas/os, fortes e magros, dóceis/flexíveis e fixos, que se impõem e submetem, ideais e sofridos, materiais e incorpóreos. Corpos superlotados de paradoxos, que se apresentam através de imagens sublimes, como se fossem um quadro perfeito, ou em seus desdobramentos, às vezes visíveis, outras nem tanto. Mas, se observamos de perto, podemos notar suas deformações, suas negações, como se fosse a própria ‘desnaturalização dos corpos’. ‘Corpo moderno’, ‘corpo mosaico’. Assim, pode-se entender que o balé e os corpos que o constituem, e se constituem nele, têm, segundo o descrito anteriormente, a herança de todas as experiências passadas, mas criam hoje movimentos diferentes, novos, consoantes com as condições espaço temporais atuais.

Imagens de tecidos sempre em movimento, em devir, que me fazem voltar uma e outra vez à ideia de que jamais há um ponto de início e outro de chegada. Há um ponto de (re)criação onde, quiçá, alguma coisa morre na dança e naqueles que a executam, quando ela termina. No entanto, os corpos se (re)constituem, (re)inventam e (re)nascem constantemente em relações sócio-históricas e culturais, relações que contém o fim e o início de múltiplas danças. (CORDOVÉS, 2017)

Referências bibliográficas

ACOSTA, Carlos. “Cuba es una sola y la llevo dentro”. Con 2 que se quieran. PÉREZ, Amaury La Habana: Cubadebate, 2010. Disponível em: < http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/04/20/carlos-acosta-junior-cuba-es-una-sola-y-la-llevo-dentro/#.U6DwU_mSz0Y >. Acesso em: 28/02/2015.

_____. **Acosta Danza y el bailarín del siglo XXI**. La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana. ÁNGEL, Pedro e STABLE, Dayana La Habana: UNEAC, 2017. Disponível em: < <http://www.lajiribilla.cu/articulo/acosta-danza-por-el-bailarin-del-siglo-xxi> >. Acesso em: 28/03/2017.

ACOSTA, Nirma. Carlos Junior Acosta: Nos distingue la cubanía. La Habana, 2009. Disponível em: < http://www.lajiribilla.cu/2009/n428_07/428_17.html >. Acesso em: 27 de maio de 2014.

ALEIXO, Ana Carolina da Rocha Mundim. **Danças brasileiras contemporaneas : um caleidoscopio**. 2009. (Tese de Doutorado). Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

ALONSO, Alicia. **La voluntad, Carmen sempiterna**. La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana. ROSETE SILVA, Hilario e GUANCHE, Julio César. La Habana: UNEAC, 2001. Disponível em: < http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n19_septiembre/580_19.html >. Acesso em: 24/05/2015.

_____. **Bailo, luego existo**. Granma. BÁEZ, Luis. La Habana: PCC, 2008. Disponível em: < <http://www.granma.cu/granmad/2008/11/07/nacional/artic02.html> >. Acesso em: 13/10/2017.

_____. “Cuando yo bailaba pensaba que estaba dando vida”. Con 2 que se quieran. PÉREZ, Amaury. La Habana: Cubadebate, 2010a. Disponível em: < <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/12/23/alicia-alonso-cuando-yo-bailaba-pensaba-que-estaba-dando-vida/#.We1Ix4jq7IU> >.

_____. Sobre la Escuela Cubana de Ballet. Em: ALONSO, Alicia (Org.). **Diálogos con la danza**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010b. p.31-40.

_____. El clasismo hoy y mañana Em: ALONSO, Alicia (Org.).

Diálogos con la danza. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010 [1995]. p.57-58.

ANDERS, Valentín. **Etimología de dialéctica.** 2001-2018. Disponível em: < <http://etimologias.dechile.net/?diale.ctica> >. Acesso em: 19/10/2017.

ARANTZIBI, Iratxe de. El exclusivo club de las Primas Ballerinas Assolutas. **Danza Ballet Revista de Colección**, n. 5, p. 7-10, 2012. Disponível em: < <http://www.bailarinas.eu/el-exclusivo-club-de-las-primas-ballerinas-assolutas/> >. Acesso em: 28/01/2018.

BAJTIN, Mijail. **Estética de la creación verbal.** 10ª Ed. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1999.

_____. Contribución a la metodología de los estudios literarios. Em: NAVARRO, Desiderio (Org.). **ЭЛ ПЪНСАМИЕНТ• СИЛТЦЯЛ ЯЦСО en criterios: 1972-2008.** La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, Vol.2, 2009. p.312-321.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Terceira edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 2ª. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável.** 2ª Edição. São Carlos: Pedro&João Editores, 2012 [1924].

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 5ª. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAVCAR, Evgen. **A luz e o cego. O ponto zero da fotografia.** Porto Alegre: Galeria Sotero Cosme, 2000. Disponível em: < <https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/08/a-luz-e-o-cego.pdf> >.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. Em: BENJAMIN, Walter (Org.). **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I.** 3ª edição. São Paulo: Editora brasiliense, 1987a. p.91-97.

_____. **Rua de mão única. Obras escolhidas.** Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

_____. **Rua de mão única. Obras escolhidas II.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987c.

_____. N [Teoría del conocimiento, teoría del progreso. Em: TIEDEMANN, Rolf (Org.). **Libro de los pasajes.** Madrid: Ediciones Akal S. A., 2005 [1982]. p.459-490.

_____. **Obras completas.** Libro I, vol. 2. Madrid: ABADA Editores, 2008.

BERNSTEIN, Borís. Algunas consideraciones en relación con el problema “arte y etnos”. Em: NAVARRO, Desiderio (Org.). **ЭЛ РҢИСАМИЭИТ • СИЛТИЯЛ ЯЦСО en criterios: 1972-2008.** La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, Vol.2, 2009. p.246-269.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. Tortura e ética da fotografia: pensando com Sontag. Em: BUTLER, Judith (Org.). **Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

CABRERA, Miguel. **Ballet Nacional de Cuba: gloria y escuela.** Granma. ESTRADA BETANCOURT, José Luis. La Habana: PCC, 2008. Disponível em: < <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2008-10-28/ballet-nacional-de-cuba-gloria-y-escuela> >. Acesso em: 25/10/2017.

_____. **El ballet en Cuba: nacimiento de una escuela en el siglo XX.** 1ª Ed. Buena Aires: Balletin Dance, 2010.

_____. Retrato de la escuela cubana de Ballet. La Habana, 2014. Disponível em: < <http://www.cubadebate.cu/fotorreportajes/2014/10/27/retrato-de-la-escuela-cubana-de-ballet/#.VWADJPD0-dM> >. Acesso em: 05/05/2015.

_____. **Al interior de una compañía de ballet clásico ¿Cómo se transita de cuerpo de baile a primera figura?** Diario Granma. CASTAÑEDA, Mireya. La Habana: Granma, 2016a. Disponível em: < <http://www.granma.cu/cultura/2016-04-01/como-se-transita-de-cuerpo-de-baile-a-primera-figura-01-04-2016-15-04-26> >. Acesso em: 05/05/2017.

_____. Festival Internacional de Ballet de La Habana. 1960-2016: Apuntes Históricos. La Habana, 2016b. Disponível em: < <http://www.balletcuba.cult.cu/24-festival-internacional-de-ballet-de-la-habana/> >. Acesso em: 20/11/2017.

_____. **Fidel y el ballet cubano.** *Granma*. La Habana: PCC, 2016c. Disponível em: < <http://www.granma.cu/cultura/2016-08-04/fidel-y-el-ballet-cubano-04-08-2016-21-08-57> >. Acesso em: 24/08/2017.

_____. **Seis décadas de una cita histórica.** *Granma*. La Habana: PCC, 2016d. Disponível em: < <http://www.granma.cu/cuba/2016-09-11/seis-decadas-de-una-cita-historica-11-09-2016-20-09-32> >. Acesso em: 02/10/2017.

_____. **Ballet, tiempos, historias.** GARCÍA, Deysi. La Habana, Entrevista realizada em 12/02/2015.

CARPENTIER, Alejo. El "Balletómano". Em: CARPENTIER, Alejo (Org.). **Letra y solfa: Ballet 2.** La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990a. p.9-10.

_____. La era del ballet. Em: CARPENTIER, Alejo (Org.). **Letra y solfa. Ballet 2.** La Habana: Letras Cubanas, 1990b. p.14-15.

_____. **Letra y solfa: ballet 2. Varioaciones sobre el ballet.** La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990c.

_____. Virtuosismo y rutina. Em: CARPENTIER, Alejo (Org.). **Letra y solfa. Ballet 2.** La Habana: Editorial Letras Cunabas, 1990d. p.17-19.

CASTAÑEDA, Mireya. Ana Pavlova: gran mito de la danza en el centenario de su visita a Cuba. *Granma*, 25 de junho de 2015 (on-line) 2015. Disponível em: < <http://www.granma.cu/cultura/2015-04-24/ana-pavlova-gran-mito-de-la-danza-en-el-centenario-de-su-visita-a-cuba> >. Acesso em: 12/04/2015.

CASTRO, Fidel. **Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el acto graduación de 800 maestros de Secundaria Básica, en el teatro "Chaplin", el 8 de diciembre de 1961.** La Habana: 1961. Disponível em: < <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f081261e.html> >. Acesso em: 07/03/2015.

CORDOVÉS, Alexander. **Caracterización de las dinámicas de aprender a aprender en estudiantes de Psicología de la sede universitaria municipal de Holguín**. 2010. (Tesis de Maestría). Facultad de Psicología, Universidad de La Habana, Inédita.

_____. **Caminantes y caminos que se hacen al andar. Trajetórias de professoras/es de ensino médio em Cuba**. 2017. (Tese de Doutorado em Antropologia Social). PPGAS/Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

CUBA. **Constitución de la República de Cuba**. La Habana: MINJUS. Gaceta Oficial, 2003.

_____. **Nota oficial. El Gran Teatro de La Habana llevará el nombre de Alicia Alonso, acuerdo del Consejo de Estado**. CubaDebate. La Habana: UPEC, 2015. Disponível em: < <http://www.cubadebate.cu/noticias/2015/09/10/el-gran-teatro-de-la-habana-llevara-el-nombre-de-alicia-alonso-acuerdo-del-consejo-de-estado/#.WiyAbTfq7IW> >. Acesso em: 20/11/2017.

DA SILVA, Jardel Sander **Camelos também dançam. Movimento corporal e processos de subjetivação contemporâneos: um olhar através da dança**. 2006. (Tese de Doutorado). PSICOLOGIA, PUC/SP

DA SILVA, Tahis. **Coreografias da política cultural - dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru**. 2009. (Dissertação de Mestrado). Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual de Ceará

DE CAMARGO, Maria. **O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança**. 2008. Psicologia, PUC/SP

DÍAZ SÁNCHEZ, María Elena et al. Un enfoque de género en la conducta alimentaria de bailarines de ballet. **Trastornos de la Conducta Alimentaria**, v. 2010, n. 12, p. 1316-1329, 2010. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3734418> >.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica. Em: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. p.31-78.

DOMINGO, Laura. **El Ballet Nacional de Cuba. A 60 años de su fundación.** Espacio Laical. La Habana: 80-82 p., 2008.

DOS REIS, Alice. **A atividade estética da dança do ventre.** 2007. (Dissertação de Mestrado). PPGP, Universidade Federal de Santa Catarina

DOS SANTOS, Wanderley. **Break-ar a vida: processos de subjetivação de jovens negros por meio da dança na cidade de São Paulo.** 2009. (Dossertação de Mestrado). Psicologia, PUC/SP

DURRUTHY, Isachi. Fotografía de ballet. El sentido de la imagen. **Más allá de la escena...** La Habana, s/d. Disponível em: < <http://masalladelaescena.info/fotografia-de-ballet-el-sentido-de-la-imagen/> >. Acesso em: 11/03/2017.

DURRUTHY PEÑALVER, Isachi. Cegados por la luz: Alicia Alonso y los fotógrafos norteamericanos. **Cuban Art News. Cuban art and culture worldwide**, Los Ángeles, 2012. Disponível em: < <http://www.cubanartnews.org/es/news/308-blinded-by-the-light-alicia-alonso-and-american-photographers-997/2312> >. Acesso em: 13/03/2017.

ECURED. **Fernando Ortiz.** La Habana, s/d. Disponível em: < http://www.ecured.cu/Fernando_Ortiz >. Acesso em: 31/05/2016.

FERNÁNDEZ, Ana María. Lógicas colectivas de la multiplicidad: cuerpos, pasiones y políticas. **Tramas**, v. 25, p. 129-153, 2006.

FIAMENGHI, Aline. **A potência da improvisação em dança: uma abordagem arquetípica.** 2009. (Dissertação de Mestrado). Psicologia, PUC/SP

FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia.** São Paulo: Annablume, 2007.

GADELHA, Rosa. **Corpografias em dança contemporânea.** 2010. (Tese de Doutorado). Sociologia, Universidade Federal do Ceará

GARCÍA, Deysi. **Caracterización del estilo de vida en estudiantes de Psicología de la sede universitaria municipal Holguín.** 2010. (Tesis de Maestría). Facultad de Psicología, Universidad de La Habana, Inédita.

GARCÍA, Deysi; ZANELLA, Andréa. Entrelaçando fios. Cuba e suas cubanidades no tecido da Escola Cubana de Balé. **Urdimento (UDESC)**, v.

1, n. 28, p. 202-220, 2017. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101282017202> >. Acesso em: 19/08/2017.

GARCIA, Patricia. **Amargo perfume: a dança pelos sentidos**. 2009. (Tese de Doutorado). Instituto de Artes, UNICAMP

GOMES, Juliana. **Entre o ar e o chão: metier de bailarino na cidade de São Paulo**. 2010. (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo

GONÇALVES, Renata. **A dança nobre no espetáculo popular: a tradição como aprendizado e experiência**. 2008. (Tese de Doutorado). Sociologia e Antropologia, Universidade Federal de Rio de Janeiro

GONZÁLEZ, Ricardo. **Organización del tiempo extraescolar en estudiantes de 6º grado del S/I "Seremos como el Che"**. 2009. (Tesis de Licenciatura). Departamento de Psicología, Universidad de Holguín

GRAU IMPERATORI, Ángela. **DIálogo con Ángela Grau Imperatori. Mirta Plá. Una joya de la cultura cubana**. DEYÁ, Giselle. La Habana: Editorial Letras Cubanas: 163-164 p., 2011 [2008].

GUANCHE, Jesús. El legado indígena a la cultura cubana. Roma, 2005. Disponível em: < http://www.archivocubano.org/legado_indigena.html >. Acesso em: 28/02/2017.

_____. **Iconografía de africanos y descendientes en Cuba**. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2008.

_____. **Islas Canarias en la cultura cubana**. La Habana: Ediciones Adagio, 2009.

_____. La sociedad abakuá y su influencia en el Arte. La Habana, 2012. Disponível em: < <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/la-sociedad-abakua-y-su-influencia-en-el-arte/21353.html> >. Acesso em: 17 de junho de 2015.

GUZMÁN, Jorgelina. Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 10, p. 257-270, 2012. Disponível em: < http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2012000100016&nrm=iso >.

GUZZO, M. S. L. **Dança em ação: política de resistência no encarnado de Lia Rodrigues**. 2009. (Tese de Doutorado). Psicologia, PUC/SP

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Introducción: la invención de la tradición. Em: HOBSBAWM, Eric J e RANGER, Terence (Org.). **La Invención de la tradición**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002a. p.7-22.

_____. La fabricación en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914. Em: HOBSBAWM, Eric J e RANGER, Terence (Org.). **La invención de la tradición**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002b. p.273-318.

HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terence [Eds.]. **La invención de la tradición**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

IGLESIA GARCÍA, Inés de la. **Fotografía em movimento**. . 2012. (Trabajo final de la asignatura Fotografía Básica. Grado en Artes Visuales y Danza). Instituto Superior de Danza Alicia Alonso. Universidad Rey Juan Carlos I

JOSEPH, Tatiana Wonsik Recomenza. **Entre a dança e a língua de sinais, a caixa mágica da criação: possibilidades interativas para dança com surdos e ouvintes**. 2010. (Tese Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

KLIEMANN, Gisele. **Consumo e mídia na formação em dança: o papel do culto ao corpo na cena contemporânea**. 2009. (Tese de Doutorado). Comunicação, PUC/SP

LA-VOZ-DE-RUSIA. Desde México hasta Buenos Aires en el ritmo de la danza. Moscú, 2011. Disponível em: <
http://mundo.sputniknews.com/spanish_ruvr_ru/radio_broadcast/53074770/59247541/sp.ria.ru>. Acesso em: 20 de junho de 2015.

LAJO, Rosina; SURROCA, José. **Léxico de arte**. 4ª Ed. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2001.

LARRAÍN, América. **O “negócio” da arte e da cultura: para uma antropologia do Festival de Dança de Joinville**. 2008. (Dissertação de Mestrado). CFH/Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina

LÁZARO GARCÍA, Luis Enrique. **Miradas de un arquitecto**. GARCÍA, Deysi, Entrevista realizada em 23/04/2017.

LIBERATO, M. T. C. **Encontros entre dança, subjetivação e saúde mental**. 2007. (Dissertação de Mestrado). Psicologia, UFRN

LIMA, Déborah Maia de. **Dança popular e psicoterapia: um estudo sobre "efeitos terapêuticos" em integrantes do grupo baiadô: pesquisa e prática de danças brasileiras**. 2008. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Clínica, Universidade de Brasília

LIMA, Marcela dos Santos. **Corpo, maturidade e envelhecimento. O feminino e a emergência de outra estética através da dança**. 2009. (Dissertação de mestrado). Escola de Teatro/PPGAC, Universidade Federal de Bahia

LÓPEZ, Adrián. Directorio de personalidades. Dirección Provincial de Cultura Holguín, 2015. Disponível em: < <http://www.baibrama.cult.cu/pages/person.php?idperson=6> >. Acesso em: 15 de junho de 2015.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. Em: PAULA, Luviane de e STAFUZZA, Grenissa (Org.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. São Paulo: Mercado de Letras, Vol.1, 2010. p.203-234.

MANDULEY, José Ricardo. **Retrato de la Aldea**. Atlanta. Inédito: 2014.

MARTÍ, José. Maestros ambulantes. Em: CEM (Org.). **José Martí: Obras completas. Edición crítica. 1882-1884. Estados Unidos (volumen 3)**. Buenos Aires: CLACSO, Vol.19, 2016 [1884]. p.123-127.

MARTÍNEZ TAPIA, Judith. Desarrollo y avatares de la política cultural en Cuba: 1959-1986. **Revista Estudios Latinoamericanos**, n. 28-29, p. 28-29, 2011. Disponível em: < <http://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/3057/3569> >. Acesso em: 17 /11/2017.

MÉNDEZ, Josefina. Josefina Méndez. Em: CABRERA, Miguel (Org.). **El ballet en Cuba. Nacimiento de una escuela en el siglo XX**. Buenos Aires: Balletin Dance, 2010. p.108-113.

MÉNDEZ, Roberto. **El ballet. Guía para espectadores.** Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2000.

MERLIN, Condesa de. **Viaje á La Habana.** Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844.

MORALES, Esteban. **La problemática racial em Cuba. Algunos de sus desafíos.** La Habana: José Martí, 2012.

NARANJO, Rigel. **Caracterización de indicadores de reorganización subjetiva en sujetos que han vivenciado una experiencia cercana a la muerte.** 2011. (Trabajo de Diploma). Departamento de Psicología, Universidad de Holguín

NUÑEZ GONZÁLEZ, Niurka et al. **Las relaciones raciales en Cuba. Estudios contemporáneos.** La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2010.

NUÑEZ GONZÁLEZ, Niurka et al. Introducción. Em: CARRAZANA FUENTES, Lázara, *et al* (Org.). **Las relaciones raciales en Cuba. Estudios contemporáneos.** La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2010. p.11-44.

ORTIZ, Fernando. Los factores humanos de la cubanidad. **Perfiles de la cultura cubana**, n. Mayo-diciembre, p. 1-15, 2002 [1940]. Disponível em: < http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf >. Acesso em: 24/02/2016.

ORTNER, Sherry. Poder e projetos: reflexões sobre a agência. Em: GROSSI, Miriam, *et al* (Org.). **Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas.** Blumenau: Nova Letra, 2007. p.45-80.

OSORIO, Carlos. **La formación profesional como dirección del proyecto de vida en un grupo de trabajadores sociales que estudian psicología en la sede universitaria municipal Holguín.** 2009. (Trabajo de Diploma). Departamento de Psicología, Universidad de Holguín

PERALES, Liz. Una de las bailarinas más prestigiosas del momentos. Madrid, 2006. Disponível em: < <http://miriamrt.lacotelera.net/post/2006/01/14/una-las-bailarinas-mas-prestigiosas-del-momento> >. Acesso em: 27 de maio de 2014.

PÉREZ, Amaury. Alicia Alonso: “Cuando yo bailaba pensaba que estaba dando vida”. La Habana, 2010. Disponível em: < <http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/12/23/alicia-alonso-cuando-yo-bailaba-pensaba-que-estaba-dando-vida/#.U6DvrPmSz0Y> >. Acesso em: 27 de maio de 2014.

PÉREZ SOTO, Carlos. **Proposiciones en tomo a la Historia de la Danza**. Santiago: LOM Ediciones, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed. São Paulo: EXO Experimental org., 2009.

_____. A estética como política. **DEVIRES - Cinema e Humanidades** v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010. Disponível em: < <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/325/186> >. Acesso em: 20/03/2015.

RANGER, Terence. El invento de la tradición em el Africa colonial. Em: HOBSBAWM, Eric J e RANGER, Terence (Org.). **La invención de la tradición**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p.219-272.

REGO, Renata. **Dançar o adolecer: estudo fenomenológico com um grupo de dança de rua em uma escola**. 2008. (Dissertação de Mestrado). Psicologia, PUCCAMP

REGUEIRA, Samuel. Alicia Alonso, cuando retirarse no es una opción. Madrid, 2013. Disponível em: < http://www.eldiario.es/politica/Alicia-Alonso-retirarse-opcion_0_170783034.html >. Acesso em: 3 de junho de 2014.

REYES, Alicia. **Psicología del arte en la Universidad de La Habana. Historia de investigaciones**. 2008. (TCC Licenciatura en Psicología). Facultad de Psicología, Universidad de La Habana, La Habana.

RIBEIRO, Tânia. **Nos bastidores da dança contemporânea: Estudo sobre a corporalidade e formas de sociação**. 2008. (Dissertação de Mestrado). Ciências Sociais, UFMA

RIERA SANZ, Carolina. **Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro**. 2012. (Licenciatura en educación. Especialidad Danza). Departamento de Danza, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

RODRÍGUEZ, José Luis. Las relaciones económicas entre Cuba y EEUU en un nuevo escenario. La Habana, 2015. Acesso em: 27/01/2018.

RODRÍGUEZ RUIZ, Pablo; CARRAZANA FUENTES, Lázara; GARCÍA DALLY, Ana Julia. Relaciones raciales en la esfera laboral. Em: NUÑEZ GONZÁLEZ, Niurka, *et al* (Org.). **Las relaciones raciales en Cuba. Estudios contemporáneos**. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2010. p.45-84.

SÁNCHEZ, Juan. **Vida de Carlos Enríquez**. 1ª Ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996.

SÁNCHEZ, Marta. **Habana sensual, primer libro de fotos de Gabriel Dávalos**. OnCuba. Miami-La Habana: Fuego Media Group/Fuego Enterprises Inc, Publication, 2014. Disponível em: < <http://oncubamagazine.com/cultura/habana-sensual-primer-libro-de-fotos-de-gabriel-davalos/> >. Acesso em: 17/11/2017.

SANTOS GRACIA, Caridad; ARMAS RIGAL, Nieves. **Danzas populares tradicionales cubanas**. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2002.

SARMIENTO, Armando. **Caracterización del estilo de vida en sujetos con una obra de vida creativa sostenida**. 2012. (Trabajo de Diploma). Departamento de Psicología, Universidad de Holguín

SARMIENTO RAMÍREZ, Ismael. Itinerario histórico de la identidad cultural y la nacionalidad cubana. **Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, v. 84, n. 1, p. 193-223, 2005. Disponível em: < http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2005_num_84_1_2885 >. Acesso em: 17/04/2016.

SILVA, Jardel Sander da. Movimento corporal e processos de subjetivação: um olhar através da dança. Em: SOUBBOTNIK, Olga de Souza e SOUBBOTNIK, Michael (Org.). **O Corpo e suas fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007. p.184-192.

SILVA LEÓN, Arnaldo. **Breve historia de la Revolución Cubana**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003. Disponível em: < <http://archivo.juventudes.org/textos/Documentos%20Historicos/Historia%20Revolucion%20cubana.pdf> >. Acesso em: 23/03/2017.

SILVA, Maria Angélica da ; AZEVEDO, Anna Victória Wanderley Silva de Breves linhas sobre o corpo e a Arquitetura. **Vivência**, n. 37, p. 105-122, 2011.

SIMÓN, Pedro. El Ballet Nacional de Cuba: algunos aspectos de su trayectoria. La Habana, 2004. Disponível em: < http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n156_04/156_20.html >. Acesso em: 21 de Junho de 2015.

SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SOUZA, Angela Maria de. **A caminhada é longa. . . e o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa**. 2009. (Tese de Doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin-Volochinov-Medvedev**. 2ª Ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

SPINDLER, Patrícia **Dançando com Pina Bausch: experimentações contemporâneas**. 2007. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal de Rio Grande do Sul

TORRES CUEVAS, Eduardo. En busca de la cubanidad. Parte I. **Debates Americanos**, v. Enero/junio, n. 1, p. 2-17, 1995.

_____. En busca de la cubanidad. Parte II. **Debates Americanos**, v. Enero-junio, n. 2, p. 9-11, 1996.

_____. En busca de la cubanidad. Parte III. **Debates Americanos**, v. Enero-junio, n. 3, p. 3-10, 1997.

TREVOR-ROPER, Hugh. La invención de la tradición: la tradición de las Highlands en Escocia. Em: HOBBSAWM, Eric J e RANGER, Terence (Org.). **La invención de la tradición**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p.23-48.

TROYA, Yanela. **Caracterización de la organización temporal de la vida en sujetos egresados de la Escuela Vocacional de Arte**. 2013. (Trabajo de Diploma). Departamento de Psicología, Universidad de Holguín

VALDÉS, Viengsay. **Entrevista a Viengsay Valdés. Con dos que se quieran 2**. PÉREZ VIDAL, Amaury. La Habana: ICRT, 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-R6PRm-cssU> >. Acesso em: 19/03/2017.

VIGOTSKY, Lev. **Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores**. La Habana: Científico Técnica, 1987.

_____. **A tragédia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Psicologia da arte**. 2ª tiragem. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

_____. A educação estética. Em: VIGOTSKY, Lev (Org.). **Psicologia pedagógica**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. p.321-345.

_____. **Psicologia pedagógica**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. **Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique**. Paris: Éditions de Minuit, 1977. 233 p.

WEDEKIN, Luana Maribele. **Psicologia e arte: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo**. 2015. (Doutorado). PPGP, Universidade Federal de Santa Catarina, Flóridaópolis.

ZANELLA, Andréa. **Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

_____. **Entre galerias e museus: diálogos metodológicos no encontro da arte com a ciência e a vida**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.