

Entrelaçando fios: Cuba e suas cubanidades no tecido da Escola Cubana de Balé

Interlacing threads: Cuba and its cubanidades in the weave of the Cuban School of Ballet

*Deysi García*¹

*Andrea Vieira Zanella*²

Resumo

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

Palavras-chave: Dança; cubanidades; tempos; dialogia; Escola cubana de balé

Abstract

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

Keywords: Dance; cubanidades; time; dialogism; Cuban School of Ballet

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Cubana – doutoranda CFH - UFSC. Bolsista CAPES – Programa PEC-PG. garciadeysiemia@gmail.com

² Profa. Titular Dra. Psicologia da Educação – UFSC. avzanella@gmail.com

Introdução

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.
(Bajtín, 2009, p. 316)³

Falar sobre uma escola de balé clássico em Cuba não é tarefa simples, pois não se trata de uma narração que possa fazer referência a uma passagem isolada num tempo e num espaço da sua geografia. Conhecer e compreender o sentido do que é reconhecido hoje como escola no âmbito da dança clássica, tendo como cenário desse evento um pequeno país com uma intensa história de resistência e luta, requer a conexão de fatos, de acontecimentos, de vozes que falam em múltiplas línguas, de misturas passadas que dialogam e fazem parte hoje de um movimento em aberto, que (re)cria-se na festa dos tempos e possibilitam 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 ler nos espaços 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 esta escrita, nossa própria condição axiológica como pesquisadoras: fundamentamo-nos na arquetônica da responsabilidade tal como proposta por Bakhtin e seu círculo, perspectiva voltada para a compreensão das relações produtoras de sentidos. Esclarece Irene Machado que “O mundo das relações arquetônicas é o mundo do homem que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos” (Machado, 2010, p. 204).

Relações produtoras de sentido caracterizam o humano e suas produções. São necessariamente marcadas pelas condições do tempo e espaço em que se inscrevem, com as múltiplas vozes-ideias de tempos e espaços outros que os compõem, e ao mesmo tempo constituidoras dessas mesmas condições. Necessário, pois, se faz escutar essa multiplicidade de vozes-ideias em constante tensão, o que nos remete à ideia de cronotopo, ou seja, à coexistência visível de diferentes tempos⁴ e suas ideias em um mesmo espaço (Bakhtin, (1997 [1979])).

É fundamental localizar as vozes-ideias em relação ao contexto onde os eventos acontecem, no caso desta pesquisa, em Cuba, um país que se caracteriza pelo fato de que

[...] 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 des-

³ O nome do pensador russo Mikhail Bakhtin, quando usado a partir de um texto traduzido ao espanhol, aparecerá como transliterado para essa língua: Mijail Bajtín.

⁴ “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).

racialización de la humanidad (Ortiz, 2002 [1940], p. 5).

Nosso interesse de pesquisa assume um foco específico localizado em determinado contexto, marcado pela tensão entre vozes sociais de tempos e espaços diversos: a Escuela Cubana de Ballet. Esse contexto, por sua vez, não diz respeito somente à localização geográfica, mas fundamentalmente a uma condição de pertencimento, compreendida como *cubanidade*.

Sobre cubanidade e cubanidades

O que é a *cubanidade*? Fernando Ortiz⁵ afirma que a *cubanidade* 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 *cubanidade*, segundo ele, é mais uma relação de pertença à 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 (Ortiz, 2002 [1940], p. 3).

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

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

Mesmo considerando o grande pano da cultura na sociedade como um tecido completo que a todos reveste, é possível mudar os desenhos, incorporar outros fios ou transformar os já existentes, acrescentar novas cores, inimagináveis sons, modificar os tons, criar outros, redefinir as formas. Afinal, é um tecido que não se conclui, é um tecido em aberto. As relações com a cultura, como compreendemos, são jus-

⁵ Fernando Ortiz Fernández (1881-1969). Antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista. Estudiante de las raíces histórico-culturales afrocubanas. Criminólogo, etnólogo, lingüista, musicólogo, folklorista, economista, historiador y geógrafo. Realizó notables aportes relacionados con las fuentes de la cultura cubana. Con el concepto de transculturación realizó un importante aporte a la antropología cultural (Ecured, s/d).

tamente marcadas pelas possibilidades de vir a ser, posto consistirem em relações dialógicas⁶ em que:

No hay ni primera ni última palabra y no hay fronteras para el contexto dialógico (este se sumerge en el pasado sin límites y en el futuro sin límites). Incluso los sentidos pasados, es decir, nacidos en el diálogo de los siglos pasados, nunca pueden ser estables (consumados, acabados de una vez para siempre), ellos siempre cambiarán (renovándose) en el proceso del desarrollo posterior, futuro del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen enormes, ilimitadas masas de sentidos olvidados, pero en determinados momentos del desarrollo ulterior del diálogo, en la marcha de éste, ellos de nuevo son recordados y reviven en una apariencia renovada (en el nuevo contexto). No hay nada absolutamente muerto: cada sentido tendrá - en el "gran tiempo"- su fiesta de renacimiento (Bakhtin, 2009, p. 321).

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

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

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

A história de Cuba é marcada por intensa polifonia de variadas vozes sociais que se fazem ouvir com diferentes intensidades. Sons que vêm e vão, lamentações, sussurros, ruídos, danças, mortes. Pessoas que nasceram nessa terra e esvaneceram, outras que emigraram, mas levaram consigo o sussurro das aves, o 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, para a condição sincrética da *cubanidade*. Sons de desarraigamento, 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:

⁶ Segundo Bakhtin (2008, p.47) "As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância".

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 a Europa, no referente à produção de tabaco e açúcar de cana. Isso favoreceu o desenvolvimento das oligarquias locais e com elas a aparição da nomeada Sociedad Económica de Amigos del País, em Havana, no ano de 1793. Interessou-se, essa associação, pelo desenvolvimento econômico e cultural. Ao seu redor juntam-se a comunidade intelectual ‘mais ativa’ do momento, segundo expressa o autor.

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 do poder, mulheres belamente enfeitadas, símbolos todos do desenvolvimento do país, e onde se escutam outras vozes do passado nas maneiras de se relacionar, aqueles que vão tecendo o pano da cultura e a 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 ojeras, 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 “belo arte”, remonta ao ano de 1800. No entanto, Méndez (2000) informa que ao final do século XVIII, nos teatros de Havana, junto com comédias, atos de magia e representações incipientes de ópera, aparecem as primeiras representações de dança cênica. O autor comenta que, em 1803, a companhia do coreógrafo e bailarino Juan Bautista Francisquini foi contratada para a inauguração da temporada do Teatro Principal, e entre as apresentações incluíam-se dezesseis balés-pantomimas e outras obras menores. Segundo Méndez (2000), no ano 1811 falava-se da existência de uma escola de

dança dirigida por Joaquín González, focada fundamentalmente na dança espanhola, porém, em certas ocasiões apresentavam alguns balés. Era comum na época a encenação de papéis masculinos por mulheres: estreiam 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 os 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 *A matancera* sob o intuito de ser dançado por María Rubio, sendo o primeiro dos criadores musicais cubanos a fazer música para balé (Méndez, 2000).

Ainda segundo Méndez (2000), entre 1838 e 1868 a companhia *Os Raveles* realizaram não menos de treze temporadas, destacando-se em 1849 a estreia em Cuba de *Giselle*, oito anos após sua criação em Paris, o que significou um recorde na época. Esse acontecimento, conexo à apresentação em Havana da famosa Fanny Elssler na obra *A 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 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: "...a partir de 1850, la opera va ganando terreno, y se recordará a la Elssler sólo como un mito, una especie de increíble leyenda que hoy podemos considerar como un lejano anuncio de lo que sería la *escuela cubana de ballet*" (Méndez, 2000, p. 75, itálico no original).

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*⁷ da *cubanidade*:

⁷"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).

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

Por sua vez, Sarmiento (2005) destaca que a partir de 1850 aparecem fissuras na economia cubana. É 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)compõem, juntam-se no mesmo espaço de lutas: as cores das peles, as ideias, as culturas, os sentimentos que vão nascendo 'nos cubanos', a responsabilidade com aquela terra que muitos viu nascer e a outros acolheu. Fios de diferentes tons, entrelaçados no pano da cultura e sociedade que foi se constituindo:

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 resembradas 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 aparecem outros fios que se ligam de diversas maneiras e entretecem outras possibilidades a seus habitantes. Fios da energia elétrica, da telegrafia, dos jornais, que conectam diferentes tempos e espaços e multiplicam potências. Diferentes luzes aparecem, flashes do cinematógrafo, de novos teatros, de cenários que cintilam e contrastam com diversas misérias, e novamente, outras aberturas.

No ano 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 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, itálicos no original).

Desde a perspectiva 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. Pedro Simón⁸ sublinha a significação da dançarina para o balé cubano:

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

O bater das asas daquele cisne em agonia pode-se ouvir ainda no ar, (re)criados 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.

Perante o aumento do preço do açúcar a partir de 1915 e o consequente crescimento econômico de Cuba, aponta Méndez (2000), beneficiou-se o desenvolvimento das artes e, ao mesmo tempo, a diversidade das preferências de um público elitista, fundamentalmente na ópera, na música e na dança. Para atender aos anseios da elite local o empresário Adolfo Bracale trouxe 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 *Dança das máscaras*, *Fausto*, *Traviata*, *Gioconda*, onde apareciam danças interpretadas por figuras secundárias das escolas francesa e italiana. Outros movimentos sacodem o pano, outros passos, alheios, ligados ao poder, ao desenvolvimento, às pessoas interessadas na cultura, cultura para poucos, mas nessas é preciso mergulhar para poder ouvir outros sons, das vozes silenciadas.

No ano 1918 fundou-se a Sociedade Pro-Arte Musical de Havana, que perdeu 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

⁸Pedro Simón é o diretor do Museu da Dança de Havana.

1931, atravessou uma situação econômica crítica decorrente da queda do preço do açúcar e da crise social geral que afastou os mecenas locais. Ante essa situação, 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 até então a Sociedade sobrevivia. A intenção não era formar artistas profissionais, mas, no balé inicia-se um trabalho pedagógico, para além das intenções dos promotores.

No caso da escola de balé, o dançarino russo Nokolai Yavorski foi contratado como diretor, homem que estivera ligado à dança na Rússia, onde fez estudos por seis anos e, por conta de 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 Sociedade 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 reapelece vozes passadas, as dos corpos envolvidos nas suas belezas e movimentos.

O trabalho do professor Nokolai 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 à apresentação de obras como *Grande valsa* do balé *A bela adormecida* onde apresenta-se, no seu primeiro papel principal, a menina Alicia Martínez del Hoyo, quem, no decorrer do tempo, converteu-se na mítica Alicia Alonso⁹.

O primeiro menino a se matricular foi o jovem Alberto Alonso¹⁰, que se tornara, anos depois, uma das figuras mais importantes do que hoje é conhecido como escola cubana de balé. Já no ano 1934, na montagem do balé *Danças polovtsianas do Príncipe Igor*, criadas originalmente por Mikjail Fokine, Alberto Alonso destaca-se, e no ano 1935 esteve junto com Alicia nos papeis centrais de *Coppelia*. Nesse mesmo ano o Balé Russo de Montecarlo, ao se apresentar em Havana, contratou o jovem Alberto Alonso. Algum tempo depois o seu irmão Fernando Alonso¹¹ ligou-se à dança. Apesar de seus vinte anos, graças à sua dedicação, no ano 1936 dançou com Alicia em uma criação do próprio Yavorski, *Claro de Luna*, baseada na sonata homônima de Beethoven. Emergem assim, no tecido cultural em constante processo de renovação, outros desenhos, fios de estrelas, meninas, meninos, rupturas, notas musicais em tensão que sinalizam outras expressões das *cubanidades*.

⁹ Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo (Havana, Cuba, 1920). Prima Ballerina Assoluta e Diretora do Balé Nacional de Cuba. É uma das personalidades mais relevantes na história da dança mundial. Constitui a figura mais destacada no âmbito do balé clássico ibero-americano. No verão do ano 1937 casou com Fernando Alonso, assumindo o seu sobrenome. No ano 1948 fundou, em Havana, o Balé Alicia Alonso, mudando para Balé Nacional de Cuba após 1959. As suas versões coreográficas dos grandes clássicos são célebres internacionalmente, as quais têm sido dançadas por outras importantes companhias. Disponível em: <www.balletcuba.cult.cu>. Acesso em: 12 jun. 2016.

¹⁰ Alberto Alonso Rayneri (Havana, Cuba, 1917- Miami, Florida, EUA, 2007) Uma das figuras fundamentais na história da dança profissional cubana. Ao longo de mais de sete décadas como dançarino, coreógrafo e professor, ofereceu um grande serviço não só para Cuba, mas também para o movimento internacional do balé clássico. Foi um dos pais do Balé Nacional de Cuba e da criação da estética da *escola cubana de balé* (Cabrera, 2010).

¹¹ Fernando Juan Evangelista Eugenio de Jesús Alonso Rayneri (Havana, Cuba, 1914 - Havana, Cuba, 2013). Destacado dançarino, professor e coreógrafo. Um dos pedagogos mais proeminentes do balé de nosso tempo. Participou da fundação do Balé Nacional de Cuba e é um dos pilares da gestação da *escola cubana de balé* ao realizar um extraordinário trabalho de pesquisa e criação de um método para o estudo do balé, considerando as condições e características dos cubanos. Desempenhou-se como diretor da Academia de Balé Alicia Alonso desde sua criação no ano 1950, até o ano 1975. A partir deste momento começa a dirigir o Balé de Camagüey até 1992. Desenvolveu um importante trabalho na assessoria de prestigiosas instituições da dança dentro e fora do país (Cabrera, 2010).

Embora a Sociedade Pro-Arte Musical de Havana e as apresentações de danças estivessem ganhando prestígio, não era possível a formação acadêmica dos dançarinos em Cuba devido à falta de um corpo de professores treinados para tais empenhos. Em decorrência, Alicia e Fernando resolvem continuar a sua formação nos Estados Unidos. No ano de 1940 ambos foram aceitados 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 ímpetos 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 voltarão, renovadas.

As trajetórias dos artistas cubanos foi ganhando reconhecimento no exterior, mas estes sempre tinham a preocupação de contribuir com o desenvolvimento do balé em Cuba. Assim, viajaram em vários momentos até Havana e colaboraram com a escola em seu começo. Nesse período, a direção da escola estava sob o professor búlgaro George Milenoff, até o ano 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 destacam-se por apresentar uma amálgama de textos, música, ilustrações, nos que aparecem 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. 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 1947, por Alicia, com composição musical do músico cubano Hilario González, onde mistura nas suas partituras, ritmos populares cubanos (boleros, guarachas e bote), com ritmos de origem negro (rumba, conga de carnaval). Os desenhos cênicos foram feitos pelo afamado pintor, também cubano, Carlos Enríquez¹², usando elementos da cultura Abakuá¹³. O balé foi censurado pela elite burguesa e pela imprensa, mas poderíamos apontar que constitui um dos aconteci-

¹² 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 1925 romperam com as tendências da academia para criar um novo estilo na pintura cubana. É considerado um dos mais grandes artistas da plástica cubana da primeira metade do século XX (Sánchez, 1996).

¹³ 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).

mentos políticos iniciais do balé em Cuba.

Deste modo, *Antes del alba* é um dos primeiros momentos onde o balé afirma a autoria do fio com que se tece o pano, fazendo ouvir as vozes até então silenciadas. Segundo Cabrera (2010), esse balé foi criado sobre um argumento de Francisco Martínez Allende¹⁴, que juntou-se 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 às outras vozes, *Antes del alba* é expressão das *cubanidades* objetivadas no balé e na criação de Alberto Alonso. Gretas 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 *cubanidade* tornou-se diferente a partir 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/espços, 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 começam 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 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 dançarinos importantes para trabalhar em Cuba.

Os autores consultados (Méndez, 2000; Simón, 2004; Domingo, 2008; Cabrera, 2010; 2014) coincidem ao afirmar que a gestação de um projeto de balé profissional em Cuba associa-se a esses três nomes fundamentais: Alicia, Fernando e Alberto Alonso. Em 20 de outubro de 1948 eles fundaram o Balé Alicia Alonso, conformado, no fundamental, por dançarinos formados no balé norte-americano. Pela composição dos dançarinos, não podia nomear-se como balé nacional, mas desde 28 de outubro do ano 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 bailarinos

¹⁴ Espanhol radicado em Cuba, sensibilizado com as problemáticas sociais (CABRERA, 2010)

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

A Academia Nacional de Balé Alicia Alonso, mesmo sem ter muitos recursos, oferecia em algumas ocasiões vagas sem custo para jovens, nas quais incluíam-se meninos das casas de beneficência, escolhidos fundamentalmente pelas suas qualidades corporais. A reconfiguração do cenário geral do balé em Cuba incluiu apresentações 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). Além disso, fizeram várias apresentações nos cenários internacionais entre os anos 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 a vinculam a outros espaços e visam outras tarefas para o corpo de baile. Brilhos aparecem em novos teatros e cenários que cintilam e contrastam com diversas misérias. E novamente se visualizam 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 Balé Alicia Alonso, nomeado Balé de Cuba desde 1955, a companhia toda rejeitou as propostas realizadas, que incluíam uma pensão individual para Alicia. Assim, a própria Alicia expressa sua discordância através de histórica carta enviada ao diretor do Instituto, em 15 de agosto de 1956. Esse fato desencadeou múltiplos protestos da imprensa e, sobretudo, da Federação Estudantil Universitária, mas, não foram ouvidas. Outras vozes que ecoam por trás das feridas, cicatrizes dos tempos, heranças.

Na época da ditadura militar (1953-1958) o nomeado Balé 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 aos dançarinos cubanos conhecimentos importantes para a criação de uma escola *cubana de balé*. A companhia fechou, mas a formação de dançarinos teve continuidade, desde outros contextos, mas também em Cuba.

Neste intermédio a dançarina russa Anna Leontieva¹⁵ deu continuidade à formação de dançarinos na sua Academia. Criou o Balé de Câmara em 1956, mantendo-se até 1961. (Méndez, 2000; Domingo, 2008). Essa foi uma companhia integrada

¹⁵ 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).

por poucos dançarinos 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 1959¹⁶ garantiu, desde os primeiros momentos, apoio para a reorganização do Balé Nacional de Cuba. No novo projeto político, o poder naquele momento encaminhava os seus passos em direção ao desenvolvimento da cultura na ilha. O pano torna-se de outras cores, cores de seguranças, tons mais firmes, com predomínio das luzes.

Assim, foi criado o Balé Nacional de Cuba com apoio do governo, no ano de 1960. Em 1962 é fundada a Escola Nacional de Balé com o intuito de organizar a formação de bailarinos em Cuba. Constitui-se assim uma rede de abrangência nacional que possibilita a formação dos dançarinos clássicos cubanos sob um método pedagógico único. Nessa nova política é importante destacar os frutos não só do Balé Nacional, como também do Balé de Camagüey que constitui a segunda agrupação profissional do género no país, fundada pela professora Vicentina de la Torre¹⁷ no ano 1967; o Balé de Santiago de Cuba, companhia jovem; o Balé do Teatro Lírico de Holguín, herdeiro de uma tradição dos anos 50 do século XX, quando a professora Angélica Serrú¹⁸ fundou a primeira academia nessa cidade.

Considerando o cenário da dança no país, Bernstein (2009) refere que quando se fala de "*escuela nacional*", no âmbito da complexa estrutura da arte em Cuba, trata-se de uma arte profissional que ele chama de "elevada". Segundo o autor, 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 do folclore, a arte de amadores, a cultura que chama de 'massiva', 'popular', e assim por diante. Deste modo, 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, fato que vai contribuindo para a construção de sua singularidade e para o seu reconhecimento dentro e fora do país.

Nesta caminhada, no ano 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 premiados os dançarinos cubanos Mirta Plá, Josefina Méndez e Rodolfo Rodríguez; o impacto do balé cubano na crítica especializada, liderada pelo crítico Arnold Haskell¹⁹, foi arrasador. Descobriram que existia um "modo cubano de bailar". Em 1967, Arnold Haskell visitou o Festival Internacional de Balé de Havana, onde declarou: "... la Escuela Cubana de Ballet es una verdadera escuela nacional, como la rusa, la francesa o la inglesa y está debidamente establecida [...] Con integridad absoluta, dentro del rigor de la condi-

¹⁶ Revolução Cubana constitui um processo revolucionário que iniciou com o triunfo, em janeiro de 1959, do movimento de libertação liderado por Fidel Castro. Com esse processo foi implantado em Cuba o sistema socialista, liderado pelo próprio Fidel Castro (León, 2003). Disponível em: <<http://archivo.juventudes.org/textos/Documentos%20Historicos/Historia%20Revolucion%20cubana.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2016. Uma lista ampla de textos sobre Cuba é disponibilizada em: <<http://www.rebellion.org/apartado.php?id=393>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

¹⁷ Vicentina de la Torre Recio (Camagüey, Cuba, 1926 - Camagüey, Cuba, 1995), Dançarina e destacada professora da cidade de Camagüey. Fundadora do Balé de dita cidade. Disponível em: <http://www.ecured.cu/Vicentina_de_la_Torre>. Acesso em: 19 jun. 2016.

¹⁸ Angélica Serrú Balmaceda. Pioneira no ensino do balé em Holguín, Cuba (López, 2015).

¹⁹ 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.

ción 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, os dançarinos 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. Assinala 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 dos dançarinos 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*. Por sua vez, a escola russa combina componentes da francesa e da italiana, mas também é típico dela a 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 dos dançarinos, mas caracteriza-se pela utilização dinâmica do espaço cénico e a adoção de elementos técnicos da dança moderna.

A escola cubana de balé, a partir do critério de Méndez (2000), distingue-se pela unidade de estilo das maneiras de serem formados os bailarinos nas diferentes escolas profissionais do país. O autor ainda 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, estamos fazendo referência aos modos de expressão, na arte, de suas *cubanidades*.

Há 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 Riera narra sobre sua experiência em Cuba enquanto aperfeiçoava sua formação em dança moderna:

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

Assim, no contexto do balé clássico no mundo, Cuba têm cores que a distinguem, mas que se conectam e entrelaçam com os fios e símbolos do tecido universal. Em nosso percurso pelos caminhos da trajetória do Balé Nacional de Cuba, evidenciou-se 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 consideramos 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).

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). Por sua vez, 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 nas mulheres, assim como passos tomados da música folclórica tradicional. Também se têm estabelecido conexões com aspectos das culturas africanas e a herança europeia do balé (Méndez, 2000).

Portanto, o reconhecimento de uma escola na dança clássica sugere a presença de um estilo, uma estética que a distingue. Poderíamos 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. Zanella (2013) define 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" (Zanella, 2013, p. 45).

Considerações finais

As escolas de balé são fissuras, aberturas, outros possíveis. São potências, vozes que descompassam do ritmo enganosamente fixo do balé clássico. No caso da escola cubana de balé esse outro possível deixa transparentar as características de um povo que dança seus movimentos cotidianos: na sua gestualidade das mãos e braços, dos olhos ao olhar, do ritmo ao se movimentar, das cores de sua natureza, dos abraçadores raios do sol que esquentam os corpos e suas expressões, ao falar nos seus diferentes tons. Um constante ir e vir das suas possíveis fixações, desvendando as tensões dos tempos, passados, de hoje, que abrem outras fissuras, novos possíveis. O povo cubano, segundo Cabrera (2010), é um povo "siempre presto a expresarse en el lenguaje del movimiento". E é assim que cobra vida a cubanidade em cada expressão da cultura, num (des)compasso que a distingue.

Através da arte, e neste caso, da dança clássica em Cuba, se expressa a cultura, as múltiplas relações da sociedade em seu devir, com todas suas complexidades, as histórias, às épocas, as maneiras de se criarem as subjetividades e suas relações com os movimentos e modificações corporais. Perambulamos por tempos e espaços múltiplos, constitutivos do tecido cultural, um (entre)tecido em que mudam constante-

mente seus sentidos, valores, tons, cores, com o passar dos tempos pelos espaços, com a encarnação dos espaços nos tempos, pelas vivências e experiências que dialogam em cada acontecimento, pelas maneiras próprias de expressão dos eventos, pelas maneiras de sentir-se parte deles.

Esse tecido tem tons diferentes, tons que iluminam outros fios e deixam ver novos desenhos. Nascem na dança outras relações estéticas, diversos estilos e maneiras de expressar os corpos em movimento. Eles não se afastam totalmente das tradições do classicismo, ultrapassam as fixações dos corpos, ajustam-se, aos poucos, a tempos outros, abrangem corpos com movimentos mais flexíveis, mais livres, mais abertos. Tempos outros, espaços que se misturam e dialogam, aberturas aos possíveis. Continuamos atentas à grande festa do (re) nascimento. Abertas aos novos sentidos.

Referências

BAJTIN, Mijail. Contribución a la metodología de los estudios literarios. In: NAVARRO, Desiderio (Orgs.). *El pensamiento cultural ruso en criterios: 1972-2008*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, v.2, 2009. p.312-321.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1979].

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. 2ª Edição. São Carlos: Pedro&João Editores, 2012 [1924].

BERNSTEIN, Borís. Algunas consideraciones en relación con el problema “arte y etnos”. In: NAVARRO, Desiderio (Orgs.). *El pensamiento cultural ruso en criterios: 1972-2008*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, v.2, 2009. p.246-269.

CABRERA, Miguel. *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: 5 de maio de 2015.

CASTAÑEDA, Mireya. Ana Pavlova: gran mito de la danza en el centenario de su visita a Cuba. *Granma*, La Habana, 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.

DOMINGO, Laura. *El Ballet Nacional de Cuba. A 60 años de su fundación*. Espacio Laical. La Habana: 80-82 p. 2008.

ECURED. *Fernando Ortiz*. Ecured. Enciclopedia colaborativa cubana en red. La Habana s/d.

GUANCHE, Jesús. 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.

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.

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. In: PAULA, Luviane de e STAFUZZA, Grenissa (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. São Paulo: Mercado de Letras, v.1, 2010. p.203-234.

MÉNDEZ, Roberto. *El ballet. Guía para espectadores*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2000.

ORTIZ, Fernando. Los factores humanos de la cubanidad. Habana, n. Mayo-diciembre, p. 1-15, 2002 [1940]. Disponível em: < http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf >. Acesso em: 24/02/2016.

RIERA SANZ, Carolina. *Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro*. (Licenciatura en educación. Especialidad Danza). Departamento de Danza, Universidad de Chile, Santiago de Chile. 2012.

SÁNCHEZ, Juan. *Vida de Carlos Enríquez*. 1ª Ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996.

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.

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.

ZANELLA, Andréa. *Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

Recebido em: 25/09/2016

Aprovado em: 02/11/2016