

Do ritual ao palco: o processo de transcrição, ensino e encenação das danças folclóricas afro-cubanas

Francesca Negro

Dissertação de
Mestrado em Artes Cénicas

Francesca Negro Do ritual ao palco: o processo de transcrição, ensino e encenação das danças folclóricas afro-cubanas, 20-06-2017

20 de Junho de 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas,
realizada sob a orientação científica da professor Cláudia Madeira

Do ritual ao palco:

O processo de transcrição, ensino e encenação das danças folclóricas afro-cubanas

Francesca Negro

RESUMO

Palavras-chave:

Danças Afro-cubanas, Cuba, pedagogia da dança, história da dança, técnica de dança cubana.

O projeto pretende analisar a metodologia de ensino das danças religiosas de origem Africana em Cuba: estudar a introdução das danças de origem negra na formação da identidade cultural cubana e o desenvolvimento formal das danças na passagem do ritual ao palco. A investigação concentra-se sobre as danças rituais ensinadas nas instituições nacionais, que se tornaram o instrumento principal pela valorização da cultura Africana e pela sua integração na cultura cubana. Este estudo relata a formação destas na época da revolução, como instrumento de coesão social e do levantamento das danças e músicas tradicionais de origem Africana começado na época anterior à revolução, e depois por esta reforçado em todo o território cubano. A pesquisa quer também relatar o complexo quadro cultural de Cuba antes e depois da revolução, para esclarecer como a dança constitua, neste contexto, um espelho da situação sociopolítica do país e de que forma a esta se ligue às correntes artísticas de maior importância ao nível mundial. O trabalho baseia-se em material recolhido durante um período de investigação em Cuba, nas instituições de ensino e em contacto com as companhias folclóricas de maior relevo.

ABSTRACT

Keywords:

Afrocuban Dances, Cuba, Dance Pedagogy, History of Dance, Cuban Dance Technique.

The project's aim is to analyse the pedagogy used to teach Afro-Cuban religious dances in Cuba, analyse the origins of the methodology and its specific characteristics. One of the main points of this study is also the one of revealing the importance of the performance of Afro-Cuban artistic heritage in the creation of a national identity and social cohesion in the country, as well as the role of the revolutionary educational programs in this process. The study's main focus is the program of the national cultural institutions, which have been the main instrument for the artistic and cultural development of the country, but we also consider the previous field and anthropological researches that prepared the massive interest for the folkloric studies in the sixties. This research wants to show the complexity of the socio-cultural situation in Cuba before and after the Revolution, and how dance represents a mirror of this complexity, and, actually, in which way it ties up to the artistic world's major movements. This work is based on a fieldwork developed in Cuba, in the teaching institutions and in contact with the most important folkloric dance companies.

ÍNDICE:

Introdução	1
Capítulo I: De um livro a uma peça:	
El Monte de Lydia Cabrera e o Tributo a “El Monte” de Rosário Cardenas	
I.1 Lydia Cabrera	4
I.2 Rosario Cardenas	8
Capítulo II: A política cultural antes e depois da revolução:	
II. 1 Uma história de contradições	15
II. 2 Antes da revolução. A época dos <i>cabarets</i>	20
Capítulo III: As danças tradicionais de origem religiosa em Cuba	
III.1 Um primeiro levantamento	25
III.2 Danças do Ciclo Yoruba	28
III.3 Danças do Ciclo Bantu-Congo	34
III.4 As danças do ciclo Arará-Dahomey	45
III. 5As danças do ciclo Afro-Haitiano em Cuba	51
Capítulo IV: O Ensino	
IV. 1 A política cultural da revolução	56
IV. 2 O papel de Ramiro Guerra	59
Conclusões:	
A dança religiosa para o público	68
Bibliografia	
Anexos:	
Citações das obras	i
Entrevistas aos professores	iv
As instituições de ensino	xv
Imagens	xx

Introdução

“As imagens artísticas são fórmulas de compreensão da vida, analogamente às da ciência e da filosofia. Tanto umas como as outras são as mãos de um único corpo e é possível, em qualquer momento, indicar uma determinada fórmula da arte associando-a à sua fórmula gêmea do pensamento abstrato: entre uma e a outra não existe igualdade mas sim correspondência”.¹

Até à época em que Fidel Castro instaurou a revolução cultural em Cuba (1959) a situação do país encontrava-se monopolizada pelo mercado norte-americano. Com a revolução cultural, o novo governo inaugurou um movimento de pesquisa sobre as comunidades pobres das ilhas, as suas tradições e manifestações culturais e financiou o estudo direto das suas formas artísticas, nomeadamente das danças e ritmos tradicionais, com a finalidade de difundir estas competências e preservar a herança cultural africana enquanto património cultural da nação. Em apenas algumas décadas, a cultura negra, ainda fortemente marginalizada nos anos 60 do século XX, foi reconhecida como património cultural da nação e apresentada com orgulho nos mais importantes teatros. Este estudo tem por objetivo analisar este processo, quer do ponto de vista da evolução cultural do país, quer das transformações sofridas pelas danças tradicionais durante este processo. Como afirma Argeliers León², o aparato performativo ritual constituía para o africano no Novo Continente um lugar seguro, um abrigo, uma proteção contra a alienação representada pela forçosa absorção pelo sistema colonial. Durante a época colonial, embora dividida em várias fases, o negro escravo e os seus descendentes adquiriram um sentido de grupo em que a reprodução das próprias tradições constituía uma forma de reapropriação da própria história, que possibilitava a inserção numa sociedade, um grupo onde ele poderia ter um papel de desenvolvimento social e uma participação ativa. Como sublinha Frantz Fanon, “O persistir da fidelidade às tradições originais era visto como uma resistência ao colonizador, uma resistência à sociedade colonial e uma adesão à sociedade nacional. A cristalização e repetição do ritual integrava o indivíduo na tradição, e também afirmava a perenidade do próprio mundo de pertinência”.³

No caso do africano importado nas Américas, a escravidão não determinou apenas a perda do seu ambiente e das suas relações, pois também lhe foi tirada a relação funcional com o próprio trabalho, e isto impossibilitou-o de desenvolver durante muito tempo um sentimento de consciência de classe a partir do qual se poderia sentir parte de um grupo. Ele

¹ Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, (Milano: Adelphi, 1995), p.15. Tradução nossa.

² Argeliers León, *Tras las huellas de las civilizaciones negras en America*, (La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2001), p. 50.

³ Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, (Paris: Seuil, 1952), p. 219. Tradução nossa.

foi, como relembra Argeliers León, “incluído num processo de coisificação, transformando as suas relações em relações de objetos”⁴. Foi então lógico que a geração de uma primeira consciência de classe negra acontecesse inicialmente nas áreas mais pobres das cidades ou do interior, onde a alienação social criou uma necessária consciência alternativa, que reforçou a procura do irracional, como condição privilegiada de contacto com o mundo exterior (Anexo 1).

O necessário processo de consciencialização cultural e identitário teve no começo um difícil e delicado equilíbrio, e hoje temos de considerar a complexidade destes fatores ao estudar a sociedade cubana antes e depois da época revolucionária. Temos, de facto, de saber avaliar em que nível de transculturação se encontrava a sociedade antes das reformas culturais que privilegiaram a cultura de raiz africana, e em que nível ela foi depois colocada, para perceber se e de que forma ela foi “revelada” a si própria ou, pelo contrário, se foi apenas transformada pela política cultural da época numa cópia conforme com o seu passado mítico. Não sabemos se a representação teatral das danças folclóricas estava desde o início entre os propósitos da reforma cultural do ensino das artes, ou se a intenção primária do projeto cultural se limitava apenas à divulgação da cultura negra para combater a tendência discriminatória no país. Mas, efetivamente, esta etapa acabou por criar uma adesão muito grande entre a população, reforçando uma raiz cultural que se estrutura em várias vertentes: literária, artística, e também religiosa. Estes elementos, apesar de terem sido propositadamente desvinculados uns dos outros pela política cultural vigente no país, relevaram-se incindíveis e vão hoje na direção de uma reunificação, e as manifestações de culto sincrético, apesar de terem sido silenciadas durante séculos, acabaram por ganhar nova força e por se tornarem hoje mais presentes mesmo fora de Cuba.

Sobre o processo de absorção destas raízes culturais e da sua integração num sistema de ensino oficial, bem como sobre as suas representações públicas e as transformações ocorridas no género, trataremos na parte final desta dissertação, analisando todo este processo enquanto fenómeno de reapropriação cultural, e analisando a componente relativa à técnica de ensino das danças. Analisaremos os critérios pedagógicos, e a didática aplicada pela ampla reforma cultural e artística da revolução de forma mais superficial, não havendo nesta dissertação a oportunidade de aprofundar um tema tão vasto e específico. Daremos aqui uma atenção maior relativamente à questão performativa, e como o processo performativo se construiu em Cuba de forma programática para a consolidação de uma identidade nacional

⁴ León, *Tras las huellas de las civilizaciones negras en America*, p. 50.

unitária. Para tal, partimos, em termos de recursos metodológicos, das entrevistas desenvolvidas em La Habana em setembro de 2016 (em anexo) e avançaremos com umas considerações derivantes da observação das metodologias de ensino locais, e dos resultados expostos nos espetáculos teatrais observados ao vivo e em gravações. Como ponto de partida para as nossas considerações considerámos as fontes bibliográficas de carácter histórico e etnológico sobre Cuba e a cultura afro-cubana, mas também os estudos seminais sobre o valor simbólico do gesto quotidiano, e sobre o valor do ritual, os textos gerais sobre performance e dança no contexto pós-colonial. Daqui partimos para uma análise agora essencialmente performativa do repertório artístico cubano de matriz folclórica, considerando também os conceitos de folclore divulgados em Cuba nos textos teóricos produzidos depois da revolução.

Queremos com este estudo realçar o papel da dança enquanto representante de uma tradução estética do pensamento de uma época. Se outras formas de arte são naturalmente consideradas uma representação cultural, a dança ainda está a tentar defender este seu valor, sendo ela muitas vezes considerada apenas um fenómeno de diversão ou precisando, pelo contrário, de alcançar um alto nível de intelectualidade para conseguir o adequado reconhecimento. Com este estudo defende-se o papel da dança enquanto forma artística equivalente a qualquer outra, e falando desta forma pretendemos deliberadamente chamar a atenção para o efeito pictórico e dinâmico que representa a essência desta arte, onde a representação é vista como desenho contínuo do espaço: ação de um complexo aparato de elementos ligados ao movimento do corpo no seu contexto, em que a perceção visível da forma estética constitui apenas um dos elementos salientes. A dança transporta consigo um carácter social e/ou cerimonial, que é repetido e, portanto, reafirmado constantemente e que tem razão de ser somente em condições específicas. Ela modifica-se quando as questões de origem mudam e transforma-se reagindo a um contexto social diferente. O conjunto de gestos, ritmos e dinâmicas entre indivíduo e grupo que a caracterizam são a transcrição artística de uma vivência e perceção do mundo.

Tal como as outras artes, a dança representa um instrumento do conhecimento, de acordo com as palavras de Florenskij:

“Nos seus níveis inferiores ela cria esquemas e modelos, nos níveis superiores cria símbolos. A questão da linguagem simbólica é uma das questões fundamentais da teoria do conhecimento.”⁵

⁵ Cfr. P. Florenskij, *Il simbolo e la forma*, trad. it., (Roma: Boringhieri, 2007), p. 6. Tradução nossa do Italiano.

I

De um livro a uma peça:

El Monte de Lydia Cabrera e o *Tributo a “El Monte”* de Rosário Cardenas

Lydia Cabrera

Lydia Cabrera é uma antropóloga autodidata e poeta cubana, que, seguindo os passos do seu cunhado, o antropólogo Fernando Ortiz, se especializou no estudo da cultura afro-cubana e escreveu obras que hoje são consideradas entre as mais importantes sobre a cultura afro-cubana. *El Monte* foi publicado em 1954, durante a época da ditadura de Fulgencio Batista, e descreve plenamente os costumes religiosos ligados à Regla de Ocha (mais conhecida como Santería), sobre o culto de Ifá, também parte da religião tradicional Yoruba; a regra Kimbisa, e a regra de Palo Monte, com origem na África Ocidental e na qual também teve origem o Vudu haitiano. A particularidade deste trabalho consiste na organização e estilo da sua escrita, que pretende ser o relato fiel da transmissão inteiramente oral que resultou de um período de pesquisa em todo o território cubano, nas regiões rurais e até mais isoladas do país, durante os anos 1950 e 1953, e das entrevistas a um vasto número de pessoas que faziam parte destas comunidades religiosas. Lydia Cabrera teve a capacidade de transformar estas narrações, que incluem elementos de uso prático e diário – como o uso das plantas – com elementos de carácter mitológico e filosófico, numa obra literária que se situa num meio-termo entre a etnografia e a literatura. A beleza narrativa de alguns excertos das obras da autora não invalida o carácter científico das suas observações, tanto que o material por ela divulgado é utilizado como material de trabalho por antropólogos e etnólogos, sobretudo as suas entrevistas com sacerdotes afro-cubanos e descrições de cerimónias religiosas. Nesta contínua exposição ao meio da cultura afro-cubana, Lydia Cabrera absorveu a expressão narrativa tradicional, metafórica, abstrata e, por vezes, descoordenada que caracteriza a maneira de contar típica dos afro-descendentes, e utilizou-a como elemento estilístico e elemento de organização narrativa, incluindo nesta estrutura o seu contributo etnográfico.

A grande época dos estudos afro-cubanos foi com certeza inaugurada por Fernando Ortiz, que depois de várias publicações de âmbito sociológico relativas ao carácter multiétnico da sociedade cubana e a sua descendência africana, em 1927 decidiu reorganizar *La Sociedad del Folklore* com a intenção de disponibilizar os estudos sobre o legado dos escravos africanos para os seus descendentes, considerando o resultado do último censo e a

quantidade de população de origem⁶ africana no país (Anexo 2). Temos de salientar que a contribuição fundamental de Ortiz à legitimação da cultura afro-cubana começou com a criação do conceito de “*transculturación*”⁷, tornando-se mais conhecido apenas muitos anos mais tarde pela sua utilização por Bronislaw Malinowski⁸, e que é hoje o ponto de partida teórico de estudos não apenas antropológicos mas também linguísticos e literários.

A gênese do livro de Lydia Cabrera pode, de alguma forma, ser ligada a esta época, sendo estas obras as primeiras referências importantes de literatura antropológica sobre o tema da cultura afro-cubana⁹. Não podemos esquecer que já em 1927 Alejo Carpentier publicava, desde a prisão, o seu primeiro romance, *Écue-Yamba-Ó*¹⁰, onde descrevia os costumes de várias etnias afro-cubanas, e em 1938 Romulo Lanchateñeré publicava *Oh, mío Yemayá. Cuentos y cantos negros*¹¹, uma recolha de mitos e lendas afro-cubanas, e difundia-se na ilha um movimento poético muito produtivo que se reconhecia sob a definição de Afrocubanismo ou também de Movimento Negrista¹². Lydia Cabrera nesta altura já tinha publicado o livro *Cuentos negros de Cuba*¹³, publicado em França em 1936, e depois novamente em Cuba em 1940, portanto, na altura da publicação do *El Monte* os tempos estavam propícios não apenas para divulgar estudos histórico-sociológicos, mas também para

⁶ Cfr. Matías Barchino, María Rubio Martín, *Nicolás Guillén, Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, (Cuenca: Ed. Univ de Castilla La Mancha 2004), p. 180.

⁷ “A transculturaçã, enquanto criaçã cultural capaz de juntar raízes culturais diferentes, não se foca apenas na própria identidade, porque esta mesma identidade está a ser posta em questão. Transculturacã significa assumir a condiçã transitória de mistura.” *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983), 86-90. Cfr. também Fernando Ortiz, *Hampa afrocubana: los negros brujos*, (Madrid: Librería de F. Fé, 1906). Cfr. Arcadio Días Quiñones, *Fernando Ortiz e Allan Kardec: espiritismo e transculturacã*, (São Paulo: Lua Nova, 2011), pp 82,109-138, e Françoise Moulin-Civil, “El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, o el nacimiento de un paradigma” em *América: Cahiers du CRICCAL*, Vol. 33, N. 1, 2005, pp. 143-150. Como afirma Santiago Mora Mesa: “Como “teoria”, aplicável portanto a qualquer cultura americana, a transculturacã é Conceito; Logos, Esquema. [...] Desde a perspectiva transculturalista, Ortiz consegue integrar fenômenos económicos, sociais, psicológicos e culturais. Não se transculturavam apenas os seres humanos, mas também as instituições, os aspectos relativos à vida social. Uma mitologia, uma arma, uma melodia, um tambor, uma dança, podiam ser transformados culturalmente, assim como o tabaco e o açúcar.” Cfr Santiago Mora Mesa, *El concepto de Transculturación: un recorrido en la obra de Fernando Ortiz*, (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Janeiro 2012).

http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais14/arquivos/textos/Comunicacao_Oral/Resumos_Expandidos/Santiago_Mesa.pdf

⁸ Bronislaw Malinowski, introduçã à traduçã em inglês do livro de Fernando Ortiz: *Cuban counterpoint: tobacco and sugar*, (Durham and London: Duke Univ. Press, 1995). Cfr também Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. 2ª ed., (Buenos Aires: El Andariego, 2008).

⁹ Sente-se sobretudo a influência do livro de Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, onde através de um jogo alegórico entre os dois principais produtos agrícolas da ilha, Ortiz vai descrevendo os contrastes que caracterizam a vida cultural de Cuba. O texto foi comparado com o livro de Gilberto Freyre *Casa-Grande e Senzala*, por ser um ensaio antropológico em forma narrativa.

¹⁰ Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó*, (1904), (Barcelona: Octavo Sello, 1977).

¹¹ Romulo Lanchateñeré, *Oh, mío Yemayá. Cuentos y cantos negros*. (La Habana: Editorial El Arte, 1938).

¹² Diane E. Marting, *Spanish American women writers: A bio-bibliographical source book*, (Westport - London, Greenwood Publishing Group, 1990), p.108.

¹³ Lydia Cabrera, *Contes nègres de Cuba*, Lydia Cabrera, (Paris: Gallimard, 1936).

criar uma proximidade cultural com os aportes que a cultura africana tinha proporcionado à sociedade cubana. *El Monte* deriva da vontade de gravar a voz da população afro-cubana de forma mais autêntica, e de conquistar a confiança dos grupos de afrodescendentes para que estes contribuíssem da melhor forma para o seu levantamento. Lydia Cabrera estudou as notas metodológicas de Ortiz, presentes nos prólogos dos seus livros¹⁴, e serviu-se destas como instrumentos para a sua própria formação de etnógrafa. *El Monte* constitui um género por si só: criando uma fusão entre o género ensaístico, que caracteriza a primeira parte, e o dicionário de botânica, que constitui a segunda parte, e explicando o uso das ervas nos rituais religiosos, descrevendo estes últimos em digressões de carácter narrativo. Ainda hoje a leitura de *El Monte* é considerada particularmente hermética para os não iniciados na religião Yoruba, por causa da terminologia original em língua Yoruba, e o carácter narrativo e não explicativo de passagens relativamente longas. A particularidade do texto é, dir-se-ia, a de representar uma escrita do interior da mística africana na diáspora, com as suas diferentes vertentes e os seus traços em comum, numa assimilação quase total da autora com seu tema, e nisto constitui um precedente metodológico para qualquer tipo de abordagem artística ao tema da cultura afro-cubana. Lydia Cabrera confiou na sólida estrutura metodológica utilizada e no carácter inovador do livro, que não apenas narrava uma cultura afrodescendente, mas também abria o caminho para a criação de uma “história das crenças”, uma modalidade que não tinha nenhum precedente em Cuba nos anos 50. O seu carácter inovador está exatamente em explicar a historicidade do sistema de crenças, nas suas várias formas os sincretismos, organizando os temas em discussão segundo uma linha hierárquica e articulando-os entre si, partindo claramente dos escritos de Ortiz e realçando o seu conceito de “processos transculturais permanentes”¹⁵.

Em alguns pontos do livro a intenção de ter uma clareza didática sobre as temáticas culturais afro-cubanas é totalmente evidente, em alguns outros pontos esta finalidade fica suspensa e encontramos núcleos em que a narração quase foge ao critério lógico da autora, para falar com o próprio carácter digressivo das lendas e da oralidade, com as típicas interrupções e “saltos” na narrativa. O texto assume mais narradores: a própria autora e os narradores que ela cita, e diferentes pontos de vista fundem-se ou mudam de forma repentina. Para manter no livro o carácter etnográfico da pesquisa, a autora decidiu comunicar as

¹⁴ Sobretudo refere-se a Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica cubana*, (La Habana: Ediciones Cardenas y Cia, 1950) ; Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, (La Habana: Dirección de Cultura, 1951) e Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, (La Habana: Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1952-1955).

¹⁵ Para compreender o valor seminal deste conceito veja-se: Juarez Tadeu-Xavier Paula, *Teorias antropológicas*, (Curitiba: IESDE Brasil, 2009), p.127.

incongruências e diferenças obtidas nas respostas às mesmas perguntas, e também construiu perfis sociológicos e culturais dos testemunhos, de uma certa forma hierarquizando-as – para que todas as opiniões ficassem representadas, dando ao mesmo tempo mais visibilidade às figuras mais importantes. Assim nasceu um texto polifônico, onde ela mesma se constitui como personagem, e a narração principal passa por vezes a ser conduzida por outra pessoa, muda de ponto de vista ou narram-se eventos que pertencem a momentos históricos diferentes¹⁶ (Anexo 3).

O livro avança desta forma, com uma afirmação lógica, destinada a explicar-nos a realidade local, mas contornada por afirmações de outras pessoas – os testemunhos – que são constantemente citados no texto, fazendo parte de uma única narração: uma única voz coletiva, que ora é didática e didascálica, ora mística, críptica, ora documentarista, numa simultaneidade desorientadora. Esta escrita, totalmente mimética, faz-nos mergulhar e perder nela, saindo com sensações fortes e concretas mais do que com informações claras. Do macrocosmo das grandes entidades, a autora gradualmente quer descer ao microcosmo, mantendo sempre a narração polifônica que caracteriza o texto. Com esta finalidade, dividiu o livro – sobretudo a segunda parte – em capítulos que tinham também a função de marcar uma mudança de perspectiva da narração. O que ela pretendia criar com *El Monte* era uma espécie de *cahier*, um texto de contínua consulta, ao qual se poderia regressar para controlar e verificar informações; um material que podia ser complemento para outros projetos, como era o caso dos livros de Fernando Ortiz, e que ela pretendia mais tarde reorganizar para textos monográficos específicos. De facto o livro acabou por constituir o material de base para textos monográficos de alunos de Lydia Cabrera, que aprofundaram alguns temas nele apresentados.¹⁷

Para além de contar relatos sobre os temas específicos, como a origem do universo na visão africana, os deuses africanos, os animais, as plantas e o sistema de adivinhação, o livro consegue alcançar muito mais: consegue resumir o pensamento místico afro-cubano e esclarecer a forma na qual as suas lendas se ligam e se inserem na mitologia universal, por

¹⁷ Nos ensaios *Tientos y diferencias* em: Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, (1964), (Barcelona: Plaza y Jânes, 1987), o autor elogiava a categoria musical das variações e funcionalizava-as para os textos escritos, afirmando assim umas afinidades evidentes com o texto de Lydia Cabrera, tão influenciada por este género. Entre os alunos que seguiram o exemplo de Lydia Cabrera, relembremos: Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (1966); Fátima o Parque de la Fraternidad (2007); Lázara Menéndez, *Rodar el coco* (2002); Natalia Bolívar e Natalia del Río, *La muerte es principio no fin. Quintín Bandera* (2004); Agenor Martí: *Mis porfiados oráculos* (1992); Tomás Fernández Robaina, *Hablen paleros y santeros* (1994); Joel James Figarola *Cuba la gran nganga. Algunas prácticas de brujería* (2012); Tato Quiñones: *Asere núncue itiá ecobio enyené abacuaú. Algunos documentos y apuntes para una historia de las hermandades abacuaú de la ciudad de La Habana* (2014).

isso é considerado um clássico da literatura cubana, e também por essa razão a sua transposição coreográfica constitui uma obra de grande interesse.

Rosário Cardenas

Coreógrafa e diretora da companhia de dança contemporânea Danza Combinatoria, Rosário Cardenas representa em Cuba a diferença, estabelecida e defendida com toda a força e a ousadia possíveis. Por este seu carácter inovador quase surpreende que tenha sido ela, uma artista de dança contemporânea, e não alguém mais perto dos códigos artísticos próprios da cultura afro-cubana, a ter tido interesse em representar coreograficamente o livro de Lydia Cabrera. Na verdade, *El Monte* é um texto puramente interno à cultura afro-cubana, e a obra de Cardenas respeita esta identidade. Abrimos aqui o tema central deste estudo, e por isso o trabalho de Rosário Cardenas está representado aqui, mesmo no seu início: as danças afro-cubanas em Cuba são hoje tanto vividas quanto representadas artisticamente, mas nas representações elas dificilmente fogem de um *cliché* artístico estabelecido. Este *cliché* já não representa a versão original das danças, mas uma transposição teatral delas, que é considerada “reprodução conforme”, tendo a “autorização” de definir-se folclórica, ou para usar um termo exato, tradicional popular.¹⁸ Sobre os *clichés* estilísticos presentes em Cuba e sobre estes critérios de representatividade tratar-se-á neste estudo, aos poucos, e dividindo por capítulos as diferentes linguagens cénicas que no tempo se criaram e cristalizaram.

A obra de Rosário Cardenas – *Tributo a El Monte* – situa-se dentro do mundo afro-cubano, representando-o, evocando-o, mas não imitando-o: não é folclórica, nem popular. A finalidade artística da autora (Anexo 4) é diferente, e destaca-se dos planos representativos das categorias até agora mencionadas. A linguagem contemporânea utiliza o material evocado por Lydia Cabrera como um conteúdo, um material inspirador e um tópico narrativo, e não como código visual ou formal; a técnica representativa utilizada por Cardenas é

¹⁸ São definidas como populares as danças inerentes a culturas populares, a diferentes povos de um território. Estas são representativas do aparato sistémico que caracteriza cada cultura de acordo com as influências do passado e a evolução de geração em geração. Na dança popular cada agente influencia o processo, por isso ela é caracterizada por um processo evolutivo contínuo, acompanhando as mudanças das próprias culturas de referência. Cada dança contém um reflexo da vida da própria comunidade, por este motivo os seus gestos frequentemente têm sentidos implícitos e explícitos sobre as necessidades, os desejos, as preocupações, os valores e as crenças do grupo. Cfr: Cáscia Frade. *Folclore/cultura popular: aspectos de sua história*. 8^o Encontro com o folclore/cultura popular. Espaço Cultural Casa do Lago/UNICAMP, 18 a 22 de agosto de 2003; Robert A. Georges e Michael Owens Jones, "Folkloristics: An Introduction," (Bloomington: Indiana University Press, 1995); e também Conferência geral da UNESCO. *Recomendação sobre a salvaguarda do folclore*. Reunião de Paris, 1989.

<http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/238/4/Anexo%203%20-%20Doctos%20Unesco.pdf>

abstrata, não é uma mimese das danças folclóricas mas uma representação dos princípios energéticos e míticos que nelas estão representados. Sobre a simbologia das diferentes raízes culturais que compõem o mundo das danças afro-cubanas, Rosário Cardenas constrói um metadiscorso sobre uma maneira de estar no mundo, e esta maneira de estar no mundo é o que o livro *El Monte* resume: a identidade cultural cubana.

O espetáculo é composto por diferentes secções; em geral a peça aproveita diferentes sugestões de meios diferentes: a música e as sonoridades utilizadas evocam um estilo contemporâneo, com sonoridades complexas e metálicas, eletrónicas, criadas de propósito pelo maestro Juan Piñera e o DJ Iván Lejardi, para exaltar a visualidade nos momentos de máxima tensão dramática. O efeito que Rosario Cardenas quer recriar evidentemente não é a reprodução folclórica, e portanto a sua finalidade é de colocar o espectador na condição psicossensorial do ambiente evocado, não procurando necessariamente a emoção empática da sensação de transe da dança ritual, mas solicitando uma abstrata e conceituada interpretação da condição do Monte: símbolo principal da cultura afro-cubana. Esta parece a finalidade do uso dos meios audiovisuais e das filmagens que passam em pano de fundo (Anexos, Fig. 2), numa cena muito vazia mas também simbolicamente selvagem, primitiva, não bucólica, mas carregada de elementos totémicos e míticos. O que fica de mítico nesta peça não são apenas as evidentes alusões à religião e às crenças, mas também o conceito de tempo, um tempo da naturalidade da coletividade, do grupo. Esta é uma peça de grupo, em que ao saírem do coletivo os solistas representam um papel universalizante, o papel do estado do ser humano na sua condição existencial, ao encontro do universo.

O efeito procurado por Rosario Cardenas é, sem dúvida, o de uma primordialidade, tanto do ambiente natural quanto de uma própria primordialidade humana, entrando portanto numa interpretação psicológica do livro e das suas vozes, entrando no mais profundo aspeto de um sistema de crença onde o mundo é anímico e personalizado. Rosario Cardenas quer representar mesmo a origem do povoamento da terra, os animais que com ela habitam o mundo, a descoberta da sobrevivência, o ser aos poucos, dia após dia, como um milagre continuamente alcançado que justifica as crenças em coisas irreais, que encontram porém manifestações concretas. Os dois planos confundem-se, por meio do diálogo que as imagens, por trás das dos bailarinos, criam com eles. Este tipo de efeito em outras cenas desaparece e os próprios bailarinos são projetados em silhueta no fundo, como manchas obscuras e ao mesmo tempo elementos plásticos, esculturas. Assim, parece representar-se um mundo duplicado, em que uma existência luminosa e natural apresenta de repente a sua vertente

oculta, oferecendo a ideia de uma simultaneidade de planos diferentes e separados que em alguns momentos entram em comunicação, ou colisão. Esta leitura da obra, tão mais naturalista e documentarista, de Lydia Cabrera, pode levar-nos a pensar que Rosario Cardenas procura neste tecido místico uma corrente filosófica, uma linha de pensamento em que se indagam os vários níveis de existência por detrás do evidente, do visível. Rosario Cardenas tenta, de facto, reproduzir o poder evocador desta cultura e a força intrínseca que se respira ao aproximar-se deste universo de saberes e rituais; ela, sobretudo no início da peça, representa a força energética e simbólica de alguns elementos, situações, lugares em que intuimos a existência de uma fronteira espaciotemporal, uma “outra dimensão” que se experiencia frequentemente no mundo das religiões afro-cubanas. Ela procura levar o espectador para esta percepção, para as inquietantes sensações do *El Monte*, na confusão dos seus planos, na sobreposição dos seus mundos – físico, espiritual, intelectual – e nos seus momentos de passagem: do dia para a noite, e da solidão existencial do não ter rumo, até à identidade cultural que justifica e explica o seu ambiente.

O trânsito temporal em cena é marcado por representações de diferentes momentos: o amanhecer, o pôr-do-sol, e a noite, e a vida natural são representados por meio de animais, seres humanos, divindades e outros seres espirituais, e tudo isto é entendido através da expressão dançarina e gestual das personagens presentes no palco e dos sons emitidos nas diferentes cenas. A autora consegue até mostrar-nos a vida noturna do Monte, que nunca dorme, como a natureza, e assim nesta hora permite-se a representação de criaturas dúplices que existem entre a realidade e a fantasia, e cuja presença não é perceptível durante o dia. Durante a noite, a luz por eles emitida e o seu movimento, um movimento próprio, diferente, revela-os. Esta parte é extremamente poética e liga a natureza delicada e misteriosa destes seres à hora da insegurança, do sonho, onde as sombras parecem reais e novas criaturas parecem poder existir (Anexo 5). A estratégia teatral da autora, de reproduzir o mistério da noite para dar espaço à presença de entidades espirituais em constante metamorfose, funciona perfeitamente graças à utilização do som e das músicas num crescendo inquietante, bem como da própria mudança na dança, e dos figurinos que brilham opondo-se à sombra numa cena onde a única parte iluminada são os rostos dos bailarinos, de baixo para cima, criando o efeito de máscaras. Este uso da iluminação desmaterializa completamente os corpos dos bailarinos que são só parcialmente visíveis, por relâmpagos, e que assim se transformam em entidades imaginárias, habitantes legendários do Monte, cujas lendas provocam temor e respeito. Neste momento, temos uma representação do momento do transe: a música aumenta violentamente e um bailarino avança e de repente grita: “Eu chamo-me” com um tom de voz

espectral, e mostra a sua condição de transe, como hospedando no corpo e na voz uma pessoa que não é ele.

Nesta peça, Rosário Cardenas distingue-se de forma evidente da mais comum representação das danças afro-cubanas nos códigos existentes, e usualmente praticados, para privilegiar uma representatividade simbólica do contexto evocado pelo livro de Lydia Cabrera, e da essência da espiritualidade que este descreve. Por esta razão, uma das partes mais expressivas é aquela em que se representa, de forma totêmica (Fig. 1), a *Ceiba*, a árvore sagrada da cultura Yoruba (*Ceiba pentadra* ou *Cotton Tree*), consagrada ao deus Chango mas onde também vive o espírito de Iroko. Toda uma parte central da peça se desenvolve, portanto, à volta desta figura estilizada mas praticável, representada de forma mais simbólica, como um *totem*, mas onde os bailarinos conseguem subir, formando eles próprios parte da escultura. Este próprio critério de representação define toda a perspectiva estética da peça e a finalidade da sua linguagem. Iroko é um Orisha (o Oricha – Orisa – Orixá) Maior, que vive na fronde da árvore da *Ceiba*, é um santo velho e pacificador; a *Ceiba* é adorada por todos os Orishas porque é considerada a bengala de Olofin, o Deus supremo¹⁹. Na mitologia Yoruba aos pés da *Ceiba* esteve enterrado Orunmila, a divindade da profecia, Iroko, que a habita, é o símbolo dos conhecimentos escondidos e todos os Orishas visitam a *Ceiba*, e a veneram, e é ali que se realizam as cerimónias (Anexo 6).

A centralidade da árvore representa, portanto, o máximo nível da simbologia, o elemento natural que une todos os seres, o deus supremo com os entes espirituais e naturais e também o lugar mágico por excelência, onde os rituais acontecem. A *Ceiba* é o símbolo do Monte na sua totalidade, e também é reconhecida pelas outras culturas presentes no país. O Monte, por si só, tanto na obra de Lydia Cabrera como na peça de Rosário Cardenas, é apenas a evocação de uma geografia recriada, nunca vivida pelas gerações presentes. O Monte é um lugar supostamente real mas inalcançável, um lugar do além e do passado, e a narrativa das plantas e dos animais, bem como a dança deles, só pode recriar a nostalgia desta identidade perdida e a necessidade de se reconhecer em outra. Com esta representação fortemente visível da realidade simbólica da cultura afro-cubana, Rosário Cardenas realça, do *El Monte*, as ideias que mais são associadas à vida e à morte, os enigmas maiores da existência humana. A morte, por exemplo, a nível intuitivo é percebida da mesma forma por

¹⁹ Olorun, Olofin, Olodumare são nomes diferentes para o Deus supremo, cada um destes nomes salienta um valor específico de Deus: dono dos céus, dono do palácio, deus dos limites inalcançáveis. Não existe um templo só para a veneração de Olorun, mas apenas a *Ceiba* como lugar sagrado das cerimónias. O deus supremo é indiretamente venerado pelos Orishas, e sobretudo pelo intermediário Obatalá (ou Orixalá na tradição afro-brasileira) a quem foi delegado o poder da criação.

homens e animais: sob a forma de um imobilismo inconcebível, que eles recusam procurando obstinadamente signos vitais no ser já falecido. Esta descoberta da morte é representada numa das passagens mais significativas da peça, quando um dos bailarinos se aproxima curioso a um outro corpo imóvel, e mostra o seu desespero em não compreender porque o corpo observado não reagia. Aqui entre nós fica a dúvida se os bailarinos estão agora a representar seres humanos ou animais (Fig. 3) e esta é a finalidade da criadora: o mostrar a natureza como um conjunto, uma união, um sistema em que as criaturas afinal são similares, ou assimiláveis. Só neste ponto da peça, no momento em que o corpo do morto é arrastado até ao limite do palco é que se percebe a diferença entre o animal e o humano: para o animal, o corpo do defunto é aproveitado como sustento, para o homem é sujeito a sepultura. Rosario Cardenas sublinha assim a natural cadeia do ciclo vital, nascimento, morte, reapropriação. Com esta cena representa-se a base das religiões afro-cubanas ligada ao mito dos ancestrais: sendo o tema da reapropriação concebível de forma diferente. Se para os animais essa se manifesta como uma assimilação física dos restos do animal, para o homem são as energias do morto que devem ser “reassimiladas”, e por meio desta “reassimilação” é que este mantém a sua proximidade com os que restam em vida. Esta representação do ciclo vital é também uma eficaz representação da teoria antropológica do ritual como assimilação, ou reapropriação, de um passado, mítico ou histórico, em que se reconhece um princípio identitário funcional à continuação da existência, como afirma Schechner²⁰ falando da diferença entre recriação e restauração.

Nesta cadeia sem fim que liga o homem aos seus antepassados estão também as figuras mitológicas dos Orishas, no passado homens, reis, rainhas, que representam virtudes e qualidades humanas e que são intermediários entre os homens e deus. Estas figuras representam tanto virtudes e características humanas quanto entidades naturais, forças e energias específicas, e propiciar estas figuras mitológicas representa a vontade de controlar a relação com o mundo natural e manter a comunicação entre mundo físico e espiritual. Esta procura de ligação, de força, de capacidade de acompanhar o ritmo da natureza é representada no livro de Lydia Cabrera não apenas por meio de uma escrita explicativa da antropóloga perante os cultos afro-cubanos, mas também por meio da sua total fusão com a vida e as crenças do Monte, e portanto da grande secção de botânica em que se explicam as virtudes das plantas e os processos rituais praticados. Na dança criada por Rosário Cardenas este animismo filosófico é bem representado sob a forma de uma dança hiperenergética que

²⁰ Richard Schechner, *Between theater and anthropology*. (Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1985). Cap. 2, *Restoration of behaviour*.

acompanha o crescendo musical, e que salienta os meios planos: a área de comunicação, o plano intermédio onde se procura o diálogo com a natureza (Fig. 5) de forma cósmica.

Não é possível tratar de forma exaustiva quer o livro de Lydia Cabrera quer a peça de Rosario Cardenas apenas num capítulo, ainda mais tentando criar uma visão comparativa sobre o tema representado. O que aqui se quer deixar é uma ideia do nascimento da linguagem de dança afro-cubana contemporânea, e a ideia de poder daqui partir para escavar mais, para percorrer o percurso para trás, para poder assim perceber as origens da dança afro-cubana na época contemporânea, e as modalidades de preservação e evolução que a caracterizam.

O que encontramos, portanto, tanto no livro *El Monte*, como na peça de Rosario Cardenas, é uma pedra filosofal: uma síntese do que é em potência o conjunto das crenças e das religiões afro-cubanas e uma representação de Cuba como berço de uma variada herança mística africana que se funde no complexo ambiente pós-colonial. O que as duas obras procuram é uma visão abrangente, uma panorâmica do voo de pássaro sobre um mundo perceptivo-sensorial, místico e espiritual: um mundo em que os três planos se interligam, sendo cada um não concebível sem os outros. Neste sentido, as duas obras respondem-se e podem ser, por certo, postas em relação direta. Para a cultura afro-cubana a percepção física é importante, a dança é representação da sensação, do gesto: é percepção das águas, do fogo, do vento, do mar, da violência. Ao mesmo tempo, as qualidades dos elementos são associadas a características psicológicas, que, com o tempo, se foram cristalizando em tipos físicos e representações mitológicas. Isto tudo acontece de forma contínua, no meio do ritual, no contexto natural da dança por inspiração divina, e não por aprendizagem: por intervenção de um espírito superior – assim se crê – que conduz o corpo do seu “cavalo”²¹ à condição de transe e assim se revela. Os planos físico, mental e espiritual estão sempre fundidos, e qualquer representação física do movimento é também simbólica, e também etérea, mística. Esta compenetração de planos é um elemento que temos de ter em consideração no momento da avaliação da passagem destas danças para o plano cénico, uma vez que na maioria das representações não nos encontramos perante uma livre interpretação da essência mística desta cultura – como é no raro caso de Rosário Cardenas – mas sim de uma reprodução dos códigos simbólicos do contexto da prática religiosa.

²¹ O termo cavalo e o termo mais utilizado na linguagem dos cantos e na comunicação entre os músicos e a pessoa que entra em transe, durante as cerimónias. Os músicos muitas vezes funcionam como “diretores” de cena nestas circunstâncias. Esta terminologia não é típica do contexto cubano mas encontra-se noutros contextos nas Caraíbas, e é também mencionada por Katherine Dunham no relato da sua experiência de cerimónias vudu no Haiti. Katherine Dunham, *Island possessed*, (New York: Doubleday, 1969).

Tendo isto em consideração, o trabalho de Rosário Cárdenas representa um ponto nodal entre a representação teatral de tipo folclórico, a representação religiosa original e não espetacular das danças, e as mais recentes derivações contemporâneas em que, na maioria dos casos, observamos interpretações livres do contexto cultural afro-cubano ou trabalho de estilização linguística do gesto ritual adaptado para o contexto teatral.²² Diríamos assim que tanto o livro quanto a peça representam uma possível corrente de simbolismo de base antropológica no âmbito da cultura estética afro-cubana, e portanto que as duas constituem uma preciosa síntese do material originário da herança africana e uma representação simbólica do conceito de transcendência da cultura africana em Cuba, que, por sua vez, dará origem a mais livres interpretações e linguagens.

Deste pilar partimos para explorar agora as mudanças no âmbito das obras coreográficas de carácter mais folclórico, procurando também perceber entre que limites epistemológicos podemos claramente colocá-las e de que forma são legítimas as diferenciações e catalogações estilísticas. No próximo capítulo teremos de voltar à fase de transição entre a época da ditadura e a época revolucionária, para perceber a mudança cultural que aconteceu em Cuba e para perceber o processo que influenciou a formação das contemporâneas manifestações de dança.

Poderá achar-se que um percurso cronológico linear seria a esse respeito mais claro, mas temos ideia de que é mais fácil agora, depois de termos observado estas duas primeiras obras artísticas, tão sofisticadas e ao mesmo tempo abstratas, analisarmos o percurso artístico anterior, e as mudanças ocorridas nos últimos 60 anos. Por isso voltar-se-á agora até à época pré-revolucionária, para depois gradualmente voltar ao presente, e ao ponto de partida.

²² Cfr. Schechner, *Between theater and anthropology*, Cap. 2.

II

A política cultural antes e depois da revolução.

Uma história de contradições

Depois da Revolução Cubana em 1959, o novo governo introduziu mudanças radicais, principalmente no âmbito das políticas educativo-culturais, e para compreender as mudanças que ocorreram no âmbito da dança e o seu desenvolvimento e ensino temos de avaliar esta delicada passagem entre duas épocas tão diferentes. Nestas mudanças mencionadas evidencia-se a declaração da nova existência de Cuba como estado laico, feita por Fidel Castro e motivada pela vontade de eliminar qualquer tipo de discriminação racial. Tal declaração foi o ponto central da nova Constituição e foi o princípio utilizado como justificação para retirar qualquer influência da Igreja Católica, bem como de outras organizações religiosas, na educação e também para proibir a criação de instituições afro-cubanas, cuja existência podia ser interpretada como uma instigação à divisão racial. Com esta nova posição, o governo revolucionário reconhecia oficialmente o direito de praticar qualquer credo religioso dentro do respeito da lei, mas na prática acabou por impor graves restrições à liberdade religiosa do país, gerando medo na população por eventuais repercussões em universidades e campos de trabalho.²³

Na década dos 60, muitos decidiram ocultar o próprio credo religioso por causa da perseguição do Estado, que se manifestava num constante controlo das práticas, dos lugares e ocasiões de encontro. Muitos católicos começaram a evitar batizar os filhos para evitar dificuldades, e também entre os afrodescendentes muitos ocultaram a própria fé e as normais manifestações de pertença à religião por medo de repercussões em termos de afastamento do emprego ou de discriminação.²⁴

Estas restrições deviam, no que é relativo à cultura afro-cubana, conduzir às mesmas consequências obtidas pela cultura católica, ou seja, um desaparecimento quase total das suas

²³ Marcos António Da Silva e Guillermo Alfredo Johnson, “Revolução e religião: as relações entre a Igreja e o Estado na Cuba contemporânea”, *Ciências Sociais Unisinos*, v. 52, n.º 1, (2016): 8-16. Doi: 10.4013/csu.2016.52.1.02

²⁴ Em 1985, o Conselho de Estado em La Habana publicou o livro *Fidel y la religión*, conversaciones con Frei Betto, (La Habana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1985), onde se resumiam 23 horas de entrevista entre o frade brasileiro Frei Betto e Fidel Castro, e se faziam declarações em relação à possibilidade de excluir os não ateus da filiação no Partido Comunista. A posição do governo tornou-se mais aberta apenas depois do colapso da União Soviética, em 1991, quando o Partido Comunista começou a aceitar também crenças entre os seus membros, *International religious freedom report*, October 26, 2009. <https://www.state.gov/j/drl/rls/irf/2009/127386.htm> ; <https://www.state.gov/j/drl/rls/irf/2009/index.htm>

atividades e, conseqüentemente, uma forma de prática religiosa misturada e “crioulizada”, mas paradoxalmente as religiões afro-cubanas não saíram muito enfraquecidas da proibição revolucionária e rapidamente a cultura afro-cubana ganhou um novo estatuto e uma nova visibilidade. Hoje, podemos dizer, com certeza, que isto aconteceu por causa da importância que a revolução deu às políticas artísticas e às políticas antidiscriminatórias, que acabaram por manter vivo e difundir – mesmo sem o apoio do aparato ritual – o imaginário espiritual e cultural de raiz africana fora da sua natural margem de ação.

O governo revolucionário começou imediatamente a renovação do país com a criação de novas instituições culturais e leis em favor dos grupos mais desfavorecidos. Foram criadas a Imprensa Nacional de Cuba, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, e logo em agosto de 1961 teve lugar o Primeiro Congresso Nacional de Escritores e Artistas de Cuba.

Houve uma nacionalização maciça de todas as empresas agrícolas, e foi imposto um nivelamento dos ordenados e das rendas, para dar acesso aos mesmos recursos à totalidade da população. Ao mesmo tempo, o governo procedia com uma ação de alfabetização do país que teve um forte impacto em todo o território, incluindo as áreas rurais, e que se revelou a maior ação educativa da América Latina – o novo governo tinha herdado um país em que 600.000 crianças nunca tinham tido acesso à escola, e logo em 1961, pôde obter como resultado o desaparecimento quase total do analfabetismo. Esta realização fortaleceu a unidade das massas tanto das cidades como das vastas áreas rurais, e foi o ponto de partida para uma obra de ensino cultural de grande qualidade, baseada na transformação da população em parte ativa do processo de criação cultural. Com esta obra iniciou o processo de educação de adultos que incluía a criação dos cursos de “*superación obrera*”, a fundação de Faculdades operárias e camponesas, e que conseguiu assim uma elevação sistemática do nível escolar da nação.

Também o ensino universitário existente sofreu uma mudança radical: as Universidades tinham sido fechadas em 1956, durante a ditadura de Fulgencio Batista, por se terem tornado sítios de resistência ao poder oficial, e tinham sido sempre reservadas para as classes sociais mais altas, e de raça branca, e o ensino estava concentrado em três ou quatro carreiras profissionais. As Universidades foram reabertas depois da revolução com novas e variadas especialidades, que chamaram a atenção de um enorme volume de inscitos. Foram criados os institutos pedagógicos, e as humanidades foram diferenciadas em diferentes áreas especializadas, e foi inaugurada a investigação ligada ao processo de ensino e aos serviços

sociais. O ensino foi instituído de forma inteiramente gratuita em todo o país, oferecendo a qualquer pessoa a possibilidade de inscrição em formações de todos os níveis.²⁵ Mas o maior elemento de mudança foi, com certeza, a política de valorização das artes e do ensino artístico: a sua ação teve repercussões fundamentais em todo o desenvolvimento social do país, e uma parte fundamental desta política foi o reconhecimento e valorização da cultura afro-cubana.

Cuba foi uma colônia de escravos espanhola até ao final do século XIX, foi o penúltimo espaço na América a abolir a escravatura.²⁶ Durante as guerras da independência, projetou-se um discurso político que prometia a criação de uma nação para todos os cubanos e a possibilidade de democracia racial. O papel que os afrodescendentes desempenharam nestas lutas permitiu-lhes uma maior inclusão na cena pública, reconhecendo-lhes o sufrágio universal masculino (em 1902), no entanto, o racismo privado, quotidiano, continuou a permear as relações sociais, e as próprias zonas da cidade de La Habana estavam nitidamente divididas em zonas brancas e negras. Em 1912, a tentativa de criar um “Partido dos Independentes de Cor” foi contrariado com a força estatal e teve como resultado o massacre de milhares de afro-cubanos pela república nascente²⁷. A autora Aline Helg afirma que a sociedade cubana continuou dividida por “raças” e que o mito da democracia racial foi apenas uma estratégia para acalmar as ambições das minorias e negar aos negros as reivindicações de igualdade racial²⁸. Como sublinha De la Fuente: “a ideia de democracia racial em Cuba, pelo menos no nível retórico, significou a inclusão de grupos raciais subordinados na ideia de nacionalidade e permitiu, para alguns, uma certa mobilidade social, mas não os livrou de um papel marginal. Pelo contrário, a ideia de igualdade e fraternidade racial promovida pelas políticas de alianças inter-raciais, assinadas durante a guerra contra a Espanha, garantiram a manutenção de um racismo radicado e dissimulado”²⁹. Este modelo apenas funcionou como limitador do poder das elites: no sentido em que impossibilitou a instalação do sistema de segregação formal vigente na altura nos Estados Unidos, e que com a crescente presença dos norte-americanos na ilha, podia ser facilmente implementado em

²⁵ Jaime Saruski e Gerardo Mosquera, *La política cultural de Cuba*, UNESCO, (Madrid: Artes Gráficas Benza, 1979), pp. 13-14.

²⁶ Sobre a participação da população afro-cubana nas guerras pela independência de Cuba veja-se: Bruno José Rodrigues Durães, Iacy Maia Mata, “Cuba, os afro-cubanos e a revolução: passado e presente”, *História Social* (UNICAMP), v. 17, 2009, pp. 131-150. (p. 143). Cfr. também: Rebecca Scott, *A emancipação escrava em Cuba: a transição para o trabalho livre, 1860-1899*. (Rio de Janeiro: Paz e Terra, EDUNICAMP, 1991).

²⁷ Aline Helg, *Lo que nos corresponde: a lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba, 1886-1912*. (La Habana: Ediciones Imagen Contemporánea, 2000).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Alejandro de La Fuente, “Myths of racial democracy: Cuba, 1900-1912” In. *Latin American Review*, Vol. 34, N. 3 (1999), pp. 39-73.

Cuba.³⁰ Este processo, tendo manifestamente dificultado formas de mobilização social e política baseadas na identidade racial, acabou por permitir o nascimento das primeiras formas de associação multirracial, como, por exemplo, os movimentos operários. Nesta perspectiva tem de ser observada a situação social no início da época revolucionária: com uma maioria negra que, embora protegida pela revolução, não tinha participado diretamente no processo revolucionário por causa da sua efetiva exclusão da política nacional, por não se reconhecer completamente numa força revolucionária quase inteiramente branca, e de origem próxima à burguesia. Com a revolução, o governo percebeu que esta massa precisava de ser recuperada de forma efetiva, não apenas para a participação na vida civil, mas também para se aproximar da ideologia política da revolução e do partido. A melhor forma de obter este resultado foi a reforma educativa, que acabou por completar o processo de inclusão dos afrodescendentes na ideia de nacionalidade. Este processo teve várias etapas e contemplou diferentes vertentes educativas, e a vertente artística teve com certeza a maior importância. No final de 1961, iniciou também um grande plano de bolsas, que começou com 4000 matrículas. Entre os primeiros estavam os professores de arte, que foram preparados durante dois anos para estimular diferentes atividades artísticas nas zonas rurais, até àquele momento completamente abandonadas. Este sistema, que se mantém até agora, permitiu integrar na produção artística importantes sectores da população.

Com este fim, foi aberta a Escola Nacional de Arte (Anexos, p. 17-18; Fig. 35-39), agora acessível a todos os que manifestam uma vocação artística, com a vontade de não desperdiçar nenhum talento existente e dando a possibilidade a todos de conseguirem bolsas para continuar a formação fora do país. A seguir, graças ao apoio da União Soviética, foi aberto o Instituto Superior de Artes, para ampliar este âmbito de estudo. Em conjunto com o desenvolvimento de um ensino artístico especializado, desenvolveu-se também um plano de ensino de nível elementar, baseando-se no princípio de que a educação artística é imprescindível na formação da pessoa.

Um elemento importante que ajudou nas conquistas dessas melhorias foi o trabalho voluntário e comunitário³¹, e neste a organização dos “Grupos de aficionados a las artes”, onde se incentivaram atividades contínuas, de âmbito tanto prático como teórico. Estas associações foram fundamentais para o acompanhamento constante de crianças, jovens e adultos, e constituíram muitas vezes o lugar de descoberta de jovens de grandes capacidades

³⁰ Cfr. Helg, *Lo que nos corresponde*.

³¹ Pascual Serrano, “Cuba en el año 2007”, em *Diagonal*, La Habana: 23/01/2007.
<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=44786>

que foram depois reencaminhados para instituições de ensino superior³² A função dos organismos, instituições e associações culturais tinha também a finalidade de promover a valorização das obras mais importantes das artes e da literatura nacional e internacional, o reconhecimento dos valores por estas representados e uma profunda investigação do folclore local em todo o território. Por um lado, quis-se dar a todas as pessoas a possibilidade de participar na produção cultural, e, por outro lado, quis-se formar as massas para a fruição da criação estética como um direito inalienável da condição humana, para que essa deixasse de ser um privilégio da classe burguesa.

Tais desenvolvimentos espirituais, todavia, não podiam contemplar os valores seculares, uma vez que as práticas religiosas eram toleradas mas não promovidas. A situação em que se desenvolveram primeiramente a prática e o ensino das danças teve, portanto, um carácter contraditório: existindo ao mesmo tempo uma dedicação à recolha do vocabulário artístico-ritual no sentido mais completo, bem como a proibição da manifestação de qualquer adesão às suas práticas; tanto que, ainda hoje, a primeira geração de professores formados depois da revolução é caracterizada na sua quase totalidade por um afastamento da religião afro-cubana, ou por uma adesão tardia.

Neste contexto, portanto, no que diz respeito à cultura afro-cubana, começou um processo gradual de secularização da vertente performativa que acompanhava os rituais: o estudo do folclore local, que, pela primeira vez, dava legitimidade à cultura negra, era agora acessível a todos mas rigidamente separado de qualquer misticismo.

A posição do governo em relação às religiões afro-cubanas só mudou drasticamente depois do início do período especial, com a queda da União Soviética: por um lado pela necessidade de se reaproximar dos cidadãos negros, uma vez que as dificuldades da época levaram a uma grande emigração que tocou sobretudo as franjas brancas da população, mas também pela compreensão da necessidade de dar espaço à fé, para as pessoas encontrarem algum tipo de conforto e consolidar a mútua ajuda e o apoio social. O que é indiscutível é que a desigualdade social foi só parcialmente resolvida pela revolução, sobretudo economicamente, e que era necessário reforçar a afiliação voluntária desta parte do país com a identidade nacional,³³ sobretudo numa época em que a cultura afro-cubana já estava a ser representada internacionalmente pelas instituições artísticas do país, e que estas começavam a ganhar

³² Saruski e Mosquera, *La política cultural de Cuba*, p.13.

³³ Dirk Kruijt e Kees Konnings, (eds.), *Las sociedades del miedo: el legado de la guerra civil, la violencia y el terror en América Latina*, (Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2002), pp. 284-285.

importância como atração turística. A maior abertura no âmbito religioso levou a uma sempre maior adesão às religiões de origem africana no país, até Cuba se tornar destino de um turismo específico direcionado a esta vertente.

O que nos interessa observar é que, neste processo, os dois ambientes – do ritual e da representação cénica – cresceram de forma separada e independente, criando gerações de profissionais das danças afro-cubanas que não estavam de todo envolvidos na cultura religiosa, e que, na dança, tinham sido instruídos por profissionais de diversas origens, em instituições onde a vertente afro-cubana estava incluída no âmbito da cultura folclórica, com nível de importância igual ao das outras disciplinas artísticas. Ao perder a vivacidade da simbologia ritual, as danças tinham incorporado influências provenientes de várias origens e traziam consigo ainda uma técnica de interpretação proveniente de outras disciplinas, assim como uma perspectiva artística ligada ao gosto pré-revolucionário e à história das instituições do fim da época colonial. Uma breve exploração destas influências será fundamental para esclarecer o processo de formação da técnica cubana e a sua influência nas formas hodiernas das danças folclóricas.

Antes da revolução: a época dos *cabarets*

Antes da revolução, durante a ditadura de Fulgencio Batista, Cuba viveu uma época caracterizada por uma vida cultural marcadamente orientada pelo gosto dos facultosos estrangeiros presentes no país, nomeadamente das elites de origem hispânica e dos muitos norte-americanos. Batista era chefe das forças armadas desde 1933, e líder indireto do país por detrás de cinco diferentes presidentes “fantoques”, antes de tomar ele próprio o cargo de presidente de 1940 até 1944. Ainda regressou ao governo, em 1952, até ser destituído pela revolução dirigida por Fidel e Raúl Castro e Che Guevara. Batista foi a figura que mais permitiu o ingresso dos interesses norte-americanos no país, facilitando tráficos dirigidos pela máfia: drogas, jogos de azar, empresas de prostituição e acordando contratos lucrativos com as grandes multinacionais com sede nos Estados Unidos. Conforme as afirmações de Saruski e Mosquera,³⁴ a produção artística desta época foi a mais discutida na história do país, mas também foi esta a época que mais expôs Cuba ao olhar do mundo.

³⁴ Saruski e Mosquera, *La política cultural de Cuba*, pp. 13-14.

Os meios de comunicação nesta fase tinham a função de agentes de propaganda com uma finalidade comercial, a programação de espetáculos baseava-se em conteúdos licenciosos e apresentavam-se muitas vezes coisas vulgares, que apenas estimulavam uma visão preconceituosa, supersticiosa e ignorante sobre a realidade nacional. Não havia nenhuma preocupação pela criação de uma programação que ajudasse no desenvolvimento educativo do país, nem para a extensão do sinal até às zonas mais remotas do país ou para centros habitacionais desfavorecidos. A produção editorial era praticamente inexistente, com poucas editoras e uma produção gráfica reduzida quase unicamente a impressões de tipo comercial. A época de Batista foi também a de maior desenvolvimento de um tipo de produção artística de carácter divertido e provocador, onde se verificava a reelaboração dos estilos artísticos presentes no país numa reedição adaptada às exigências dos ricos palcos e aos públicos internacionais. Foi a época da criação de programas de representação de números musicais com acompanhamento de dança, em que a linha de construção dos enredos das encenações musicoteatrais era muitas vezes orientada por coreógrafos norte-americanos, ou cubanos que seguiam os gostos do público estrangeiro. Isto determinou uma adaptação dos estilos populares, e dos costumes, criando figurinos específicos que depois ficaram ligados tradicionalmente à imagem do folclore cubano, bem como a criação de novos estilos de dança para apoiar a apresentação cénica de géneros musicais emergentes. O ambiente dos *cabarets* foi o primeiro lugar onde todas as danças cubanas foram filtradas e readaptadas para um grande e diversificado público internacional. Embora o *cabaret* tenha uma vertente específica e se mantenha, ainda hoje, separado dos outros contextos de carácter musicoteatral, a sua forte perspectiva coreográfica – desenvolvida entre os anos 50 e 60 – continuou a existir até depois da revolução, e em contextos diferentes, sendo muitos dos coreógrafos desse ambiente ainda ativos nas décadas seguintes. Assim, se durante a época revolucionária o intento oficial foi o de catalogar e preservar um património cultural espontâneo e popular, na prática ao momento da *mise-en-scène* acabou-se por herdar também, pelo menos em alguns contextos, os frutos do trabalho coreográfico derivante do ambiente “sofisticado” dos *cabarets*. A presença e o papel destas figuras na preservação e apresentação do vocabulário da dança nacional começou a fazer a diferença no carácter do material coreográfico finalmente apresentado, que rapidamente se difundia por meio da televisão e do cinema. Nos *cabarets* e locais de diversão noturna criados em Cuba a partir dos anos 40 encontrava-se uma representação adulterada das danças tradicionais cubanas, que se inspirava nas danças populares mas que as transformava para as exigências do palco. Foi, por exemplo, o caso da Rumba na sua vertente “teatral”, por muito tempo considerada a autentica Rumba cubana,

porque difundida nesta vertente pelo cinema argentino e mexicano³⁵. Assim, da mesma forma, no âmbito televisivo surgiu o Mambo como nova dança popular, dançado pelas “*Mulatas de fuego*” – cuja cantora era a célebre Célia Cruz – como simples sequência de passos criada para acompanhar o novo estilo musical, usando como inspiração as danças populares numa forma estilizada.³⁶ Entre todos, o Tropicana, aberto em 1940, em pouco tempo transformou-se no maior *cabaret* de Cuba; desde o seu início contou com figuras internacionais de grande valor, com os músicos locais de melhor qualidade, e estabeleceu-se como o novo sítio de diversão da alta sociedade local. A melhor época do local começou sob a direção do norte-americano Martin Fox, um dos principais banqueiros de jogos de azar da ilha, que assumiu a administração do *cabaret*, remodelou-o e ampliou-o, e contratou para a direção artística o coreógrafo Roderico Neyra, internacionalmente conhecido como Rodney. Rodney foi uma das figuras mais inspiradoras e representativas da orientação da arte da dança e do espetáculo musicoteatral destes anos em Cuba, e o seu trabalho foi reconhecido internacionalmente pelo estilo sofisticado com que soube representar quase todo o património das danças cubanas. Em 1952, com os dois espetáculos, *Mayombe* e *Carvanal Carioca*, o Tropicana conseguiu o seu recorde de afluência e a explosão da sua fama graças à criatividade coreográfica de Rodney e à qualidade artística de um elenco de bailarinos e modelos de excelência. Nos anos seguintes, apostando também na sua orquestra, o Tropicana afirmou-se como centro do *jazz* cubano, tendo como artistas convidados Nat King Cole e Woody Herman. Em 1956, foi apresentado um espetáculo deslumbrante, com um público de mais de 3000 pessoas, entre as quais turistas norte-americanos transportados de propósito no avião da Companhia Cubana de Aviação chamado *Tropicana Special*³⁷ e em 1958, uma parte do elenco do Tropicana foi convidada para se apresentar Madrid, começando uma época de *tournées* internacionais. Muitos elementos, hoje considerados típicos do estilo dos *cabarets* americanos, foram, na realidade, criados em La Habana, na época da colaboração de Rodney com o empresário Martin Fox, e chegaram ao estrangeiro pelo imenso sucesso destas obras que misturavam o gosto por temas exóticos e a técnica de dança moderna da época. Rodney começou como bailarino num *cabaret* do Barrio Chino de La Habana, depois viajou para vários países do continente americano, entre os quais os Estados Unidos, e também trabalhou no renomado *cabaret* Sans Souci, onde a criação da peça *Zun Zun Babaé*, de inspiração

³⁵ Cfr. Barbara Balbuena Gutierrez e Graciela Chao Carbonero, *Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas. Historia y metodología*, (La Habana: Editorial Adagio, 2010).

³⁶ Addrell Herpinark, *Los cabarets de La Habana de los 50*, (La Habana: Ediciones Cubanas Artex, 2014), pp. 51-56.

³⁷ Neste mesmo ano foi apresentado o trabalho *Fantasia Mexicana* e logo a seguir *Ritmos del Caribe*; em 1957, *Las viudas del Calypso*, *Musica en el Lama*, *Rodney Circus*; e em 1958 *Vodú Ritual* e *Estás em mi Cuba, Mister*.

inteiramente afro-cubana, o tornou famoso em Cuba e nos Estados Unidos. Em pouco tempo, os seus espetáculos tornaram-se conhecidos não apenas pela qualidade da dança, mas também pela riqueza musical e pelos surpreendentes efeitos cénicos. Nestes anos, o Tropicana, já tão famoso quanto o Moulin Rouge e o próprio Cotton Club, ostentava no seu palco algumas produções consideradas as melhores desse tempo, e frequentar este local tinha-se convertido num *status symbol* para a alta sociedade de La Habana. O *cabaret* era o lugar da noite de luxo da capital, longe das vulgaridades de outros clubes: as suas bailarinas não expunham a nudez como, por exemplo, no Folies Bergère, e o espetáculo era notável pela sua qualidade, chegando a incluir vários géneros musicais desde *bembés*, *pregones*, boleros e zarzuelas. Tudo podia entrar nos espetáculos de Roderico Neyra, e por ele ser reinventado de forma inovadora. No âmbito do corpo de baile, pode-se observar que as bailarinas eram, na maioria, brancas, as mulatas eram nessa altura ainda muito poucas – aliás, das presentes fez-se depois uma espécie de grupo especial – e não havia nenhuma negra, como se pode observar nas numerosas fotos do *cabaret* desses anos.³⁸ (Figs. 6, 7). Não é possível realmente perceber o desenvolvimento artístico no âmbito coreográfico, na técnica de dança e na indústria teatral em Cuba sem perceber o nível alcançado nestes anos no ambiente dos *cabarets*: o meio onde havia mais circulação e investimento de dinheiro, e portanto meios técnicos ao serviço da arte. Em Cuba, os *cabarets* constituíam verdadeiros teatros para espetáculos musicoteatrais, que iam desde a revista (a vertente que mais se foi desenvolvendo na televisão a partir dos anos 60) até às primeiras obras de género misto e de grande qualidade de execução, que vemos plenamente representadas nos musicais da Broadway. Nestes anos, como demonstra a lista das obras apresentadas, não apenas o Tropicana, mas também os outros grandes *cabarets* da época como o Sans Souci, o Montmartre e os outros clubes, revisitaram toda a tradição cultural afro-cubana latino-americana e caribenha, representando todos os ritmos típicos e criando adaptações das danças para o contexto do espetáculo de palco. Algumas danças sofreram mudanças permanentes e criaram-se estilos novos, que passaram a ser conhecidos no resto do mundo nestas vertentes mais espetaculares.³⁹ O que nos interessa neste contexto é ver como, de facto, a presença das danças de raiz africana foi reconhecida mesmo antes da revolução, e como o vocabulário destas foi, desde logo, considerado interessante para representação pública. Ainda assim, não podemos deixar de observar que neste contexto todas as danças eram apresentadas numa perspetiva exótica, de arte do consumo, em que afinal os rituais *vudu*, ou as várias origens religiosas representadas, eram evocadas com uma

³⁸ Addrell Herpinark, 2014, pp 51-56. <http://tenchytolon.blogspot.pt/2011/07/la-tropicana-de-rodney-4.html> e ver também <https://br.pinterest.com/pin/27303141467961914/activity/saved/>

³⁹ *Ibidem*, pp 76-77.

finalidade puramente espetacular, procurando surpreender o público, e criando assim um conceito de espetáculo barroco moderno no meio das Caraíbas. Neste sentido, a diferença era representada com divertida curiosidade, alimentando quase o preconceito e a distância cultural entre os grupos sociais representados e os espectadores presentes na sala.

O trabalho de reconstrução das danças afro-caribenhas não foi executado de forma totalmente superficial, todavia o resultado interpretativo era influenciado pelos estilos apreciados nesses anos nos Estados Unidos, onde se procurava a nitidez e a leveza do *ballet* e o estilo contemporâneo de Martha Graham. Os movimentos da dança tornaram-se mais alongados, originando efeitos de suspensão e momentos de pose criados para a composição de quadros coreográficos que pretendiam cada vez mais fixar-se na memória do público. O efeito cénico geral também devia resultar claro e impactante, portanto as dinâmicas tradicionais das danças de raiz africana, orientadas na direção dos tambores e frequentemente desenvolvidas em círculo, foram-se abrindo em semicírculo, ou até em coreografias lineares, e os tambores – quando presentes – foram posicionados atrás dos bailarinos, oferecendo ao público o ponto de vista preferencial. É a partir deste fenómeno que começa a espetacularização das danças e o afastamento do conceito de círculo sagrado e da ideia de uma ligação exclusiva entre bailarino, tambor e entidade espiritual, que está na base destes rituais. Para este resultado, foi necessário um trabalho coreográfico específico e focado, e, mesmo não intencionalmente, este trabalho constituiu ao longo do tempo uma referência inesquecível, uma marca de sucesso que não foi apagada da memória dos cubanos e do público em geral; um critério estético que ainda existe em diálogo com outras ideologias performativas no momento da *mise-en-scène* das danças em Cuba.

Sem dúvida, o *cabaret* influenciou fortemente o desenvolvimento das danças em Cuba, introduzindo um critério de “limpeza”, clareza cénica e beleza formal que não são naturalmente próprios dos códigos das danças africanas, onde cada gesto é subjetivo, pessoal e representativo de um estado emocional, embora tente reproduzir um significado universal e reconhecível dentro de uma determinada linguagem. Ao final da época de Batista e com a chegada da Revolução, começou um trabalho de desconstrução dos clichés estilísticos presentes, para extrair deste material um conjunto de princípios técnicos úteis para finalidades mais complexas. Para fazer isto, foi promulgada uma investigação em todo o território nacional sobre as danças africanas presentes em Cuba, cujo resultado se expõe no capítulo seguinte.

III

As danças tradicionais afro-cubanas de origem religiosa

Um primeiro levantamento

O folclore cubano inclui muitas danças: de origem africana, popular autóctone, ou de origem espanhola; entre estas podem-se distinguir ainda as danças sociais das danças de origem religiosa, ou danças cerimoniais *lato sensu*. Mas mesmo ao falar de danças afro-cubanas falamos de um conjunto de danças de diferentes origens geográficas. Entre estas últimas, que são as de nosso interesse, vamos aqui diferenciar e descrever apenas as danças que são objeto de estudo sistemático nas instituições de ensino cubanas e cuja representação é hoje visível e promovida nas divulgações oficiais da cultura nacional.

Entre as danças de clara descendência africana que pertencem ao contexto social, e não religioso, temos a Rumba – nas suas diferentes vertentes: Guaguancó, Yambu, Columbia e Rumbas miméticas – e temos também a Yuka – antecedente africana da Rumba, ainda presente no território africano em várias vertentes e sob nomes diferentes, e também próxima de algumas danças afro-haitianas. A estas juntam-se também outras danças que apareceram com o tempo como fusão de elementos populares de origem cubana com ritmos africanos, que se desenvolveram espontaneamente em território cubano mas que hoje já não são praticadas nem ensinadas nas instituições. As danças acima mencionadas são todas de raiz africana, sendo a Yuka a mais antiga. A Rumba pode-se definir diretamente como dança autóctone cubana, sendo ela o resultado de uma dinâmica de jogo de par que já existe em outras danças africanas de origem Bantu-congo⁴⁰, mas que desenvolveu em Cuba uma rítmica e um código próprios no diálogo cinético entre os bailarinos. Entre as várias formas de Rumba também temos a Columbia e a Giribilla que se dançam a solo, e são tradicionalmente executadas por homens. Estas derivam diretamente da tradição das danças de círculo africanas que podemos observar ainda na Costa do Marfim, no Gana; e as danças de origem mandinga. Estas danças baseiam-se no desafio no âmbito social, e nascem da roda como momento de convívio e de afirmação perante a comunidade, desenvolveram-se de várias formas e com diferentes finalidades e, com certeza, estão na origem dos fenómenos de danças em roda e desafios de dança próprios das culturas urbanas contemporâneas. Uma característica típica destas danças é a relação com os tambores: encontramos aqui uma

⁴⁰ Ortiz, *Los bailes de los negros*, pp. 267-434.

relação dialógica de pergunta-resposta e mútuo desafio entre bailarino e percussão. Esta mesma relação comunicativa está também presente nas danças rituais, mas nesse caso o papel do bailarino e dos músicos é rigorosamente regulamentado, e os tambores têm um papel de instrumento sagrado. A Yuka passou provavelmente para Cuba vinda do Haiti, dizemos isto porque a sua dança é legada a um ritmo ternário cujo equivalente binário constitui nesta ilha um ritmo característico e tradicional⁴¹, portanto pensamos que aqui o ritmo esteve presente mais tempo e teve maneira de evoluir. A chegada a Cuba do Haiti é comum a um grupo de danças hoje definidas como danças franco-haitianas, fruto da diferente transculturação de elemento africanos de uma origem étnica específica (Bantu) que no Haiti se encontrava mais representada, estas danças são praticadas apenas na região oriental de Cuba, constituindo apenas uma matéria de estudo escolar no resto do país.⁴² Sendo as danças acima mencionadas ligadas a práticas sociais mas não rituais, não vamos tratar delas aqui – estas também são matéria de ensino acadêmico nas escolas especializadas em Cuba, e são de grande interesse do ponto de vista da influência que tiveram sobre as danças a par mais modernas, mas não pertencem exatamente ao âmbito ritual que aqui pretendemos analisar.

O nosso interesse foca-se, portanto, em algumas danças específicas de carácter ritual, que provêm de três áreas geográficas: Nigéria, território da cultura Yoruba⁴³, reino do Congo, território Bantu, durante muito tempo o centro do grupo étnico mais numeroso de África; Dahomey, ou antigo reino do Benin, centro da cultura Arará-Ewé Fon⁴⁴. Existe também uma área muito importante da cultura afro-cubana que está ligada à cultura do Calabar, que constitui um fenómeno cultural único e extremamente interessante do ponto de vista artístico. Infelizmente, as suas danças também não poderão entrar neste estudo estando elas ligadas a cerimónias fechadas e secretas e sendo que, embora as danças sejam hoje representadas como elemento folclórico em eventos públicos, elas não são ensinadas em escolas e instituições oficiais. Trata-se da cultura Abakuji, ou mais comumente dita Abaukua, que poderíamos

⁴¹ A sua primeira entrada nas Antilhas aconteceu em duas fases: uma primeira fase, em que reconhecemos a mesma rítmica mas tocada com uma clave em 6/8, e com percussão, e uma segunda fase em que se toca em clave 4/4, portanto mais regular e já mais “ocidentalizada” e cantada em espanhol, depois da sua entrada em Cuba provavelmente vinda do Haiti, depois da revolta dos escravos que teve lugar em 1791 e que levou à revolução que terminou em 1804 com a libertação da ilha.

⁴² Do grupo Bantu-Congo vinha a maioria dos escravos do Haiti, que chegaram a constituir 40% dos escravos existentes na ilha, apresentando portanto uma situação de maior homologação étnica: por isso alguns elementos musicais e simbólicos desenvolveram-se mais nesta ilha do que em Cuba, onde até ao momento da imigração haitiana tinham tido importância marginal.

⁴³ Os Yorubas são um povo originariamente espalhado entre a Nigéria, onde correspondem a 21% da população, mas também o Benin, o Togo e a Serra Leoa. No Brasil a designação dada aos negros escravizados que falavam lucumí – o idioma Yoruba – era Nagôs ou Anagôs, ali eles foram trazidos sobretudo durante o século XVIII e até 1815, durante o chamado "Ciclo da Costa da Mina", ou "Ciclo de Benin e Daomé". Eduardo Bueno. *Brasil: uma história*. 2ª edição. São Paulo. Ática. 2003. p. 115.

⁴⁴ A etnia Ewe está também presente no território do atual Gana.

definir como uma sociedade secreta, que tem um carácter ritual mas não especificamente religioso, embora seja possível reconhecer nela uma crença mística específica. As suas danças, de facto, estão mais ligadas a rituais de valor sociocultural, e os seus códigos simbólicos são de carácter completamente secreto, por esta razão, estas danças até uma época muito recente não eram do conhecimento comum, nem podiam ser vistas com facilidade. Mesmo no interior da sociedade cubana é muito raro saber quem são os membros da sociedade Abakua, pois muitos são revelados como membros só no momento da morte⁴⁵. O carácter secreto destas danças parece ligado à crença num ser superior, o “peixe Tanze”, com que se entra em contacto por meio de cerimónias sagradas e que se manifesta ao som de tambores sagrados. Esta prática prevê a participação e a convocação de outros espíritos (*diablitos*), bem como de formas de culto para propiciar os ancestrais, sempre invocados no início de cada cerimónia. Os Abakui, como as outras comunidades afro-cubanas, utilizam símbolos carregados de significado e que eles acreditam ter propriedades mágicas e de proteção. Não vamos neste estudo entrar nos pormenores das danças e dos rituais deste grupo, uma vez que estes – de exclusivo domínio masculino – são considerados segredos e proibidos aos não membros da comunidade. Sendo que as danças são partilhadas publicamente apenas em ocasião de representações teatrais, mas não são lecionadas em instituições de ensino, é para qualquer estranho à comunidade impossível analisar o seu desenvolvimento diacrónico da mesma forma que se faz para as outras manifestações folclóricas.

Outras danças que não vamos explorar, mas que são de enorme interesse, são as danças franco-haitianas de carácter lúdico: como o Gagá, a Tajona, a Tumba Francesa, o Merengue Haitiano, e também as muitas danças sociais populares de origem cubana: La Comparsa ou Conga, Las Chancletas, que se ensinam nas escolas mas que não são ligadas a nenhuma cerimónia religiosa.⁴⁶ Como se pode perceber, a riqueza do repertório de danças tradicionais em Cuba é imenso e a seleção do campo de estudo não foi fácil, mas achámos mais interessante concentrarmo-nos sobre a evolução das danças rituais, sendo nelas mais evidente o processo de transformação técnica e estética, e sendo estas estruturais na formação

⁴⁵ Sobre a cultura Abakua ver: Bárbara Balbuena Gutiérrez, *El íreme Abakuá*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, e também Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 1981.

⁴⁶ Sobre as danças franco-haitianas e o contexto de chegada da cultura haitiana em Cuba veja-se: Olavo Alén, *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*, (La Habana: Casa de las Américas, 1986); Ortiz, *El teatro de los negros*; Olga Portuondo Zúñiga, *Santiago de Cuba. Los colonos franceses y el fomento cafetalero, (1798-1809)*, (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1992); Lundahl Mats, “A Note on Haitian Migration to Cuba, 1890-1934”, *Cuban Studies* 12, no. 2, 1982; Elisa Tamames, “Antecedentes sociológicos de las tumbas francesas”, en *Actas del folklore*, (La Habana: Fundación Fernando Ortíz, 2005); Ramiro Guerra, *Calibán danzante*, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000).

<https://www.youtube.com/watch?v=mLWbVv4aiiw> ; <https://www.youtube.com/watch?v=eHiv8p1qBgc>

da linguagem corporal do bailarino cubano. Muitos estudos antropológicos foram desenvolvidos sobre as cerimónias afro-cubanas, e especificamente sobre as crenças que estão representadas atrás das complexas simbologias destes cultos. Aqui relembremos alguns destes estudos mas tomaremos uma posição mais afastada, a de simples observadores do desenvolvimento estético e simbólico das danças como objetos performativos no contexto sociocultural contemporâneo de Cuba, querendo representar um ponto de vista ainda quase ausente: o de uma observação técnica da dança afro-cubana como património autónomo, que se insere no complexo desenvolvimento das danças tradicionais africanas e que influi no desenvolvimento da linguagem da dança contemporânea no mundo.

Danças do Ciclo Yoruba

O grupo afro-cubano proveniente da zona da Nigéria é de cultura Yoruba, e é caracterizado pelo culto de uma figura divina principal Oloddumare (que se apresenta em três vertentes diferentes que se completam: Olofi, Oloddumare e Olorun) e nas figuras dos Orishas⁴⁷ que constituem o meio de comunicação entre Deus e os homens. Este culto, denominado Regla de Ocha-Ifá, ao longo do tempo cruzou-se com a religião católica, dando origem em Cuba ao fenómeno da Santería, que, por um lado, permitiu às religiões africanas a própria sobrevivência até hoje e, por outro lado, determinou a sua mudança. Ao longo dos séculos, as figuras dos Orichas foram naturalmente sincretizadas com as dos santos católicos, que tinham características similares, parecendo eles também figuras de comunicação entre os homens e Deus, e assim os dois cultos foram-se juntando e sobrepondo. A Santería foi o fenómeno que permitiu à religião sobreviver antes durante a época de “depuração” colonial, e depois durante a “depuração” revolucionária, por causa do aparato performativo que acompanhava estes cultos. Durante a época da colonização em resposta à proibição do culto afro-cubano e a imposição da religião católica, os africanos reconheceram que os santos católicos podiam fazer a função dos Orichas e assim foram-lhes atribuindo virtudes específicas das figuras africanas e cores e atributos específicos para manter vivo o próprio culto. Hoje em dia, em Cuba, as religiões encontraram uma natural união e convivência, por esta razão, é possível assistir a cultos católicos dedicados a um santo onde as pessoas participam trazendo as cores e os símbolos típicos do Orisha sincretizado com o santo celebrado; algumas pessoas levam até à igreja, para a bênção, as bonecas que têm em casa e que representam o símbolo do

⁴⁷ Orishas, ou Orisas, Orichas, Orixás: sendo a grafia deste termo variável conforme a tradição fonética de cada língua, e tendo sido o termo apenas transmitido de forma oral durante séculos, decidimos aqui adotar a grafia adotada no volume *El Monte*, que também coincide com a adotada por Fernando Ortiz e pela professora Barbara Balbuena.

Orisha a quem dão oferendas ou dedicam orações e pedidos.⁴⁸ (Anexos, Fig. 12, 13, 14). Paralelamente a esta representação simbólica do culto africano dentro dos cultos católicos, temos ainda o perdurar dos rituais afro-cubanos, onde se toca e dança uma liturgia coletiva para todos os Orishas; esta cerimónia chama-se de Tambor de santo ou Toque de santo, – ou Wemilere, ou Guemilere –, e pode ser feita como homenagem a uma entidade específica ou como celebração de um aniversário da consagração de um fiel ao próprio santo (*cumpleaño de santo*). A este tipo de celebração acrescentam-se outras, como os *Bembé*, todas acompanhadas por cantos e danças coletivas e individuais⁴⁹. A partir das circunstâncias e rituais observados diretamente, podemos desenvolver uma comparação sobre o papel da dança neste contexto específico, o ensino das mesmas danças no âmbito do ensino superior e universitário cubano e a sua utilização em âmbito performativo nos palcos nacionais e internacionais. Esta tradição ritual é, com certeza, a mais presente em Cuba e a que conservou um vocabulário mais rico e uma simbologia mais documentada.

Nas festas de Tambores de santo, onde se consagra uma pessoa na religião Yoruba estabelecendo a sua devoção ao seu santo protetor, assiste-se antes a uma liturgia em que todos os Orishas são representados, e geralmente são dançados os Orishas que “baixam” ou se manifestam nos corpos dos seus “filhos”. Durante uma cerimónia de consagração de santo – como também nas consagrações de religião Congo – a pessoa virtualmente morre para renascer numa nova existência, na sua vida espiritual, e a partir deste momento ela celebrará sempre o seu “aniversário de santo” fazendo uma homenagem ao seu Orisha de cabeça. A primeira liturgia – ou *Oru seco* – é só tocada e não inclui canto nem dança, a esta segue-se uma segunda parte tocada, cantada e dançada onde se oferecem vários episódios de danças, uma parte dos quais tem carácter coletivo mais espontâneo e uma outra parte de carácter mais individual e performativo. No total, a cerimónia pode durar até quatro horas, ou mais. Na segunda parte aparece o fenómeno de incorporação, ou transe, quando o santo se manifesta com os seus gestos habituais; esta parte da cerimónia é, por vezes, realmente surpreendente, uma vez que a pessoa em transe pode chegar a fazer coisas que estão além do seu alcance na vida normal: gestos extremos, arriscados ou até repugnantes que nunca faria em condições normais. A dança é feita em perfeita coordenação com os três tambores batás, os tambores

⁴⁸ Na figura 12 podemos ver a igreja da Caridade em La Habana no dia da festa da Imaculada Conceição, celebrada dia 8 de setembro, dia da virgem da Caridade do Cobre e padroeira de Cuba, e sincretizada com o Orisha Ochun (ou Oshun, Ochum), simbolicamente associada à cor amarela. Para esta celebração da virgem padroeira de Cuba, e o Orisha correspondente, muitas pessoas vão à igreja vestidas de amarelo, e depois seguem a procissão, levando outros símbolos do culto africano. Figs. 13, 14.

⁴⁹ Cfr. Bárbara Balbuena, *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*, (La Habana: Juan Marinello, 2003).

rituais e consagrados para estas cerimónias, que acompanham o dançarino e até o estimulam quando percebem que a fase do transe ainda precisa de se desenvolver mais. O dançarino em transe é deixado sozinho no meio do círculo dos fiéis e dança em frente aos tambores, reverenciando-os, como se estivesse sempre a responder a uma chamada. Ao final da dança, o dançarino é levado para o quarto do santo, que a casa religiosa sempre tem, para descansar e retomar o estado normal. Este é o tipo de dança, diferente em passos e gestos para cada Orisha, que faz parte do vocabulário geral ensinado nas escolas como dança tradicional folclórica do ciclo Yoruba: inclui passos comuns para vários Orishas, que são passos de acompanhamento de alguns ritmos muito repetidos durante a liturgia, e alguns gestos e passos determinados que servem para caracterizar um Orisha específico e para adaptar os gestos aos ritmos típicos tocados para ele. Dentro da simbologia do Orisha, cada passo tem um significado, representa um conjunto de ações que definem a função da divindade ou alguns episódios míticos da sua vida que são lembrados durante a dança, enquanto característicos do seu papel como ajuda para os seres humanos. Alguns passos simplesmente representam-no em condições diferentes, como, por exemplo, alegre ou zangado, e mostram os diferentes caminhos, ou seja, as diferentes funções que o mesmo Orisha pode ter dentro da sociedade Yoruba. Se durante a liturgia geral os crentes participam na dança quase todos com os mesmos dois ou três passos básicos, que constituem uma marcação do ritmo em grupo mais do que uma dança no espaço, na parte da homenagem ao santo efetuada para um novo adepto, ou em ocasião de um “*cumpleaño de santo*”, vemos muito mais carácter performativo. É oportuno salientar que o carácter performativo da dança deve ser algo ligado à presença de uma entidade superior, e revela a existência de um espírito que entra no corpo do novo filho, comunica com o tambor respondendo às suas chamadas e também o desafia mudando de passo repentinamente para pedir uma mudança de ritmo.

Todas as danças afro-cubanas são, tanto na parte religiosa como nas vertentes mais sociais como a Rumba, um diálogo com a percussão, em que o dançarino pode seguir a vontade dos tambores ou aproximar-se a eles e, com um passo específico, convocar uma mudança ou uma repetição de ritmo. Os passos típicos dos diferentes Orishas “*montados*”, ou seja, dos bailarinos em estado de transe, são passos de significado simbólico muito forte e têm uma função de revelação, de passagem de uma mensagem ou até uma função taumátúrgica ou de purificação. Ao representar a história do Orisha ou os episódios mitológicos da sua vida, de evidente valor alegórico, eles lembram e afirmam os valores da comunidade, representam as dinâmicas sociais e estimulam o respeito dos valores comuns. A força de uma possessão representa a força do Orisha, e este não deve ser contrariado: no

momento do transe, o dançarino não pode ser tocado por ninguém, apenas pela sua madrinha ou o padrinho se estiverem presentes, porque se considera que o corpo da pessoa já pertence ao Orisha. Em geral, o público presente nos rituais é constituído por fiéis: as pessoas estranhas à religião só podem participar se forem convidadas por um membro e com a autorização de quem gere a casa de santo. Durante toda a primeira parte destas cerimónias, os presentes dançam em conjunto os passos comuns a todas as divindades e sobretudo cantam os cantos litúrgicos que são em língua Lucumí⁵⁰, e que narram as características dos Orishas invocando-os para ajudar os crentes. A mitologia do panteão dos Orishas é recolhida em histórias, chamadas de Patakines, transmitidas desde há séculos como tradição oral.

A dança dos Orishas é de enorme complexidade por causa da necessidade do conhecimento de todos os toques dos tambores, de muitos cantos e dos passos apropriados para cada um, para além da evidente habilidade técnica necessária para uma fluida execução dos passos. Diz-se, no entanto, que um Orisha *montado* faz o bailarino, e que existem casos de pessoas completamente ignorantes a respeito das danças, e incapazes de dançar em condições normais, mas que no momento do transe dançam com a maior competência. Depois de vários estudos teóricos e um acompanhamento assíduo das danças em aulas e rituais, percebemos, com a ajuda dos poucos textos didáticos dedicados especificamente aos passos das danças folclóricas⁵¹, que no momento da decisão de transferir para o palco as danças tradicionais religiosas foi selecionado um repertório que era adaptado ao espetáculo, e que foi escolhido por meio da observação dos crentes no momento das danças em estado de transe. A observação do santo na sua dança foi, portanto, a escolha para estabelecer um *iter* rítmico e uma sequência de dança que pudesse representar no palco a essência de cada Orisha. É necessário saber que, num *iter* litúrgico tão comprido, as linhas de desenvolvimento da sequência de ritmos propostas pelos tambores para cada santo são variadas, e a escolha de alguns ritmos implica a exclusão de outros, porque a sequência entre eles é vinculada a ritmos compatíveis em sequência um com o outro. Disto deriva que alguns ritmos sejam executados mais vezes e sejam mais conhecidos, e entre estes, a nível do espetáculo, dá-se com certeza a preferência aos que dão a possibilidade ao bailarino de se expressar de forma mais espetacular. Estes passos principalmente são os que entraram no vocabulário didático

⁵⁰ Lucumí ou Lukumí é o vocábulo utilizado para definir as pessoas do grupo étnico Yoruba, que praticam a regra Lucumí. Há várias opiniões sobre a possível origem do termo, a mais credível parece ser a que liga a palavra Lucumí ao termo *Olukumi*, saudação Yoruba que significa “meu amigo”, com que os escravos costumavam chamar-se entre eles. Cfr. George Brandon, *Santeria from Africa to the New World. The dead sell memories*, (Bloomington: Indiana University Press, 1997), p. 56.

⁵¹ Graciela Chao Carbonero, *El baile de y para los Orichas en el tambor de santo*, (La Habana: Adagio, 2008). Para mais pormenores obre as diferentes simbologias e os elementos rituais ligados às figuras dos Orishas veja-se: Natália Bolívar: *Los Orishas en Cuba*. (La Habana: José Martí, 2014).

fornecido nas instituições oficiais e que são ensinados a bailarinos de qualquer formação especializada, sejam eles de origem religiosa afro-cubana ou não. Este vocabulário comum a partir do final dos anos 50 e por obra, antes de algumas figuras isoladas, e depois pelos formadores escolhidos pelo plano educativo da época revolucionária, foi levantado e catalogado sistematicamente, e foi finalmente incluído nos programas didáticos de ensino artístico, constituindo uma linguagem básica do repertório cinético cultural do país.

De facto, sabemos que também há casos de pessoas que simulam o transe, e há casos de bailarinos que nas manifestações religiosas desenvolvem danças exageradamente espetaculares, com gestos demasiado amplos ou enfáticos que são criticados no contexto ritual. O porquê destes diferentes acontecimentos deriva da diferente formação que as pessoas recebem hoje em dia em relação à dança: que não é apenas um instrumento do culto, mas que se tornou uma linguagem estética do meio performativo, e que neste papel pode aparecer no contexto cerimonial. A crítica a respeito destes episódios é para nós particularmente interessante, a demonstração de que, muitas vezes, há uma enorme diferença entre a circunstância original e as danças assim como são apresentadas na vertente escolástica ou performativa. Podemos usar como exemplo para esclarecer este ponto a dança do Orisha Changó, um dos mais importantes do panteão Yoruba. Changó é dono dos tambores, senhor das danças, dos raios, dos trovões, é caracterizado por uma grande força e virilidade.⁵² A sua dança é das mais ricas do panteão Yoruba, tem muitos ritmos diferentes e no palco pode-se ver o bailarino dar grandes saltos e cambalhotas. Isto tudo claramente já aconteceu em manifestações cerimoniais mas nunca com frequência. Numa cerimónia, estes movimentos tão evidentes serão acompanhados por uma carregada mímica facial e outros sinais de que o dançarino não prepara os seus gestos, mas simplesmente sente alguma solicitação, que lhe vem dos tambores ou de além. (Anexos, Fig. 15, 16) O gesto do momento ritual em si é mais denso, penetrante, o gesto tem um poder imenso: diz imediatamente algo e dilata-se no tempo e no espaço porque é resposta, é afirmação. O gesto autêntico declara uma existência, uma identidade, por isso vemos nas danças rituais a força das pausas, que também são um elemento que revela a grande habilidade dos bailarinos em palco.

A identidade profunda destas danças reside em passos básicos, até preparatórios, ou em gestos mímicos e até por vezes executados em posição estática: a importância destes

⁵² Assinala-se um vídeo sobre a celebração de Changó na Nigéria em: <https://www.youtube.com/watch?v=kLkfDJd4xSI&spfreload=10> bem como um filme nigeriano sobre a figura de Changó: <https://www.youtube.com/watch?v=UDWcY2hzR7I&spfreload=10>
Para observar as danças dos Orishas aconselha-se <http://www.orishaimage.com/blog/cuban-orisha-dance>

momentos é enorme porque aqui é que percebemos a efetiva presença do bailarino na dança. Ao ver os gestos esvaziados desta densidade e desta dimensão de vivência, o público do contexto ritual sente-se perante uma traição, como se a dança pudesse ser transmitida por alguém que não seja o próprio Orisha. Isto reflete dois elementos principais: primeiro, o conceito de ensino ligado à cultura africana, onde normalmente um conteúdo é transmitido por “comparticipação”, vivência, prática, e não pelas vias didáticas ocidentais; e também, em segunda instância, relembra-nos a enorme distinção entre as danças de valor mimético-simbólico e danças de valor estético-performativo. A tendência geral das escolas ocidentais, e que também se ia desenvolvendo em Cuba nos anos 50, foi uma tendência de captura do elemento simbólico para que este fosse transformado em elemento estético, e se tornasse atração, elemento exótico. Isto foi o que se instaurou nas primeiras representações públicas das danças e foi o que se precisou de regulamentar para um correto ensino das danças folclóricas. Muitas vezes, os bailarinos mais jovens não conhecem senão de forma superficial o mundo das religiões afro-cubanas, e aproximam-se a estas danças simplesmente por necessidade, querendo ser bailarinos de outras disciplinas e encontrando este vocabulário entre os elementos obrigatórios da sua formação.⁵³ A diferenciação entre a dança no palco e dança ritual neste caso deriva da introdução de um processo de reescrita da dança tradicional e de estudo sistemático do folclore que tem a ver não apenas com a identificação dos passos mas com a análise do corpo do bailarino. A nível da técnica e composição, esta diferença deriva da conjugação de elementos que deviam ser o cerne da dança do Orisha e o uso destes elementos de clímax como vocabulário corrente, rompendo assim a dramaticidade ritual para aplicar por cima do repertório tradicional uma dramaticidade teatral que não funciona no contexto original. É importante salientar ou relatar nas cerimónias relativas à cultura Yoruba, que alguns grupos decidiram com o tempo organizar espetáculos de carácter teatral mais completo, encenando algumas das lendas da mitologia Yoruba, e representando alguns dos já mencionados Patakines, com diferentes Orishas a dançar no palco ao mesmo tempo e recriando histórias da mitologia Yoruba. Nestes casos, os ritmos dançados são normalmente os ritmos próprios de um dos Orishas presentes no palco, e os outros juntam-se a este para dar mais dinâmica ao espetáculo. Este tipo de reconstrução artística tem a qualidade de acrescer ao conhecimento do público sobre a cultura Yoruba, e é um tipo de estratégia de coreografia criada a partir do estudo das fontes, portanto, apesar de constituir uma obra de ficção, pode-se definir conforme a uma verdade cultural e entrar numa tipologia de reconstrução teatral conforme à tradição. Nos rituais também são obviamente homenageados

⁵³ Cfr Anexos: entrevista com Daisy Villalejo, efetuada em La Habana, 14 de setembro de 2016.

vários Orishas de importância menor, cujas danças são mesmo conhecidas e mais simples, muitas vezes de carácter apenas coletivo, e cujas músicas duram muito pouco tempo. Estes Orichas não aparecem nos espetáculos, e às vezes o próprio conhecimento dos ritmos e das danças é limitado aos reais conhecedores e gradualmente vai-se perdendo. Isto poderia depender do facto de, apesar de fazer parte da mesma cultura religiosa, os diferentes povos de etnia Yoruba celebrarem de preferência um Orisha que era ligado a uma determinada área geográfica ou cidade, dando, portanto, a este mais importância do que aos outros. Pode ser então que os poucos Orishas hoje efetivamente dançados sejam aqueles que no tempo foram mantendo um culto mais difuso entre os grupos representados na ilha.⁵⁴

Danças do Ciclo Bantu-Congo

Outra corrente religiosa afro-cubana presente em Cuba é a do grupo etnolinguístico Bantu-Congo (Anexo Fig. 15), representada principalmente pelas religiões (ou Regras) Palo Monte, Briyumba, Mayombe, Kimbisa: estas são denominações que os antigos praticantes deram para definir as vertentes diferentes que sobreviveram em Cuba e que faziam parte da grande família de cultos definida no geral “Regla Conga”. É claro que houve também uma fusão dos descendentes destes grupos com outros grupos presentes em Cuba, por isso muitos cultos foram-se transformando, outros desaparecendo, outros fundindo-se mas manifestando de forma privilegiada o carácter do mais forte. Os escravos do grupo etnolinguístico Bantu-Congo, originários da zona do antigo reino do Congo – ao início da época colonial muito extenso – foram os de mais antiga importação no novo continente no início do século XVI, e constituíram uns dos grupos de maior influência na formação das festividades coletivas populares.⁵⁵ Estes escravos provinham dos atuais territórios do Zaire, Gabão, República Popular do Congo e Angola.⁵⁶ Os cultos africanos de origem congoleza estão presentes em

⁵⁴ Segundo Natália Bolívar em *Los Orishas em Cuba*, os Orishas seriam 51, mas os que se dançam são apenas 11.

⁵⁵ Entre as muitas obras de referência assinalam-se: Léo Bittremieux, *La société secrète des Bakhimba au Mayombe*, (Bruxelles: G. Van Campenhout, 1936); François Pellegrin, *La flore du Mayombe: d'après les récoltes de M. Georges le Testu* (2^{ème} partie), (Caen: Lanier, 1928); Jacques Sénéchal, Matuka Kabala e Frédéric Fournier, *Revue des connaissances sur le Mayombe* : publicação para o projeto PNUD/UNESCO, PRC/85/002 et PRC/88/003, (Paris: UNESCO, 1989), pp. 47-68; e também o conhecido estudo sobre as etnias africanas chegadas ao Brasil: Reginaldo Prandi, *Referências sociais das Religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização*. Em Carlos Cardoso e Jéferson Bacelar. *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, reafrikanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. (Rio de Janeiro: Pallas, 2006), pp. 93-111.

⁵⁶ Rómulo Lachatañeré diz que eles foram catalogados no momento de chegada a Cuba segundo o porto de origem, ou a zona de captura. Entre os grupos catalogados que pertencem à Regla Conga encontramos: “Angola, Angunga, Banjela, Biringoyo, Bosongo, Cabinda, Etontera, Loango, Majumbo, Motembo, Mumboma, Musoso, Mumbola, Mongondo, Musundi, Muyaca, Vivi”. Relembramos que estas não são definições científicas e, aliás, variam muito de autor para autor, sobretudo para constar de transcrições de termos usados oralmente. Rómulo Lachatañeré, *El sistema religioso de los afrocubanos*. (La Habana: Ed. Ciencias Sociales, 1992), p. 175.

muitos países da América Latina, para além de Cuba encontram-se no Brasil, onde são representados com os nomes: Umbanda, Quimbanda e Candomblé do Congo, ou Angola Candomblé. Entre estes, a vertente mais próxima ou Palo Monte cubano é a Quimbanda. Na Jamaica, nas Ilhas Virgens e nas Bahamas, as religiões derivadas desta origem são chamadas de rito Kumina do Congo; quando observadas como culto sem a parte do ritual mágico estas práticas recebem o nome de Obeah e parecem estreitamente relacionadas com o Palo Monte. O Obeah, deixando de lado os aspetos litúrgicos e teológicos, é uma forma de ritual mágico, conhecido também como Hoodoo (ou Vodun, Vaudun, Voodoo, Vodou), palavra associada ao conceito de má sorte, conspiração, mas que na língua ewe-fon vódun significa espírito⁵⁷. As similitudes entre todas as diferentes vertentes deve-se ao facto de que o centro delas todas está enraizado nos rituais da zona entre Gana, Benin, Togo, Burkina Faso, Nigéria e reino do Congo. A origem da religião definida Palo-Mayombe parece localizável na zona de Cabinda, atual território de Angola, onde havia um grande mercado de escravos. O nome Palo significa essencialmente árvore, e esta religião como muitas outras dá muita importância aos espíritos e às forças da natureza, sobretudo os que habitam as árvores.⁵⁸ O nome Mayombe deriva da área geográfica na costa norte ocidental de África, ocupada pelas baixas montanhas que se estendem da foz do rio Congo, a sul, até o rio Kouilou-Niari, a norte.⁵⁹ Esta é a regra em que predomina o culto aos mortos, ou aos ancestrais, que ajudam na proteção dos vivos e no cumprimento das preces deles, mesmo que estas consistam em pedidos para o mal de outras pessoas. A regra Kimbisa é a que representa maiores ligações com a igreja católica e o espiritismo, sobretudo os elementos que foram introduzidos em Cuba por André Petit no século XIX⁶⁰. Todo este conjunto de regras religiosas do grupo Bantu-Congo baseia-se essencialmente na crença numa entidade superior chamada Nzambi (Nsambi ou Sambiampongo), na qual se acredita que qualquer elemento natural tem a sua própria energia e é dotado de uma alma. Acredita-se num elemento mágico: a nganga (ou prenda): a nganga é uma energia, em Cuba definida também com a palavra *aché*, e a sua função é a de ser uma porta de comunicação entre dois mundos, o mundo dos homens e o dos espíritos. Estes podem ser espíritos de qualquer tipo, de entidades desconhecidas e muito poderosas ou de

⁵⁷ Ortiz, *El teatro de los negros*.pp. 392-439.

⁵⁸ Este nome também se refere ao uso das ramas das plantas para diferentes finalidades rituais e práticas. Neste caso a nossa fonte é Graciela Chao Carbonero, no volume: *Los bailes populares tradicionales cubanos*, (La Habana: 2005), p. 67. Os outros livros de cultura cubana não entram em pormenores sobre as outras regras que não sejam Palo Monte e Mayombe e Kimbisa.

⁵⁹ Esta área inclui uma parte da República Democrática do Congo, de Angola (Cabinda), da República do Congo e do Gabão.

⁶⁰ Lydia Cabrera, *La Regla Kimbisa del santo Cristo del Buen Viaje*, (Guanabacoa: Ediciones Universal, 1986). Lydia Cabrera *Reglas de Congo/ Palo Monte Mayombe*, (Guanabacoa: Ediciones Universal, 2005).

ancestrais, que interferem na vida dos vivos. O controlo da nganga determina a possível influência positiva ou negativa desta energia na vida das pessoas, e o controlo dos espíritos existentes à volta dos homens é necessário para este culto para poder alcançar alguns objetivos ou afastar circunstâncias indesejadas da própria vida. A nganga é contida num recipiente ou um pote onde se encontram uns elementos naturais, tais como ossos, elementos minerais e vegetais que são periodicamente alimentados com o sangue de animais sacrificados. Esta parte dos rituais é todavia secreta, e só os sacerdotes, denominados Tatas, podem estar presentes nesta preparação. As cerimónias praticadas no contexto desta religião têm a finalidade de uma incorporação de uma das pessoas participantes no ritual por um espírito, este chega para comunicar com os presentes ou para resolver problemas ou curar doenças. A maioria dos conhecedores desta religião são, na realidade, apenas praticantes das suas práticas mágicas, e não se aproximam de verdade ao âmbito místico religioso. É comum que pessoas de cultura e religião Yoruba, introduzidos e ativos praticantes da religião, sejam também oficiantes de práticas de Palo, o que faz com que hoje em dia as coisas estejam muito misturadas. Esta religião funciona muito por símbolos e por elementos ligados à imagem humana, tanto do vivo que é suposto se ajudar, como do morto que entra em comunicação com a pessoa que precisa de ajuda. Por isto, o Palo, ou centro da força religiosa, presente na casa de um sacerdote consiste num quarto específico ou num canto da casa, onde se recolhem elementos como ossos, pedaços de peles, ou bonecas que reproduzem figuras humanas, algumas partes de animais como cornos ou dentes, e um jarro com colares. Estas coisas têm muitas vezes uma ligação com os espíritos dos ancestrais do religioso, ou os dos seus padrinhos ou afilhados. Nos Anexos, a Figura 18 representa o quarto sagrado de um sacerdote *palero*, com o altar para a entidade evocada durante os rituais. Podemos observar que entre os vários objetos ali reunidos há muitas pequenas estátuas. Estas representam a parte mais original do culto e são um elemento comum a todas as crenças afro-cubanas e, em geral, de origem africana ocidental. Depois de uma profunda observação e vários estudos comparativos, chegamos à conclusão de que os Orishas da Nigéria poderiam constituir exatamente o mesmo fenómeno simbólico destas figuras, mas num estado de personificação e caracterização mais avançado⁶¹. Na cultura Bantu, de qualquer forma, estas estátuas conservam uma particularidade: elas são muitas vezes dotadas de um furo ou um pequeno espaço côncavo que tem a função de conter pós, ervas ou líquidos, medicinais ou mágicos, que servem ao espírito ancestral representado na estátua para manifestar a sua ajuda. Estas

⁶¹ Parecem confirmar esta teoria ainda algumas afirmações de Fernando Ortiz: Ortiz, *El teatro de Los negros*, pp.167-266.

figuras de mortos, ou ancestrais, são o tipo de culto mais antigo e mais comum em África e constituem também a essência dos cultos Yoruba, no sentido em que os Orishas são também pessoas que realmente existiram, chefes ou príncipes considerados como ancestrais de toda a comunidade. Desta forma, as estátuas presentes podem representar espíritos de familiares, ou pessoas mais afastadas na descendência familiar mas que pertencem à mesma linhagem espiritual da comunidade ou do sacerdote-*palero*. Algumas destas estátuas, de dimensão maior, são para cultos familiares ou de pequenos grupos (Anexos Fig. 19, 20). Típicas da religião do Palo são também as figuras de bonecas de pequena ou grande dimensão com pregos no corpo, chamadas de Nkisi⁶² em vários sítios de África. Na religião Palo-Monte este mesmo nome define também uma figura hierárquica na religião, que ocupa o segundo lugar depois do Tata Nganga: esta mesma homonímia entre as representações estatuárias e as físicas faz-nos pensar que as figuras dos Orishas incorporados podem constituir uma evolução do mesmo fenómeno.

O que nos interessa neste âmbito é, por um lado, o papel do Monte, que já vimos evocado na dança contemporânea de Rosario Cardenas, e, por outro lado, o facto de que as manifestações de dança hoje existentes, bem como o ensino das danças praticado nas instituições, não representam exatamente o que acontece no contexto ritual e parecem bastante desligadas do âmbito cerimonial. A Regla Conga está hoje em dia sobreposta a muitas outras práticas, durante as missas específicas deste culto todavia observamos uma cerimónia de canto e percussão e a existência de um lugar preparado à chegada do espírito de um ancestral, que se apresenta normalmente como um antigo espírito congolês. O ritual é também chamado de “*Tambor de muerto*” ou “*Cajón de muerto*”,⁶³ a partir do nome da percussão usada: composta por tambores unimembranofonos e uma caixa (*cajón*) que dirige a percussão e a comunicação com os dançarinos. A percussão, acompanhada por cantos de pergunta e resposta coral, pode solicitar a chegada do espírito e a sua possessão de um dos presentes. Como na religião Yoruba, aqui também estamos perante um culto monoteísta, com

⁶² Estes são, como os Orichas, elementos de comunicação com a divindade, e cada um tem uma especificidade. Eles diferenciam-se em Minkisi, ou Mikisi (plural de Nkisi) de baixo ou de cima, quer dizer da terra ou do céu, e são divindades da mitologia Banta, mas são ao mesmo tempo contentores (do significado da palavra: recetáculos). Podem ser feitos de diferentes materiais e ter diferentes formas, mas contêm os elementos que possuem um poder mágico, podem ser de origem natural como cornos ou conchas ou também artefactos humanos, como pequenos vasos ou esculturas. As esculturas têm muitas vezes formas antropomorfas ou zoomorfas (por exemplo, o cão com duas cabeças, considerado um espírito guia para o além) e, neste caso, o elemento mágico é contido na parte do feitiço representando o ventre, lugar que na cultura congolês representa o espírito vital. Monica Blackmun Visona, Robin Poynor, Herbert M. Cole, *A history of art in Africa*, (New York: Harry N. Abrams, 2001), pp. 367-455. Veja-se também: Tom Phillips, *Africa: The art of a continent*. (New York: Prestel, 1995).

⁶³ Lydia Cabrera, *Reglas de Congo: Mayombe Palo Monte*, (Miami: Ediciones Universal, 2005); Joel James Figarola, *La brujería cubana. El Palo Monte*. (La Habana: Editorial Oriente, 2006).

um deus supremo Nzambi, que tem também, analogamente aos Yoruba, emanações da vontade dele: os mpungos⁶⁴, intermediários entre ele e os homens, que têm a função similar à dos Orichas na Santería Yoruba. Um mpungo é considerado uma manifestação particular de Deus, é o mesmo deus dividido em entidades diferentes e específicas, para poder ser compreensível pelo intelecto humano, para poder assim atuar de forma inteligível para ele. A ideologia das Reglas Congas, em geral, não se baseia na prevalência do bem sobre o mal, mas sim no equilíbrio das forças positivas e negativas, considerando ambas de enorme importância para a manutenção do bem-estar coletivo. A religião Palo Monte parece ser a mais antiga, tem um carácter mais primitivo, e parece também ter sido mantida em Cuba de forma mais fiel à vertente original, em comparação com outros países com presença de cultos africanos. Hoje em dia este culto aparece muitas vezes em sobreposição com a Regla de Ocha, ou religião Yoruba, mas originariamente as duas crenças eram consideradas rivais.

Na tentativa de ligar as danças desta origem com as cerimónias aparece o primeiro grande contraste: temos primeiro de sublinhar que as cerimónias da área Bantu-Congo são cerimónias secretas em que só os adeptos podem ter parte, por isso a nossa total impossibilidade de analisar aprofundadamente as cerimónias rituais no seu todo. Existem rituais mais profanos que são também acompanhados com percussão canto e dança que seguem estas celebrações rituais e que são as únicas partes em que a entrada é permitida aos não pertencentes ao culto. Neste tipo de contexto cerimonial desenvolve-se por exemplo a Macuta: uma dança de carácter intermédio, que fecha um momento religioso, uma cerimónia e que provavelmente deriva de rituais antigos ligados à propiciação de divindades e dança de fertilidade. Esta dança antigamente religiosa está gradualmente a desaparecer, mas a sua evolução é interessante, pois ela está também num processo de secularização, e está cada vez mais perdendo as ligações com o carácter ritual.⁶⁵ A Macuta tem alguma similaridade com a Yuka já descrita anteriormente: apesar de consistir em duas danças distintas e de significado e ritmo diferente, as duas danças, já muito reduzidas em termos de vocabulário cinético, são hoje cada vez mais reproduzidas em conjunto nas manifestações folclóricas, pelo que

⁶⁴ A palavra “mpungo” existe na língua Kikongo, e significa a força universal que rodeia todas as coisas, é um sinónimo da palavra “Nkisi” acima comentada. Cfr. Visona, Poynor e Cole, *A history of art in Africa*.

⁶⁵ Esta dança é associada também à Semba angolana na sua vertente mais carnavalesca (denominada Zemba pela Professora Graciela Chao Carbonero). Esta é uma dança em par aberto e com movimentos de casal que nos fazem pensar que tenha tido origem direta na África Bantu, o que quer dizer que não foi recriada em Cuba mas sim importada na forma original para Cuba. Temos como prova disso também a existência de danças muito similares no contexto afro-haitiano, presentes no Haiti e também chegadas a Cuba depois da revolução haitiana.

podemos dizer que há entre elas uma recíproca influência.⁶⁶ A Macuta, apesar da muito maior complexidade de movimentos e maior força de gestos, é a única dança, com a Yuka, em que se nota o movimento circular da cintura e por isso podemos dizer que as duas fazem parte de um conjunto de danças ligadas a celebrações de fertilidade. Temos todavia de considerar que, na Antiguidade como agora, os movimentos das danças passavam de um contexto a outro; sabemos que a Macuta era dançada em final de cerimónias e que era muito dançada também na época dos cabildos de nação⁶⁷, entre os escravos libertos onde provavelmente começou transformar-se em dança mais secular. Nestas ocasiões, sabemos que a simbologia ligada à dança era a de uma figura masculina e uma feminina que dançavam representando a figura de um rei e de uma rainha, simbologia que ainda hoje existe em Angola e constitui a alegoria central do carnaval local. É interessante como esta simbologia aparece hoje completamente desaparecida em Cuba. As danças do ciclo Bantu-Congo são com certeza das mais antigas formas de danças festivas existentes e são presentes em vários pontos da África. As danças de fertilidade são várias e não temos aqui oportunidade de passar por elas, mas podemos observar que estas danças também se desenvolviam em círculo: no caso das danças rituais o círculo tinha carácter sagrado, e no caso das danças de evasão no círculo era o que a comunidade costumava criar nas reuniões, à volta do fogo, simplesmente com fim lúdico. A figura circular está presente em todas elas e é o elemento que mais ilustra o destino e a própria dinâmica delas. Este elemento, também com a progressiva espetacularização, está a perder-se.

A dança do círculo Bantu-Congo mais representada hoje em dia nos espetáculos é a dança de Palo-Congo. Uma dança que pretende, segundo o ensino institucional, ser uma dança de luta, de apropriação e defesa de um território e ao mesmo tempo uma representação de força e valor. Embora a herdade africana em termos de danças guerreiras seja rica e muitas delas sejam verdadeiras cerimónias que aconteciam de forma cíclica para constituir até uma espécie de treino da população à condição de luta, não se consegue, observando a dança Palo-Congo, identificar nenhuma descendência direta com danças da área Bantu-Congo – para

⁶⁶ A Yuka também nos relembra várias outras danças típicas do território angolano, e principalmente dos arredores de Luanda: a Cabetula e a Moda cabecinha. Podemos, de facto, observar algumas semelhanças com danças ainda presentes também em São Tomé e em alguns territórios do Congo e em Cabo Verde.

⁶⁷ Os cabildos de nação, ou “*cabildos de nación*”, foram grupos organizados por escravos pertencentes ao mesmo grupo étnico. Estes começaram a surgir na segunda metade dos anos 1500 com base nas confrarias (guildas ou fraternidades) espanholas; o primeiro aberto em La Habana foi inaugurado em 1568 e era localizado num lote comprado pelo grupo Arará. No início do século XIX os cabildos foram transportados para fora das cidades, onde conseguiram ter mais autonomia e liberdade, até 1888, quando o governo proibiu as cabildos de funcionarem, voltando à lei vigente no período colonial, para estimular os afro-descendentes a seguir o estilo de vida da sociedade branca de Cuba. Richard J. Gott, *Cuba: uma nova história*. (Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006), pp. 47-48.

além de uns passos isolados – e pode-se aliás afirmar que os específicos movimentos destas parecem já ter sido enriquecidos com elementos de origem diferente. A nossa sensação é que as danças Palo-Congo atualmente existentes sejam apenas uma construção coreográfica que engloba movimentos simbólicos que pertencem às várias regras congas, que foram revistos e reunidos com inspiração intelectual. Podemos notar que os movimentos estão baseados numa espécie de narração mítica, ligada ao imaginário ligado à África dos ancestrais, e que junta elementos diferentes destas origens. Reconhecemos nela, por exemplo, as danças africanas de luta de grupo, onde dois grupos se enfrentam para afirmar o próprio direito ao território. Nesta temos ao mesmo tempo uma representação do uso dos pós mágicos contidos nos recipientes rituais, que podiam ser usados como venenos soprados para os olhos dos inimigos no momento da luta. Podemos deduzir que muitos dos elementos da dança de luta de dois indivíduos, representados como variante coreográfica, são uma derivação de um fenómeno tradicional, de carácter não ritual mas ligado a um costume de luta dentro de um círculo muito típico desta área étnica – desta área é a luta denominada Maní⁶⁸, uma luta que na sua vertente original consistia numa espécie de dança pugilística ao tempo da percussão, em que uma pessoa no centro da roda desafiava os outros à volta com golpes principalmente de braços e cotovelos. Esta prática desenvolvia-se às vezes sob a forma de um desafio mais pessoal, em que no final dois lutadores podiam enfrentar-se. Foi praticada durante muito tempo em Cuba, passando de prática de afirmação pessoal no interior do grupo social a uma luta de escravos, em que os donos apostavam dinheiro ou tentavam ganhar escravos a um outro dono concorrente. Também podem reconhecer-se nesta dança elementos que se foram revitalizando depois da revolução do Haiti, com a entrada dos ritmos afro-haitianos da ilha vizinha. Baseamos esta opinião em algumas observações pontuais, principalmente relacionadas com os ritmos tocados. O ritmo Palo-Congo tem um elemento pouco usado na música bantu: o *agguede*, ou sino duplo (chamado em África de *ngongue*) que é, pelo contrário, muito típico dos ritmos da zona de Cabinda, ou do Dahomey. O movimento carregado dos ombros, que apesar de diferente, parece ter uma similaridade com o movimento frente-trás do peito da cultura Bantu, apresenta-se mais redondo, circular,

⁶⁸ Tipo de luta originária da região africana do antigo reino do Congo, a luta consiste no desafio de uma pessoa no centro de uma roda, que deve golpear as pessoas à sua volta. O Maní representa uma forma híbrida de dança-luta, sendo que é executado ao ritmo dos tambores, que também reagem aos acontecimentos ao longo do jogo. Ortiz, *El teatro de los negros*, pp. 395-429.

introduzindo assim uma variante fortemente conotada que não se releva nestas zonas em África.⁶⁹

Para poder chegar a descrever mais detalhadamente as danças Palo-Congo, achamos útil introduzir aqui o relato de uma observação de um ritual da área Bantu-Congo vivenciada pessoalmente, e que pode ser de alguma utilidade na compreensão técnica das danças. “El cajón de muerto” é uma celebração da regra de Palo Monte. A cerimónia começa com um convívio informal, como uma festa, onde as pessoas se reúnem, comem e bebem. O ritual desenvolve-se na sala principal da casa, no entanto, um outro quarto é preparado para ser o “quarto do morto”, onde está preparada uma decoração e alguns pequenos elementos que ele vai utilizar durante a possessão. Costuma-se, por exemplo, ter uns chapéus de palha, uns charutos, e bagaço, que é distribuído normalmente para todos os presentes. Estas são coisas que ele pede através da pessoa em estado de transe. O quarto está decorado com um altar com flores e os símbolos dos mortos da casa. Os tambores começam a tocar com ritmos não religiosos, como uma rumba suave para as pessoas entrarem no ritmo e começarem-se a mexer. Nesta fase, os músicos têm uma grande responsabilidade, uma vez que são eles a observar os presentes e perceber se alguém está em condição de receber o espírito. Normalmente, as pessoas que participam costumam entrar em transe ou participar das festas religiosas, por isto eles muitas vezes já conhecem os presentes. Ao ver que uma pessoa está pronta para receber o espírito, solicitam a chegada desta entidade acelerando o ritmo do tambor, e introduzindo no canto frases de convite para informar o espírito de que está tudo pronto para a sua chegada. Estes cantos são do mesmo tipo dos cantos da Rumba, cuja presença, neste caso, antecipa os ritmos próprios do culto. Quando os músicos veem que alguém se levanta ou que começa a aproximar-se do centro da sala dançando, começam a tocar os ritmos Palo-Congo, e a pessoa normalmente ao som agudo da campana ou *agueré*, começa a dançar de forma muito animada. As danças executadas são feitas de passos muito

⁶⁹ Esta característica de movimento resulta pelo contrário mais similar à gestualidade das danças do ciclo Arará-Dahomey, onde a presença dos ombros constitui mesmo a característica saliente das danças rituais. Ainda podemos observar que no Haiti – onde a cultura predominante parece ter sido mesmo a Dahomeyana –, este movimento de ombros aparece na dança denominada Mai Zepol, que se dançava para fechar algumas cerimónias vudu, em que o movimento dos ombros é associado diretamente ao transe, como movimento revelador da possessão e estimulador para que ela chegue ao seu ponto máximo. Há quem diga que o vudu se tenha constituído no Haiti já como mistura, como forma híbrida e sincrética de outros cultos, e que seja, portanto, um exemplo tendo no seu interior algumas vertentes ainda bem reconhecíveis. Entre estas raízes estaria como base a Regla Conga. Não é dado sabermos mais, pelo menos nesta fase da pesquisa. Podemos todavia observar que nas danças afro-haitianas importadas por Cuba podem ser observadas representações de momentos rituais que nos relembram diretamente algumas representações de transe ainda usadas nas danças angolanas. Parece, portanto, possível uma antiga unidade cultural entre os grupos Bantu-Congo, entre os quais entra a regra kimbisa, que mais se desenvolveu mais no Haiti, mas estas observações são inteiramente pessoais e empíricas.

simples, alguns dos quais podem mesmo ser associados a algumas danças de carácter guerreiro que ainda vemos representadas por grupos étnicos do Congo e Angola, mas estes passos são muito poucos, um ou dois. O mais evidente é a postura da dança, que é absolutamente típica e diferente relativamente às outras. Quando o espírito “baixa” e fica para falar com os presentes e dar a sua ajuda aos crentes, o dançarino assume uma postura completamente redobrada para baixo, podendo ficar horas numa posição de quase “quatro patas”, com as pernas dobradas e os braços que caem para frente até quase tocarem no chão. A partir desta posição, sacode o corpo, e faz gestos que nos parecem ligados a ações de trabalho, ao uso de ferramentas para cortar ou para bater; todos os gestos dirigem-se ao chão, à terra, e a posição do corpo é encurvada para frente. Uma outra característica saliente deste movimento de possessão é o sacudir dos ombros que mexem da frente para trás no tempo forte da percussão, dando mesmo a direção ao movimento dos braços que parecem mesmo mexer num movimento reflexo respondendo ao impulso originado nos ombros, tecnicamente definível com movimento residual. Estes elementos juntam-se a alguns saltos, executados numa só perna levantando ligeiramente à outra: saltos que na presença do espírito incorporado se tornam episódicos e que constituem a maneira do espírito de avançar o retroceder respeito aos tambores. No resto do tempo, a pessoa em transe fica mesmo encurvada movimenta-se no espaço nesta posição, avançando até ao quarto que lhe é destinado para ali dançar ou ficar sentado. Depois de ter posto o chapéu, fumado e bebido, ainda pode voltar à sala e dançar, mas os passos repetidos são mesmo uma marcação dos tempos dos tambores na posição descrita, passando o peso de uma perna para a outra, executando algumas voltas em torno da posição inicial, e levantando algumas vezes um braço ou uma perna. A presença da Rumba como tema inicial de festa é interessante porque nos permite perceber o papel das danças festivas no contexto religioso, e a razão pela qual esta absorve e incorpora frequentemente os movimentos de danças cerimoniais de tradições religiosas diferentes. Temos de lembrar que em África não existe uma separação nítida entre a festa e o ritual, os dois seguem-se um ao outro, e por isso é mesmo a mudança do ritmo a marcar a passagem de um código lúdico a um código sagrado. A mudança de roupa, às vezes, até acontece depois desta mudança de ritmo ter acontecido: daí a necessidade de ter um espaço ritual estabelecido e organizado, onde ritualmente a transformação acontece. Notamos aliás que esta visão das danças no contexto ritual esclarece também o carácter da Rumba como canto que abre o ritual, e que comenta os eventos que estão a acontecer no momento presente na comunidade, e explica o seu carácter de contínua improvisação: sendo esta o elemento que motiva e estimula a ação, a dança, o transe, que por

isso tem a dinâmica de uma chamada e resposta entre percussão e dançarinos. No contexto do espetáculo notamos que os elementos principais – movimentos, posição corpórea e movimentação no espaço – observados na cerimónia de *cajón de muerto* estão presentes mas estão enriquecidos com muitos elementos de carácter tipicamente cenográfico. Se, como aprendemos do texto de Graciela Chao Carbonero⁷⁰, as danças religiosas transpostas em contexto de espetáculo trazem a inspiração dos passos executados pelos crentes no momento de possessão, podemos observar que isto não é propriamente verdadeiro em relação a estas danças. O que observamos em contexto de espetáculo é mais ou menos a mimésis de uma dança de grupo em que se representam a conquista e a defesa de um território e também uma consequente disputa – entre dois ou mais indivíduos – para afirmar a supremacia de alguns elementos no interior do grupo. Esta parte, sabemos hoje, pode derivar diretamente da observação e reprodução de alguns movimentos da dança-luta do Maní acima descrito,⁷¹ coisa que também explica a presença constante nos cantos de Palo e da metáfora do galo e da galinha: uma vez que no Maní o lutador principal era chamado de galo, e esta simbologia ainda existe nas danças africanas de área bantu ligadas à luta entre dois candidatos ao lugar de chefe de uma tribo, ou às danças de aproximação entre homem e mulher. A parte saltada da dança, que nos rituais é muito esporádica, no espetáculo é quase contínua; a parte da luta entre dois guerreiros pode ser representada por saltos dos bailarinos um contra o outro com choques deles no ar, batendo um contra o outro, peito contra peito. Os outros movimentos da dança parecem derivar dos movimentos observados no transe mas em posição ligeiramente mais elevada do tronco e com saltos mais contínuos e braços usados de forma mais ampla e esticada, a imitar também o uso de instrumentos ou armas. Podendo agora comparar estes elementos, ensinados assim comumente na Escola Nacional de Arte de La Habana, observamos como estes elementos coreográficos correspondem a uma reconstrução intelectual e didascálica de uma ideia da cultura Bantu-Congo no seu complexo, mas que não constituem uma reconstrução e reelaboração a partir apenas dos elementos observados nos rituais. A professora Graciela Chao Carbonero diz-nos ainda que estas danças estão há já algum tempo a afastarem-se do contexto ritual, os costumes originais ligados aos hábitos tribais já se perderam, e também se perdeu o hábito do uso das máscaras, muitas vezes utilizadas nos rituais de representação dos espíritos. Sabemos que, no passado, ainda foram usados amplos adornos de folhas, plumas e fibras e grandes colares amuletos e panos de cores diferentes, mas podemos avançar a hipótese de que estas partes da tradição estavam

⁷⁰ Graciela Chao Carbonero e Barbara Balbuena: *Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas*, (La Habana: Adágio, 2010).

⁷¹ Ver nota 29.

ligadas não apenas à mística do grupo étnico mas sim a um conjunto de práticas tribais que não foi possível reencenar em Cuba e que, portanto, deixaram de fazer sentido no novo contexto. Temos de pensar que estas comunidades conseguiram manter as próprias hierarquias espirituais mas perderam os rituais ligados ao equilíbrio social da comunidade, que deixaram de fazer sentido numa sociedade onde eles eram apenas escravos, e não tinham nenhuma importância social⁷².

Neste sentido, é interessante observar como os professores mais envolvidos na religião, como a professora Jenniselt Galata Calvo, famosa por ser religiosa para além de bailarina profissional coreógrafa, ensinam sequências de passos bastante mais simples, e ligadas a gestos que representam o fazer-se espaço no lugar, ou o uso de instrumentos e armas. Nas coreografias de espetáculo tudo é representado com mais violência e energia e o valor narrativo-didascálico da dança desenvolve-se cada vez mais num plano superficial que não representa o seu valor simbólico. Nas coreografias, os giros são bastante frequentes, e os movimentos parecem aludir à presença de uma espada ou um pau, coisas que ainda estão presentes nas danças guerreiras Bantu, não de forma explícita, mas em alguns gestos miméticos de luta ou trabalho. A dança acompanha-se de gritos de ameaça no momento em que os passos avançam de forma mais direta e ampla. Notamos que à maior simplicidade destes passos se associa uma linguagem simbólica específica como o gesto de fazer um nó, que aparece muitas vezes tanto em danças sociais alegres como em danças mais guerreiras, e que aqui é utilizado como um gesto ameaçador e é executado com grande força e precisão⁷³. Esse núcleo de gestos essenciais é, de facto, o que nos parece mais típico e autêntico do contexto original, e perguntamo-nos qual foi a inspiração e a investigação de onde derivou o complexo sistema de criação coreográfica hoje visível. Percebemos o carácter de pesquisa do resultado hoje visível nos palcos por causa de uns pormenores conhecidos relativos à cultura Bantu: o primeiro é ligado ao facto de querer reconstruir um contexto de luta de tipo territorial, que, com certeza, não foi nunca necessário desenvolver em Cuba, onde os africanos chegaram já escravizados e numa condição de submissão, e onde, pelo contrário, sobreviveram danças de luta específicas (que a partir do século XIX foram depois definitivamente proibidas), onde a função da competição era a de estabelecer uma

⁷² Ao ler as obras de Victor Turner sobre as tribos Ndembu, notamos imediatamente como algumas observações não podem ser aplicadas aqui, sendo completamente ausente o tipo de práticas por ele observadas: não temos em Cuba nenhum relato de práticas de circuncisão nem de sobrevivência de hábito de matrilinearidade, o que deve ter mudado completamente e de forma definitiva a visão dos afrodescendentes sobre a ordem social. Cfr: Victor Turner. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu*. (Niterói: Ed. UFF, 2005).

⁷³ O mesmo gesto é ainda observável nas danças tradicionais angolanas, danças recreativas ou de carnaval. Entre estes podemos citar por conhecimento direto o repertório do Ballet tradicional Kilandukilu, presente em Luanda, Lisboa e Recife.

proeminência no âmbito social, interno ao próprio grupo, e não o de desafiar grupos inimigos. Observamos que a criação coreográfica corresponde, portanto, a uma aprendizagem teórica que tenta juntar elementos derivantes dos rituais existentes com elementos de danças de carácter guerreiro, numa performance espetacular que é, por si só, um exemplo de sincretismo de várias vertentes desta tradição que sobreviveram no novo contexto.

As danças do ciclo Arará-Dahomey

Numa posição menos evidente, mas ainda assim totalmente integrante do património afro-cubano, estão as danças de origem Arará-Dahomey. A regra Arará provém do sistema religioso Ewe-fong de Adras, uma área do Dahomey, atual República do Benin. Com este nome foram definidos os escravos de etnias Fon e Mahi.⁷⁴ Destes grupos existiram pequenas concentrações em toda a Cuba mas, hoje em dia, as manifestações dos seus cultos podem ser encontradas apenas nas províncias de La Habana e Matanzas, onde o culto, resultado da transculturação das culturas originais, recebeu o nome de Arará. Hoje, na província de La Habana não são visíveis manifestações específicas deste culto, mas apenas algumas danças e ritmos que, com o tempo, foram introduzidos nas mais complexas cerimónias de Santería Yoruba (ou Regla de Ocha). Houve, portanto, um forte sincretismo entre as duas culturas e os cultos autenticamente Arará são hoje visíveis apenas na província de Matanzas, e em localidades específicas, onde são executados por grupos relativamente pequenos.⁷⁵ Apesar disto, as danças são ensinadas como elemento folclórico em todas as instituições nacionais, representando um tipo de movimento específico diferente das outras vertentes presentes no país. Em termos de crença religiosa, podemos dar informações parciais e apenas comuns às diferentes tipologias deste culto tão hermético⁷⁶. Em Matanzas, onde o culto se conservou

⁷⁴ Uma grande quantidade de escravos desta região foram enviados para a colónia francesa de Santo Domingo, mas ainda sabemos da presença deles na Venezuela e na Colômbia. Jesús Guanche, *Procesos etnos culturales*, (La Habana: Letras cubanas, 1996); 96. Miguel Acosta Saignes *Vida de los esclavos negros en Venezuela*, (La Habana: Casa de las Américas, 1978), pp. 99-100; Nina S. De Friedemann, *La saga del negro: presencia africana en Colombia*, (Bogotá: Santa Fé, 1993), p. 53. Jesús Guanche, especializado em etnias de origem africana, na obra *Procesos etnos culturales*, dá-nos mais pormenores sobre este grupo, que, na realidade, parece recolher diferentes povos do mesmo grupo étnico: “o povo fon, também conhecido por agadja, djedji, fo, fogni, fongbe o fonn, é identificável em Cuba por diferentes denominações étnicas, quais arará (arada, arara, arrara), arará abopá, arará agicon, arará quatro olhos, arará cuévano, arará dajomé etc. Cfr. também Nicolas Ngou-Mwe, *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994), pp. 65-83.

⁷⁵ Patrick Taylor e Frederick Case, *The encyclopedia of Caribbean religions*: Vol. 1: A - L; Vol. 2: M - Z, (Champaign: Univ. Illinois Press, 2012-2013).

⁷⁶ Entre os diferentes grupos sabemos da existência de: Arará Magino, Hahino (derivante de Mahi); Arará Sabalú (proveniente de Savala, cidade no norte de Dahomey) e Arará Dahomey, estes diferentes grupos parecem todos ter uma representação na província de Matanzas mas infelizmente as diferenças culturais, e eventualmente religiosas, entre eles não foram ainda esclarecidas. A cultura Arará é muito hermética, até Fernando Ortiz, na sua obra *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, declara não ter conseguido observar diretamente as cerimónias Arará e investigar aprofundadamente estes cultos. Podemos ter uma ideia do sistema

mais puro, podemos observar o mantimento das divindades dahomeyanas originárias e também a preservação do culto dos antepassados ou defuntos (*Kotokos*) o uso da língua Ewe-Fong nas cerimónias e a execução de músicas e danças rituais. É útil observar, como esclarece Fernando Ortiz, que em alguns sítios a obra limitadora da igreja católica, e dos donos de escravos foi menos eficaz, e em relação a estas culturas mais pequenas e desprotegidas a sobrevivência cultural provavelmente deve-se ao tipo de condições. Nas fazendas, ou plantações, os rituais de culto eram geralmente proibidos e permitidos apenas algumas vezes por ano, os rituais festivos eram concedidos mais vezes, uma vez que as ocasiões de socialização dos escravos eram também um bom sistema para alimentar o crescimento dos seus membros, e portanto um indireto sistema de ganho para o dono. As festas religiosas começaram a ter um carácter mais escondido, os cultos foram-se sincretizando com os cultos católicos, e as danças intensificando-se, criando ocasiões de encontro que trouxessem menos suspeitas entre os donos. Aníbal Arguelles Mederos afirma que uma das características comuns entre as diferentes vertentes da Regla Arará é a crença na existência de forças sobrenaturais presentes nos reinos vegetal, mineral e animal, e que destes os seres humanos devem servir-se para reativar energias, evitar influências negativas, ou também propiciar aspirações relativas ao próprio desenvolvimento espiritual ou material. Os crentes acreditam na existência de ações e cerimónias que podem influenciar os eventos, por isso é muito forte o carácter mágico de algumas práticas rituais. Muitas vezes, as crenças baseiam-se num sistema de promessas aos *voduns* (as divindades) e a imposição de uns tabus; no caso destes seres desrespeitados o crente pode encontrar-se em situações desfavoráveis ou mesmo nefastas. Também na regra Arará, como na regra de Ocha, as divindades principais são sincretizadas com santos católicos e existe uma complexa mitologia rica de lendas que descrevem os diferentes caracteres dos diferentes *voduns*, ou *foldunes*⁷⁷, e as ações deles. As festividades religiosas principais deste culto são as do Espírito Santo, em maio-junho, a do deus Asojuano no dia 17 de dezembro, e a do deus Hevioso no dia 4 de dezembro. Estas divindades têm também, na quase totalidade dos casos, um correspondente na cultura de

de culto no sentido mais amplo, sabendo que o grupo Ewe-Fon é representado no sistema de culto vudu haitiano-dominicano, no culto Jeje ou Xexé brasileiro, e na Regla Arará de Cuba, e que, portanto, as recíprocas diferenças entre estes cultos podem constituir variantes de uma mesma cultura religiosa. Apesar disso vários etnólogos avisam que o forte processo de transculturação levou a formas de sincretismo religioso tão complexas que é, hoje em dia, mais fácil considerar os diferentes grupos religiosos mais similares entre eles do que eram na sua origem.

⁷⁷ Este é o nome utilizado em Cuba para os seres equivalentes aos Orichas no âmbito Arará. *Voduns* é o termo utilizado no Haiti.

Ocha, de etnia Yoruba.⁷⁸ Segundo a *Encyclopedia of Caribbean Religions*, um dos pontos centrais da religião Arará é o culto dos defuntos, ou dos antepassados, que constitui uma maneira de manter um sistema de valores constante e uma forte identidade de grupo. Eles acreditam que os defuntos observam a vida dos vivos e podem intervir para ajudar ou para punir, por isso é indispensável manter um bom equilíbrio entre a vida presente e a vida dos ancestrais. Por outro lado, este sistema de culto dos defuntos acabou, como também na religião Yoruba, para dar origem a figuras mitológicas que representam uma mitificação das figuras de referências do clã familiar. Este princípio baseia-se na ideia que os espíritos defuntos podem-se materializar em coisas animais e pessoas, é este o princípio pelo qual eles podem transformar alguns elementos físicos em substâncias mágicas, ou animais mágicos, e podem, por meio do fenómeno do transe, entrar no corpo dos crentes para se manifestarem. Isto também explica o seu culto pelos animais, e sobretudo neste sentido a centralidade do culto da cobra: eles não consideram os animais em si mesmos como algo positivo ou negativo, mas acreditam na manifestação das divindades por meio dos animais, e neste caso especificamente eles acreditam no carácter divino da manifestação da cobra Maja de Santa Maria, um tipo de boa arbórea de grande dimensão mas completamente inócua presente em Cuba. Por causa da progressiva redução dos grupos de fiéis, que são normalmente membros das mesmas famílias, e por causa da hostilidade da época revolucionária e colonial pelas manifestações religiosas, o culto foi-se concentrando em casas particulares, e hoje as casas de culto ativas são muito poucas.⁷⁹ Em cada casa a manifestação principal é a comemoração do Golden (o mesmo termo que pronunciado de outra forma se tornou *Vaudun* – Vudu), que protege a casa e que nela é celebrado. Durante as cerimónias, a divindade é homenageada, é-lhe oferecida comida e podem ser sacrificados animais. O sistema de deuses do panteão Arará é dividido em grupos conforme as suas funções específicas: há até alguns teóricos que afirmam que cada um deles realmente não representa uma figura individual, mas sim um

⁷⁸ As divindades principais são: *Naná Burukú*, um *vodun* andrógino, de que deriva *Mawu-Lisa*, encarregada de realizar a criação do mundo. *Asojuano* (ou *Asojano*), sincretizado na igreja católica com São Lázaro e na Regra de Ocha com Babalú Ayé, senhor da terra, e das doenças. *Hevioso* o *Gevioso*, associado à santa católica Santa Bárbara, e a Changó na Santería, dono dos trovões, do fogo e dos tambores batá. *Afra* (ou *Jurangó*, *Jurajó*) dono dos caminhos e sincretizado na igreja católica com São Pedro. *Frequete*, senhora das águas salgadas sincretizada na regra de Ocha com Yemayá e com a Virgem da Regla Anamú, Mãe de todos os *vodunes*; na regra de Ocha é Olokun, senhora da profundidade do mar. *Dañe* o *Addano*, sincretizada com Santa Teresa de Jesús ou a Virgem da Candelária da igreja católica, e Oyá da regra de Ocha, senhora dos ventos e dos mortos. *Oloddeco*, *Achibiriki*, associado ao Ogun da regra de Ocha, senhor dos metais e associado também a São João da igreja católica.

⁷⁹ Um lugar fundamental para a preservação da cultura Arará encontra-se em Agramante, é chamado de “Casita de San Lázaro”, é uma casa particular mas tem a riqueza de um museu: aqui são preservados os tambores, as figuras divinas do culto Arará, as bandeiras dos antigos cabildos, o poço ritual e outros elementos cerimoniais. Cfr. Israel Moliner Castañeda *Los cabildos afrocubanos en Matanzas*, (Matanzas: Ediciones Matanzas, 2002).

sistema de figuras que são indicadas com o mesmo nome porque atendem à mesma função. Eles são divididos em *foldunes* guardianos, ou *foldunes* de proteção, *foldunes* guerreiros, da caça e da ordem, os da cura e da medicina (que são considerados importados pela cultura Yoruba,) os do fogo e dos tambores, os das águas, os do amor e da sorte (Masse ou Mase), da morte, os reis da paz ou reis das plantas. Os *foldunes* mais importantes são os, assim ditos, reis, e estes são casais. Com a única exceção de um cabildo de nação arará em Matanzas, todos os outros reis são representados por cobras; é-lhes oferecido um quarto da casa sagrada e neste quarto as pessoas só podem entrar com a cabeça coberta e o corpo o mais coberto possível. Neste quarto, decorado em branco e dourado e com pequenos sinos pendurados nas paredes, são-lhes trazidos animais para o seu sustento e são celebrados rituais a eles dedicados, de carácter completamente secreto. Quando uma pessoa recebe o espírito do rei, no fenómeno do transe, esta pessoa é vestida de branco e é-lhe dado um chicote ou um pau fininho, com que esta toca ligeiramente os presentes no culto. Apesar da presença destas deidades, o culto Arará, tal como o Yoruba, é um culto monoteísta, e estes deuses protetores e conselheiros têm a função de ajudar os homens a alcançar uma condição de equilíbrio e bem-estar no mundo e pô-los em comunicação com a vontade de um único deus superior. Um culto ainda muito completo e ainda presente em Cuba é o culto mais antigo desta religião, o de Nana Buruku, um culto que pertence à etnia Nago, e que entra, por isso, no panteão Arará, embora esta deusa tenha subido uma sincretização e exista também na religião Yoruba, onde representa uma das personificações de Obbatalá, ou, para alguns, da sua mãe. Ela pode ser, no culto Arará, representada por uma cobra ou um animal, e considera-se que tem um poder taumatúrgico.⁸⁰

Existe ainda, uma outra expressão de culto muito antiga, que não pertence propriamente à cultura Arará mas que queremos mencionar aqui porque pertence a uma cultura muito próxima desta, que já quase desapareceu completamente não apenas de Cuba mas de todo o continente sul-americano. Este culto é conservado apenas por uma família em toda a América Latina, é designado como culto Gangá e a cerimónia que eles dedicam a São Lázaro – ou Babalu Ayé pelos Yoruba ou Asoyin pelos Arará – é celebrada no seu dia, 17 de dezembro

⁸⁰ Uma outra cerimónia pública de grande importância da cultura Arará era o rito funerário, hoje bastante raro. Este rito não parece ter sido teatralizado, e nós nunca tivemos oportunidade de o observar por isso não será possível dar aqui mais pormenores. Sobre a cultura Arará encontram-se mais informações em: James Frazer, *The golden Bough: a study of magic and religion*, (London: Penguin, 1996). Veja-se também: Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*; Miguel Barnet, *Afro-cuban religions*, (Princeton: Markus Wiener, 2001). Guillermo Alonso Andreu, *Los Araras en cuba*, (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992). María E. Vinuesa: *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*, (La Habana: Casa de las Americas, 1989).

(Anexo, Fig. 21), e acontecendo, portanto, apenas uma vez por ano.⁸¹ Esta família com a preservação do seu culto oferece-nos um exemplo de como, em África, aldeias de diferentes origens étnicas, que pertenciam a culturas religiosas similares, podiam, embora tendo cada uma o seu elemento de culto principal, participar em cultos comuns, entrando em outros rituais quando estes fossem sentidos como compatíveis.

A riqueza de ritmos cantos e danças existentes é surpreendente ao considerar o número tão reduzido de centros de culto ativos. Os centros realmente ativos são apenas quatro, cada um com um dialeto diferente, cantos e instrumentos diferentes e até padrões rítmicos distintos. Em geral, nos ritmos Arará a composição do padrão dos sinos com os tambores é mais complicadas do que é, por exemplo, a interação da campana em metal usada nos toques de Santería – muitas vezes o esquema rítmico do sino é mais complexo do que o dos tambores. Aqui, o número de tambores é de três até cinco, e cada um é tocado por uma pessoa, com as duas mãos e com uma força percussiva maior do que, por exemplo, é costume usar nas festas mais animadas da Santería – os Bembés –, e a estes instrumentos ainda se podem acrescentar umas maracas. Em termos de dança as cerimónias Arará são mais espontâneas do que as Yoruba, os dançarinos dançam mais autonomamente e entram e saem da dança livremente. O ritual também é mais ágil: existe uma parte que inclui apenas cantos mas não existe uma liturgia de solos de tambores; podemos observar que as danças são também menos ricas em mímicas: os *foldunes* não são tão claramente caracterizados como os Orishas, eles podem ter passos específicos mas são em menor número, e também a interpretação pantomímica não é tão carregada, não tendo eles uma personificação tão forte e um carácter tão individualizado como na Santería. Apesar disto os *foldunes* têm os recíprocos toques e caracterizações. Uma característica das danças Arará é, certamente, um movimento percussivo de cima para baixo da parte superior do torso, sobretudo dos ombros, braços e cabeça. As principais cerimónias públicas celebradas nos cabildos são: a cerimónia para Hevioso e a cerimónia do rito funerário. Na tradição Yoruba este Orisha – Babalu Ayé – tem uns passos específicos que representam a sua função de indivíduo que ensinou o povo dhomeyano a cultivar a terra para se alimentar e a usar as plantas para se curar das doenças. Todavia, nesta cerimónia Arará todavia vemos esta figura representada no papel apenas de curandeiro, que toca os presentes com o seu instrumento e os abençoa, dando-lhes assim a saúde. Este elemento é bastante interessante porque vemos como no final a dança Arará praticada nas cerimónias é apenas um passo usado para avançar e voltar atrás ou ficar no

⁸¹ Acrescentamos aqui o *link* de um documentário onde se representa uma parte desta festa: <https://vimeo.com/60288381>

lugar, e o passo consiste apenas numa mudança de peso, o resto acontece na parte acima do corpo, onde de facto se mantém a oscilação dos ombros e dos braços. O facto de este ser o rito público principal é com certeza também a razão para que haja um sincretismo com a religião Yoruba, os outros *foldunes* não são representados frequentemente nos espetáculos folclóricos, mas os seus passos específicos são ensinados nas instituições artísticas nacionais e, de facto, mesmo que reduzidos, todos eles têm todos uma simbologia própria. Este vocabulário entrou nos programas artísticos dos grupos de aficionados, das companhias folclóricas e da Escola Nacional de Arte. Sobretudo nas companhias este material foi enriquecido para lhe dar uma maior representatividade e ser mais compreensível. Numa entrevista, o bailarino e professor Sergio Larrinaga⁸², ex-solista do Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, explicando os gestos presentes nas danças de Babalu Ayé, declarou que durante a época de investigação sobre as danças tradicionais, logo depois da revolução, foi feito um levantamento de todo o material original relativo às danças e aos respetivos ritmos e cerimónias, e o gesto mais típico deste *foldun* e Orisha – estando ele presente tanto na cultura Yoruba como na cultura Arará – era apenas um andamento sincopado, direcionado para a terra, com a alternância dos ombros para a frente que impulsionavam os braços, sem a presença de gestos específicos. Ele declara que foi uma decisão do conjunto folclórico, portanto já em sede de trabalho coreográfico, a de acrescentar o movimento que se tornou depois mais típico deste Orisha: o movimento da mão que tira umas sementes de um bolso preso ao lado da cintura e semeia a terra, para representar a característica deste Orisha que difunde a agricultura. Sergio Larrinaga explica que, nesta altura, um gesto típico e original transposto no palco ia resultar completamente incompreensível para a maioria do público, por isso ia-se tentando incrementar o poder didático da dança e as imagens deviam ser claras e ajudarem a reconhecer e a compreender o valor das personagens representadas. Neste sentido, a representação de valores universais passava a ter a mesma importância da necessidade de criar personagens representativas das respetivas culturas, porque durante muito tempo a herança cultural destes grupos mais pequenos tinha ficado escondida e desconhecida, mesmo para outros grupos étnicos de origem africana. Esta era a situação em que as pessoas de origem africana se encontravam depois de uma longa época de censura em relação aos cultos afro-cubanos. Das gerações de afrodescendentes nascidas nestas épocas, apenas os nascidos em casas diretamente relacionadas com cultos e práticas religiosas

⁸² Sergio Antonio Larrinaga Morejon nasceu em 1967 em La Habana, começou a dançar muito jovem, e entrou já em 1979 no grupo, "Los Monturritos". Graduou-se em Educação Física e depois especializou-se em dança na escola Pro-Arte que pertencia ao Ballet Nacional de Cuba, em 1998 entrou no Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, e em breve se tornou bailarino solista e depois coreógrafo.

tiveram alguma noção dos próprios cultos ancestrais; em outros casos, as crianças nasciam à sombra da cultura católica e da discriminação cultural e racial mais castradoras, por esta razão na época revolucionária muitas pessoas desta condição tiveram de reaprender os elementos mais importantes das próprias culturas de origem e a arte teve uma enorme responsabilidade neste sentido.⁸³

As danças do ciclo Afro-Haitiano em Cuba

As danças afro-haitianas chegam a Cuba com a onda migratória provocada pela revolução haitiana (1791-1804); a partir deste momento as trocas com Haiti e a vinda de mão-de-obra da ilha faz-se mais frequente. Para além das danças sociais que chegam a Cuba – como Gaga, Merengue haitiano, Tumba francesa etc. – existe um repertório de danças religiosas, entre as quais assinalamos sobretudo o Vudu. Este termo é, na verdade, o nome para identificar um conjunto de práticas religiosas do mesmo tipo mas que engloba raízes étnicas e cerimónias diferentes. Sabemos hoje que na transculturação vários cultos e rituais se cruzaram e diferentes elementos tanto de origem congoleza como dahomeyana, parecem hoje sincretizados nesta cultura. Mesmo que em número reduzido, no Haiti também se encontravam outras etnias, sobretudo da área geográfica da Nigéria, por isso cultos até muito diferentes entre eles acabaram por sobreviver e fundir-se. O resultado foi, por vezes, a criação de formas cerimoniais mistas e complexas, em que as diferentes danças e ritmos tinham funções diferentes, ou simplesmente seguiam o culto principal como celebrações festivas. A tradição franco-haitiana é muito rica, e seria aqui demasiado complexo descrevê-la por inteiro e reconstruir as suas etapas. Muitos ainda se perguntam se existe, de facto, uma relação de identidade entre as celebrações e as crenças afro-haitianas hoje presentes em Cuba e as presentes no Haiti. Em alguns casos notamos uma sobreposição de ritmos, rituais e crenças, como por exemplo os dahomeyanos Arará e alguns cultos como o Gangá e o culto de Dwamballa⁸⁴, noutros casos notamos ainda que alguns elementos da cultura congoleza ainda se manifestam no Vudu haitiano e ainda estão presentes em África, mas não estão presentes da mesma forma em Cuba, onde certamente foram desenvolvidas mais as formas performativas ligadas à diversão, de carácter não religioso, e que parecem recolher diferentes heranças de danças ligadas a cultos da fertilidade. O sistema do Vudu parece também ligado à presença de grupos de entidades espirituais associadas por características gerais e função de ajuda, e divididas em casas, como já vimos pelos Ararás. No âmbito das cerimónias

⁸³ Entre os vários vídeos que representam as danças tradicionais recomendamos o já citado: <https://vimeo.com/60288381>

⁸⁴ Dwamballa: cobra sagrada celebrada tanto pelos Arará-Dahomey como pelos haitianos.

principais temos por exemplo a dança Yanvalou, dedicada ao deus Dwamballa: esta dança apresenta elementos técnicos muito similares às danças Yoruba, sobretudo em termos de movimento do torso, mas não é praticada em Cuba como forma de dança autónoma. Em Cuba o mesmo movimento, definido tecnicamente de *Latigazo*⁸⁵, é incorporado no andamento de alguns Orishas masculinos, mas não constitui uma dança por si só, coisa que se verifica no Haiti. Outra dança muito interessante é a dança Mais Zepol, que também não está presente em Cuba mas apenas no Haiti e aqui é dançada num momento específico da cerimónia: o momento em que se quer que o transe suba até chegar ao fim. Esta dança é caracterizada pelo movimento dos ombros de cima para baixo, de forma percussiva e muito rápida, criando um efeito muito similar ao que em Cuba podemos observar nas danças Arará-Dahomey, embora com um ritmo mais calmo. Entre os outros ritmos afro-haitianos, observámos que o Gagá conserva elementos muito similares também às danças festivas da Yuka e da Macuta, mas não tendo ele um carácter diretamente ligado a uma cerimónia religiosa não vamos aqui aprofundar a sua análise; podemos apenas avançar a hipótese de que tenha sofrido ele próprio um processo de secularização. Também no que respeita às cerimónias onde se podem observar estas danças podemos dizer muito pouco. O Vudu foi, de facto, assimilado como forma cerimonial apenas na região oriental de Cuba, e constitui um fenómeno muito limitado, tanto socialmente como geograficamente. Até a nível de folclore, apesar de este ser ensinado em toda a ilha, ele é mais representado nesta região e aqui a sua execução tem uma maior qualidade técnica e adesão à realidade ritual. A pouca divulgação das práticas cerimoniais franco-haitianas deve-se, com certeza, ao facto dos rituais terem sido mantidos fechados aos não crentes. Ainda hoje é muito difícil poder assistir às cerimónias e isto tornou quase impossível a criação de representações performativas fiéis a algum ritual ainda existente. Entre as danças hoje representadas em Cuba, como danças do ciclo franco-haitiano, o Vudu é a única de carácter ritual, e podemos observar nela os elementos que ainda constituem uma parte importante das cerimónias: como a dança Yanvalou ou o Mais Zepol, que já mencionámos acima mas que aqui não apresentam uma execução complexa e prolongada. Estas diferentes partes do ritual haitiano em Cuba entram numa espécie de conjunto coreográfico único definido com o termo de Vudu: que parece uma composição, uma *assemblage*, onde os diferentes ritmos cerimoniais são brevemente representados pelos passos característicos de cada um e podem seguir-se numa única coreografia. A impressão é que a reconstrução criada em Cuba seja mais uma vez a reconstrução de um conhecimento

⁸⁵ Este termo é usado várias vezes para descrever o movimento ondulado do torso nas danças afro-cubanas do ciclo Yoruba na obra de Graciela Chao Carbonero, *El baile para los Orishas en el tambor de santo*, (La Habana, Adagio, 2008).

teórico e não uma reconstrução feita a partir do ritual, com uma valorização e diferenciação de cada ritmo e de cada simbologia dentro dele. Um elemento muito interessante na representação do Vudu em Cuba, e que realmente o diferencia das outras danças, e que o assimila às danças ainda presentes em Angola, é a representação estética do momento do transe – em Angola chamada de dança de xinguilamento⁸⁶ – que em Cuba não tem nenhuma dança imitativa, e portanto nenhuma representação. Nas danças afro-haitianas, o transe é representado no momento em que o crente começa a ter uns movimentos vibratórios muito rápidos, uma sequência de tremores muito profundos que o levam até o chão; a dança representa portanto, num círculo de um grupo de pessoas a dançar, um ou dois indivíduos a reboarem e arrastarem-se no chão, sob a direção de um mestre de cerimónia, que é a pessoa que controla a experiência de transe no seu desenvolvimento.⁸⁷

A estas observações ainda se juntam as preciosas descrições que temos dos rituais Vudu no Haiti, que nos foram deixados pela antropóloga e bailarina Katherine Dunham, que descreve a própria experiência de entrada na religião afro-haitiana e precisamente a sua consagração como “esposa de Dwamballa”⁸⁸. Ela relembra a sua transe e a presença ao seu lado de um sacerdote com um pau de madeira, que interage com o deus Dwamballa enquanto este controla o seu corpo em transe. Nas danças afro-haitianas em Cuba, este segmento ritual tão significativo, e com certeza de origem muito antiga, é utilizado apenas por uns grupos folclóricos orientais, e é reproduzido numa pequena cena teatral que se vai desenvolvendo ao lado de um conjunto de danças coletivas ou de pequenos momentos de dança a par, muito rápidas e energéticas, onde se encontram movimentos circulares e percussivos da pélvis que nos lembram os rebolados das danças Bantu-Congo. Estes movimentos circulares e provocadores são típicos de toda a área congoleza, e cada região tem nisto a sua especificidade: eles são reconhecíveis como elemento tipicamente Congo porque qualquer movimento da pélvis é completamente proibido nas danças afro-cubanas de carácter ritual.⁸⁹

⁸⁶ O Xinguilamento é ao mesmo tempo um ritual e um movimento vibratório do corpo: consiste na comunicação entre um indivíduo e os espíritos dos seus entes queridos já falecidos, para que o espírito possa manifestar-se. É através desta comunicação que é estabelecida uma série de obrigações, entre as quais as oferendas de comidas, bebidas e outros bens aos espíritos dos antepassados, que devem ser diariamente invocados e venerados. É um ritual considerado fundamental para que a harmonia da pessoa com a comunidade se estabeleça e se mantenha.

⁸⁷ Este elemento é ainda representado em Angola, assim como acontece nos rituais de possessão, onde um elemento guia vestido de vermelho é a pessoa, que, às vezes com um pau na mão, tem o controlo do ritual e verifica o estado das pessoas em transe. Em Angola, o Xinguilamento é ainda representado no Carnaval, onde as pessoas vestidas de vermelho constituem um elemento saliente do folclore local.

⁸⁸ A descrição desta experiência feita pela antropóloga encontra-se descrita na obra: Katherine Dunham, *Island possessed*, (New York: Doubleday, 1969), pp. 61-77.

⁸⁹ Em Angola observámos danças específicas da região de Luanda que têm movimentos e dinâmicas de par muito parecidas a estas, mas constituem uma vertente mais sóbria e menos agressiva da que é representada em Cuba, e são ainda executadas em cada ocasião tradicional. Dança Cabecinha, Luanda, disponível em:

Não vamos aqui dar conta de todas as diferenças e dos significados efetivos destas linguagens cinéticas e das culturas originais de referência, principalmente por causa da evidente falta de informação histórica e documental a esse respeito, bem como pela falta de oportunidade de observação dos rituais *in loco*. Tínhamos ainda de registar a presença destas danças em Cuba como elemento folclórico ensinado nas instituições nacionais, embora, como mencionado, o seu lado ritual já não se mantenha ativo como no passado ou como na ilha do Haiti, de onde estas formas foram importadas.

Estas foram apenas algumas das danças exploradas durante o minucioso levantamento começado depois da revolução, em 1959. Um esforço que na realidade seguiu alguns trabalhos individuais anteriores, não menos atentos e inteligentes, dos quais se falará logo a seguir. Estas obviamente são apenas as danças de origem religiosa, o levantamento das danças populares chegou bem mais longe, explorando todas as festividades e todas as formas performativas que se estavam a desenvolver no território cubano naquela época, e que nós aqui não teríamos oportunidade de tratar de uma vez só. Uma vez mostrado o material de base, tentou-se valorizá-lo, com uma grande obra de ensino, difusão e reelaboração que será a matéria dos próximos capítulos.

Nesta última parte encontramos rituais cada vez mais secretos, que por serem tão fechados foram-se perdendo, pelo menos na parte performativa. Ao relatarmos disto, com a vontade de darmos uma descrição simples e objetiva, não quisemos propositadamente introduzir comentários sobre estudos críticos ou antropológicos sobre os rituais em si, primeiro, por terem sido eles observados um número exíguo de vezes e em sítios diferentes e, segundo, porque sempre achámos que esta escrita tinha de ser uma observação quase histórico-etnológica sobre a performance da dança em Cuba – para colmatar uma falta de informação, e para, apenas, colocar esta informação no sítio certo, ligando os elementos próximos entre eles. Agora, ao retermos o carácter destas cerimónias, todavia, relembramos algumas citações de Richard Schechner, no seu livro *Between theatre and anthropology*, sobre as impressões de um chefe da comunidade Yaqui derivadas da visão da Dança do veado, executada por um grupo de artistas mexicanos; Anselmo Valencia, não reconhecendo nada de religioso na peça acha-a algo ridiculizada, algo comercial. Depois disto, Valencia fala de uma canção do ritual do veado que foi gravada e vendida, e diz que o facto de a ter vendido tirou o poder da canção e as pessoas pararam de cantá-la. Ele acrescenta ainda:

<https://youtu.be/hxs66fmGV5o> . Esta parte do corpo permanece relaxada mas estática tanto nas danças do ciclo Yoruba, como do Arará. Em Cuba podemos encontrar este tipo de movimento circular apenas na Yuka que tem origem na mesma área etnolinguística.

“Tens de ser um Yaqui, ou pelo menos um indígena para perceber que os mistérios dessa canção [...] os benefícios espirituais da canção são anulados se a canção for comercializada.”⁹⁰ Muitas pessoas de cultura afro-cubana ficam ainda hoje revoltadas ao ver algumas reproduções das próprias danças, e, pelo contrário, ficam por vezes animados com reproduções aparentemente muito livres mas para eles mais respeitadas. Depois de muitos anos começamos a perceber esta diferença, e por este mesmo sentimento também surgiu a vontade de compilar este trabalho.

Se em aparência as performances dos rituais que se perderam são as mais secretas, poderíamos estar autorizados a pensar que este carácter de extrema proteção tenha determinado este desaparecimento. Por outro lado, vemos os rituais, cujas danças são encenadas, receber outro tipo de corrupção, e ao mesmo tempo também não se enriquecer de termos simbólicos, e tentar defender a própria simplicidade. Apetece deduzir que a comercialização tira o poder mágico do ritual, mas que também a não comercialização não o pode preservar. O ritual é um elemento vivo, que representa uma dinâmica social, e a única coisa que o alimenta é esta mesma dinâmica. Dele podemos preservar as formas mas não a essência, e ao tentar preservar a sua forma criaremos outra forma, que de alguma maneira influirá no seu desenvolvimento, como uma contaminação, ou na melhor hipótese, como uma transculturação.

Já ouvimos descrever muitas vezes o sentimento de pena pela perda de uma tradição que se esvazia e que se quer preservar. Esta vontade de preservação faz-nos duvidar sobre o que realmente é o folclore e qual é a sua finalidade, e sobre o poder das políticas culturais, que mesmo ao querer preservar acabam por ter uma finalidade estética: promovendo apenas a repetição de uma forma artística. Por estas e mil outras razões tão amado é o trabalho de Rosário Cardenas, e também foi tão amado o trabalho de Ramiro Guerra, de que vamos agora tratar: porque o estímulo do trabalho deles não foi a preservação de nenhuma forma, mas foi a adesão a um sentimento espiritual, embora abordado desde uma grande distância técnica e cultural. O sentimento em cena fala mais alto. Por vezes, nascem autores que sabem trabalhar tecnicamente inspirados pelo carácter íntimo e essencial de um fenómeno; estes criam, em liberdade, peças que não são folclóricas mas que dão vida às tradições.

Peças que não representam, mas reencarnam.

⁹⁰ Richard Schechner, *Between theatre and anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, cap. 1.

IV

O Ensino: A política cultural da revolução

Os anos do neocolonialismo tinham favorecido o desenvolvimento de uma cultura de massas que transformava todo o aparato cultural existente segundo o princípio do sensacionalismo e o entretenimento mais leve. Durante esta época houve um sentimento quase de repulsa para com o folclore: este tipo de formas artísticas eram ignoradas por completo, ou eram englobadas dentro de outras formas mais comerciais, completamente desvinculadas dos valores culturais que as tinham inspirado.⁹¹ Esta atitude influenciou tanto a produção editorial quanto a teatral, a musical e de dança, e até a organização das exposições dos museus e a produção artística promovida pelos meios de comunicação de massas, numa época de enorme riqueza do país. Com a chegada da revolução, foi necessário um esforço coletivo para a recuperação de elementos culturais que já estavam a desaparecer e para reunir todo o património cultural cubano ligado às origens étnicas, que tinham sido até àquela altura ocultadas, e que a maioria da população desconhecia. Assim, começou um amplo processo de reconversão de todos os meios artísticos e de difusão cultural com a finalidade de reeducar o próprio povo cubano, desde sempre parcelado e separado, sobre as suas próprias origens e competências. Este processo, na realidade, sobretudo em relação à dança, começou já de forma espontânea antes da revolução, por vontade livre de alguns artistas, os quais todavia não tinham meios para alcançar grandes resultados trabalhando de forma isolada. A revolução deu a estes esforços o apoio necessário e um enquadramento institucional, criando à volta da ética do trabalho e do desenvolvimento pessoal um sistema de valores para além de um sistema de formação.

Devido também à geral condição de desigualdade social e de discriminação racial presente no país, que impossibilitava a formação de um sentimento nacional forte e unitário, o governo revolucionário decidiu sistematizar a investigação científica das raízes culturais nacionais e do folclore, promovendo o resgate de todos os elementos culturais que tinham ficado marginalizados e que estavam em risco de se perder, sobretudo os que se encontravam localizados em zonas descentradas e afastadas dos centros urbanos. Muitos artistas e pessoas conhecedoras da cultura popular foram enviadas às aldeias mais isoladas e todo o material artístico presente foi minuciosamente catalogado, gravado, transcrito, analisado e depois estudado. Como primeiro instrumento, tanto pedagógico como de mapeamento sociocultural

⁹¹ Sobre este tema encontra-se uma fonte bastante completa na obra já citada: Saruski e Mosquera, *La política cultural de Cuba*.

do país, utilizou-se o Movimento de Artistas Aficionados – mencionado no capítulo 2 – que constituiu a base de onde partiu o desenvolvimento do material folclórico no seu contexto natural, respeitando-o tanto como forma artística e cultural. A partir deste ponto o material levantado pôde assurgir no contexto geral e numa exposição a nível nacional, permitindo aos professores de arte fazerem uma recolha completa e detalhada de todo o repertório de valor significativo e organizá-lo como material de ensino para os jovens.⁹²

Para reforçar nestes grupos a motivação para o próprio desenvolvimento artístico foram depois criados, a partir de 1963, festivais para a apreciação do trabalho dos diferentes grupos artísticos de aficionados – assim os membros atingiam um reconhecimento efetivo do próprio empenho e uma posição comparável quase à de um profissional. Neste âmbito formaram-se muitos profissionais da dança e alguns dos antigos formadores de folclore cubano.⁹³ A nossa atenção sobre estas pequenas instituições populares foi despertada nas entrevistas com os antigos bailarinos e formadores do Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, os quais mencionaram estes grupos como os primeiros sítios de aprendizagem ou de prática das próprias experiências didáticas. Temos de imaginar que nenhum tipo de ação educativo-cultural de tipo tradicional-frontal teria tido o mesmo êxito que uma política cultural e artística inclusiva: em que os participantes se sentiram desde o princípio impulsionados para mostrar os próprios resultados e as próprias competências, e em que, sobretudo, puderam, depois de uma longa época de separação social, mostrar-se como parte integrante da sociedade e sentir-se apreciados na comunidade cultural.

Para completar esta síntese sobre os passos fundamentais da história do desenvolvimento das danças afro-cubanas do ritual ao palco, é imprescindível a passagem por uma figura de referência que forneceu a todos os entrevistados a metodologia, a bagagem cultural e a técnica que eles ainda hoje ensinam. A observação constante das atuações e a presença sempre mais frequente nas aulas revelou-nos a presença de uma sólida metodologia que parecia ser unitária e que tinha um carácter conhecido. Notámos que todos os professores executavam um aquecimento quase idêntico, e que os ritmos utilizados eram os mesmos, tendo as aulas sempre a mesma estrutura. Isto podia obviamente derivar da experiência metodológica comum da Escuela Nacional de Arte, mas revelou-se ser bem mais do que isso. Começámos então a colocar diferentes questões e começámos a investigar sobre as

⁹² *Ibidem*, p. 18

⁹³ Sobre a existência destes grupos de aficionados não se encontram muitas informações escritas, e tem de se recorrer a entrevistas para alcançar um conhecimento do desenvolvimento artístico do país neste sentido. Para mais informações sobre o início da atividade das companhias e das instituições de ensino de danças folclóricas em Cuba remetemos para os Anexos, e para as entrevistas com os artistas.

instituições de ensino, o nome dos professores, e a nossa visão do contexto começou a mudar. Ao longo das entrevistas com os mais exímios professores e bailarinos que tivemos a oportunidade de encontrar, percebemos que o desenvolvimento do ensino das danças folclóricas não tinha acontecido de forma “autónoma”, que não tinha acontecido por obra dos formadores especializados nestas danças, nem pelos participantes das cerimónias. Por trás de todas as grandes figuras de bailarinos e coreógrafos parecia estar alguém que já tinha trabalhado para todos, estruturando um sistema metodológico e uma técnica tão completos que durante as décadas a seguir estes poderiam ser aplicados de forma quase literal, e que, ainda assim, constituíam uma grelha de malha larga, em que cada um poderia, como docente, encontrar os meios próprios para reelaborar criativamente as dinâmicas de ensino sugeridas. Entre os muitos nomes de professores que nos eram assinalados um nome voltava sempre a aparecer, e a este nome todos os grandes bailarinos, sobretudo folclóricos, tinham um respeito incondicional. O nome era Ramiro Guerra – dizia-se dele que era professor de dança moderna e que todos os entrevistados tinham tido formação com ele. Percebemos a real dimensão do fenómeno quando começámos a procurar bibliografia *in loco*, e os próprios professores do ensino primário e médio nos forneceram bibliografia técnica utilizada nas escolas para a formação de profissionais – muitos dos textos utilizados eram do próprio Ramiro Guerra, textos nunca comercializados fora de Cuba. Seus eram também os textos utilizados como base para o ensino da disciplina de apreciação da dança e de história da dança. Descobrimos que a bibliografia dele era extremamente vasta, quase toda desconhecida fora do país, e que os textos eram caracterizados por um pensamento autónomo e inovador e por uma reflexão profunda sobre os maiores coreógrafos mundiais, incluindo também conceitos avançados sobre a psicologia do movimento, a análise anatómica das posturas básicas e o valor dramático das danças populares e primitivas. Percebemos que a história da dança em Cuba passava pelos Estados Unidos e ainda pela cultura espanhola e a técnica russa, e compreendemos que a nossa impressão não estava errada. Ao mesmo tempo, a experiência direta da técnica Dunham e da técnica Graham levaram-nos à certeza de que o que estávamos a observar era uma adaptação de uma técnica de dança moderna à corporeidade africana, e começámos a pesquisar sobre o único elemento aparentemente comum entre às diferentes áreas da dança em Cuba: a figura de Ramiro Guerra, as suas obras, teóricas e coreográficas e a criação da técnica de dança cubana.

O papel de Ramiro Guerra

Ramiro Guerra (Fig. 23) nasceu em La Habana em 1922, e foi bailarino, coreógrafo, fundador e diretor da primeira companhia de dança moderna de Cuba. Começou o estudo da dança clássica durante os anos da universidade, em La Habana, onde conseguiu a licenciatura em Direito. Começou o estudo das danças na escola Pro Arte Musical, com Alberto Alonso, irmão de Fernando Alonso, considerado, juntamente com a sua esposa Alicia Alonso, mestre dos mestres do ballet clássico em Cuba. A seguir continuou o estudo do ballet com a professora russa Nina Verchinina, que o orientou para o início da sua carreira de bailarino e que o pôs em contacto com o Ballets Russes do Coronel W. de Basil, determinando o começo da sua carreira. Com a companhia, Ramiro Guerra esteve várias vezes em digressão no Brasil e nos Estados Unidos, até ter decidido, chegando a New York, deixar a companhia e ficar nesta cidade. Aqui teve conhecimento da formação de um movimento de vanguarda que estava a começar a sua atividade chamado de “Modern Dance” (Dança Moderna), e teve a possibilidade de começar a formar-se com os pioneiros deste novo estilo, com Doris Humphrey na técnica chamada Humphrey-Weidman, com José Limon e com Martha Graham, na escola desta, onde conseguiu estudar com uma bolsa obtida graças à mesma Martha Graham, e onde ele declarou ter recebido a mais completa formação como bailarino moderno. Ficou nos Estados Unidos até 1950, quando, por problemas com o seu visto, foi obrigado a voltar para Cuba, onde ele decidiu abrir um caminho para esta disciplina ainda inexistente. Aqui começou a dedicar-se à formação de jovens, escolhendo alguns bailarinos de cabaret e também alguns jovens sem nenhuma formação em dança. Trabalhando com eles, começou a desenvolver umas observações específicas, estudando as características físicas e cinéticas do cubano, e reconhecendo nele algumas características típicas e peculiares. Ele observou que havia uma grande diferença entre o movimento do cubano e o do norte-americano: o primeiro era mais sinuoso e ondulatório, o segundo tinha uma cinética mais rígida e exata na composição de linhas, mais direcionada para movimentos lineares e constantes. Esta observação determinou o surgir do interesse para a investigação cinética e a pedagógica da dança, bem como para a investigação cultural: começou a estudar as obras de Fernando Ortiz, e a acompanhar as cerimónias religiosas onde se praticavam ritos religiosos ricos em material musical, mimético-gestual e de dança, e onde ele encontrou a origem cultural do povo cubano, por natureza mestiço, e aprendeu a sua cultura, as suas lendas e mitologia, sendo inspirado pela riqueza deste material iconográfico. Em 1953 viajou para Espanha e ali fundou com Osvaldo Praderes y Dume o grupo Drama-Danza, trabalhando em várias obras de inspiração mitológica, artística e literária. Este tipo de trabalho inspirou-o para criações de material

nacional cubano, criando uma visão artística já inteiramente unitária e crioula que, até àquele momento não tinha tido representação. Em 1956 tornou-se diretor do Teatro Experimental de Danza, sob o convite da Escola de Ballet de Alicia Alonso, e em 1957 fundou o Grupo Nacional de Danza Moderna, antes de, em 1959, ser eleito diretor e coreógrafo do departamento de dança moderna do Teatro Nacional de Cuba. Esta primeira etapa da sua vida, que se desenvolveu inteiramente antes da revolução, já mostra a consolidação das bases técnicas, e intelectuais que determinarão a sua maneira de representar o horizonte cultural cubano na dança e no teatro. Muito cedo, Ramiro Guerra compreendeu que também era fundamental acompanhar o seu trabalho com uma obra de explicação e descrição das suas ideias para o público, e começou a colaborar com a revista *Prometeo*, a primeira revista cubana que se ocupou de estudos teatrais. Para além de escrever textos seus, começou, em paralelo, uma obra de tradução de textos sobre dança e teatro que lhe chegavam do estrangeiro, que ele solicitava para a sua própria formação, e que agora usava também para instruir o público sobre as novas tendências da arte. Ao chegar a revolução, esta base já estava formada, e sobretudo este núcleo forte de bailarinos e pedagogos, representado por Ramiro Guerra, Fernando Alonso e Alicia Alonso, tinha já posto as bases para a colocação da dança num território de desenvolvimento privilegiado. Ramiro Guerra introduziu na dança toda a música cubana que tivesse possibilidade de ser dançada, e encomendou muito material inédito aos compositores, assim estes também começaram a contribuir diretamente para o desenvolvimento da dança, que se foi tornando um conceito artístico sempre mais completo, e Cuba desenvolveu-se, tornando-se o primeiro país da América Latina a introduzir a dança contemporânea no seu âmbito cultural.⁹⁴ O primeiro resultado da política revolucionária de acesso livre à cultura e à educação foi a criação do Teatro Nacional de Cuba, em 1959, seguida pela fundação do Conselho da Cultura, que se encarregou de organizar e difundir a atividade cultural para todo o país.⁹⁵ Com a criação do Teatro Nacional também se formou a primeira Companhia Nacional de Dança Moderna,⁹⁶ para a qual Ramiro Guerra contratou 30 intérpretes, 10 brancos, 10 mulatos e 10 negros, muitos deles sem experiência nenhuma, com o propósito, para além da produção artística, de continuar os seus estudos do movimento e a sua investigação sobre a cultura cubana⁹⁷ (Anexo 7). Este trabalho de análise era para Ramiro

⁹⁴ Jorge Brooks, “Guerra sempre en la danza” em *La Jiribilla*, (La Habana, 4-10 Ago. 2012).

http://www.epoca2.lajiribilla.cu/2012/n587_08/587_15.html

⁹⁵ Carolina Riera Sanz, *Ramiro Guerra, bailarín coreógrafo y maestro*, Tese de Especialização em Dança, Facultad de Arte, Universidad de Chile - Santiago, 2012, p.24.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Não existindo antes disto nenhuma escola de Dança Moderna, somente a Escola de Ballet, os bailarinos chegaram de ambientes muito diferentes, alguns vinham do ballet, outros do meio folclórico, muitos dos

Guerra o elemento mais importante, e talvez tenha tornado a falta de linguagem técnica comum dos seus bailarinos uma riqueza para poder construir do zero, sobre o material físico à disposição. Na formação para os bailarinos, Ramiro Guerra juntou os elementos que considerava imprescindíveis para o desempenho artístico necessário à execução das danças que ele queria encenar: primeiro a educação para a autodisciplina e o trabalho coletivo, depois a formação em música e canto, a base do que ele chamou de psicologia-teatral e também de apreciação das artes. Ele usava elementos motivacionais tirados da apreciação de obras de arte de vários tipos e também fazia secções de reflexão e criação a partir de problemas psicológicos da personalidade, estimulava o pensamento intelectual e a pesquisa sobre temas vários e tópicos desenvolvidos em diferentes meios culturais. Para ele a formação dos bailarinos estruturava-se em três pontos de vista fundamentais: o físico, o intelectual e moral e a personalidade artística. Para o desenvolvimento do trabalho físico ele baseou-se muito no material existente nas culturas afro-cubanas, tentando fundir este tipo de base cinética com as técnicas que dominava e que tinha aprendido ao longo da sua carreira. Ele tinha percebido que o corpo tem um registo, uma base sintática, e que o que apreende se instaura neste registo como um vocabulário. Na criação do registo fundamental de um corpo constrói-se um tipo de bailarino, quanto mais rico é o registo sintático de base mais poder semântico o bailarino poderá alcançar com o trabalho técnico. Ao longo deste complexo trabalho de formação ele lançou-se também numa obra de educação do público, criando umas primeiras obras baseadas nos elementos mitológicos e culturais autóctones dos povos cubanos e traduzindo as temáticas rituais e tradicionais em temas adaptados ao palco nacional. Este trabalho, para além da técnica específica de sobreposição do material tradicional com a técnica moderna ocidental, implicava a reinterpretação dos elementos mitológicos afro-cubanos numa perspetiva mais abrangente e universal, coisa que tornava os temas tratados mais inteligíveis e aptos a um público heterogéneo, e ao mesmo tempo aproximava o público cubano de uma linguagem de dança completamente nova. A sua primeira obra para o Teatro Nacional de Cuba foi *Suite Yoruba*⁹⁸ (Anexos, Fig. 27), que se revelou um sucesso de público e crítica, que reconheceram nela “a *cubanía* mais verdadeira e a recolha de toda a mais original tradição africana e crioula expressa numa forma moderna e universal”⁹⁹. Para além da contribuição coreográfica e teórica sobre a pedagogia da dança e as características do

espetáculos de cabarets, e muitos não tinham experiência nenhuma. Os poucos professores existentes ensinavam cada um o pouco que conheciam, e ainda não havia uma técnica única que pudesse sequer ajudar a perceber o que era a Dança Moderna.

⁹⁸ Um fragmento de *Suite Yoruba* pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5nJ33eCyQI>

⁹⁹ *Semanario Lunes de Revolución*, La Habana, Cuba 1960 citado em Riera Sanz, *Ramiro Guerra*, 2012, p. 29.

movimento cubano, Ramiro Guerra desenvolveu também um trabalho que poderíamos definir de etnoartístico para além de etnoantropológico, no sentido em que criou conceitos novos que se revelaram fundamentais não apenas para a descrição de contextos sociais-artísticos específicos, mas também para a definição das respetivas modalidades performativas. Estes conceitos constituem hoje um material precioso sobre o desenvolvimento da cultura artística em Cuba.¹⁰⁰

No âmbito do desenvolvimento do fenómeno folclórico, ele define quatro etapas:

- Primeiramente, criou a definição de *foco folclórico*: uma expressão com que define a manifestação do folclore no seu lugar original, no momento em que ainda é apresentado ligado a um rito, a uma circunstância recreativa, ou a uma tradição ou hábito social;
- A seguir, definiu como *projeção folclórica* as manifestações do folclore que constituem uma reprodução formal dos seus elementos – as músicas e as danças, os temas literários ou artísticos - mas fora do contexto original, portanto num meio independente do contexto cultural, do sítio e da circunstância originalmente associáveis à sua significação. Podemos imaginar como projeções folclóricas as aulas de danças rituais ou também uma reprodução delas em contexto privado, durante festas ou reuniões não ligadas a cerimónias;
- Também introduziu a categoria de *teatralização folclórica*, entendendo por este termo um trabalho técnico e especializado que desenvolve e enfatiza, com o uso de estilizações e tecnicismos, as manifestações folclóricas, mantendo os elementos típicos e reconhecíveis como tradicionais, e mantendo-se nos limites destes, sem deformar o conteúdo de partida mas dando prioridade ao espetáculo teatral;
- Por fim, definiu um quarto nível: o da *criação artística de inspiração folclórica*. Neste nível, o artista manipula a tradição folclórica conforme o seu conhecimento, o seu gosto e a sua interpretação pessoal. Neste âmbito existem toda a liberdade e as licenças porque o artista já está a atuar renovando os padrões tradicionais.¹⁰¹

Estas definições são de enorme importância, e deram uma direção muito clara ao desenvolvimento das danças de origem africana em Cuba, um desenvolvimento consciente que faltou a outros países e até à própria África, onde a mistura indiscriminada de elementos e ritmos levou por vezes à impossibilidade de preservar algumas tradições e à perda de

¹⁰⁰ Ramiro Guerra, *Teatralización del folklore y otros ensayos*, (La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1989). Livro que inclui cinco textos escritos ao longo da década de 1980, baseados na longa experiência no Conjunto Folclórico Nacional e na Dança Nacional de Cuba.

¹⁰¹ Guerra, *Teatralización del folklore*, pp.5-8.

formas artísticas originais, com a correspondente perda de informação sobre as respectivas culturas. O esforço metodológico e epistemológico representado pela obra teórica de Ramiro Guerra em conjunto com a obra coreográfica abriram o caminho para uma consciencialização do processo performativo como manifestação identitária significativa, e reivindicaram para as formas artísticas a seriedade e o respeito necessários para a proteção destas do desaparecimento e da transformação arbitrária. As formas técnicas que Ramiro Guerra privilegiou na sua linguagem cénica tiveram uma grande influência em todo o continente americano e mais além, até onde chegou a sua obra. Ele sabia reconhecer o valor da tradição, e sabia decidir se e quando representá-la, citá-la, ou apenas o utilizá-la como inspiração, mas sempre estudou até ao fim os seus significados para poder reproduzi-los com linguagens cénicas diferentes (Anexos, Figs. 26-29). Estes elementos fazem com que as suas obras tenham sempre sido consideradas representativas da cultura cubana mesmo nos momentos de maior inovação.

A importância da sua obra pode ser compreendida a partir das considerações de Victor Turner em relação ao valor do ritual na sociedade Ndembu: “Em cada tipo de ritual Ndembu um grupo ou categoria diferente transforma-se no elemento social em foco”¹⁰² e, ainda, Roberto Da Matta defende no seu livro *Carnavais malandros e Heróis* que diferentes aspetos e valores da vida social são aceites, e integrados no conceito de normalidade social, através de diferentes processos rituais¹⁰³. Ao querer construir uma espécie de diálogo simbólico entre a mitologia afro-cubana e a mitologia clássica ocidental, Guerra colocava instantaneamente a cultura afro-cubana num plano intelectual elevado e sofisticado, e isso não apenas de forma estilística mas também espiritual. Revelar a complexa mitologia afro-cubana dava aos povos que derivavam desta origem um estatuto de civilização e moral que até este momento não lhe tinham sido reconhecidos, e estabelecia também uma legitimidade à moral de origem africana e a sua organização social. O elemento estético era apenas a ponta de um icebergue, que funcionava para capturar com a própria beleza e elegância que nunca se teria deixado convencer por conceitos e palavras. Por esta razão, Ramiro Guerra, embora de forma por vezes provocatória, sempre tentou salientar a ligação com o elemento mítico-mitológico, até ao ponto de, no famoso documentário existente sobre a primeira *mise-en-scène* do Conjunto Folclórico Nacional, representar a mitologia Yoruba na sua sincretização com a mitologia católica: oferecendo-nos uma representação artística da Santería de enorme

¹⁰² Victor Turner, *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu*, (1967), (Niterói: Ed. UFF, 2005), p.49.

¹⁰³ Roberto Da Matta, *Carnavais malandros e heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro*, (Rio de Janeiro: Zahar, 1979).

força evocativa. Neste documentário, a Orisha Yemaya que sai das amplas vestes da Virgem de Regla, é por si só uma representação iconográfica da sobrevivência de um símbolo religioso escondido noutra.¹⁰⁴ A observação de Ramiro Guerra do fenómeno ritual foi muito atenta e completa, o que lhe permitiu sintetizar os elementos formais presentes na plena consciência do legado moral e cultural que os gestos e os símbolos traziam com eles; desta forma, a sua utilização do elemento formal nunca chegou a ser vazia de significado.

A partir das fotos dos espetáculos mais recentes (Anexos, Figs. 28-29) podemos ainda observar a intenção de Ramiro Guerra de levar a linguagem das danças cubanas até um nível de sofisticação técnica apto para a construção de espetáculos autóctones que pudessem constituir uma revisitação dos grandes temas mitológicos da tradição grega, e, portanto, de poder introduzir a corporeidade e a mística afro-cubana num implícito diálogo entre sistemas cosmogónicos diferentes. É o caso, por exemplo, da peça *Orfeo antillano*, onde o mito grego era reconstruído em ambiente cubano, criando uma fusão musical entre as músicas de Pierre Henry, ritmos Yoruba e músicas de comparsa santiaguera, ainda com a presença em cena de um coro que, como na tradição grega, acompanhava as ações com cantos e danças (Anexo 8).

A sua influência não se limitou todavia a traçar este trilho de consciência inovadora, sendo talvez o seu maior aporte o ter revelado uma maneira semiótico-etnológica de abordar a dança: que partia da observação da linguagem corpórea própria da comunidade cubana, e que ele tentou valorizar completando-a com a criação de um sistema formativo pensado *ad hoc* para as suas características, físicas e psicofísicas. Graças à sua visão hoje em Cuba temos um dos mais excelentes exemplos de pedagogia para bailarinos profissionais.

Guerra utilizou a posição semirrígida e pseudoprimitiva dos braços presente na técnica Graham (Anexos, Figs. 24, 25) fundindo-a com diferentes inspirações numa linguagem surpreendente pela sua clareza e organicidade. Ele simplificou as linhas leves do Ballet, tentando reconduzi-las a formas mais primitivas, mas também mais aéreas e alongadas, que combinam a sensação de estabilidade com uma espacialidade e dinâmica completamente novas. A técnica de respiração Graham foi também constantemente utilizada para a criação dos exercícios de aquecimento no solo, em que esta se liberta da sua função estética para ser meramente um recurso técnico que permite retirar peso à parte superior do corpo e dar-lhe, ao mesmo tempo, suavidade e consistência. Desta forma, Guerra conseguia consciencializar o bailarino cubano acerca da subtilidade do movimento ondulatório do torso e

¹⁰⁴ O documentário do Teatro Nacional de Cuba de José Massip, “História de un ballet”, realizado em 1962, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yQVcd_efoZA

o seu encaixe com a bacia, a chave da ligação destes ou da recíproca independência, mas ao fazer isso ele conseguia também comunicar, conforme a direção vocacional do bailarino, quando esta necessidade tinha de resultar na estética do movimento ou quando este recurso tinha apenas de constituir uma ferramenta técnica, e a ondulação do torso tinha de assumir um valor semântico diferente. Ramiro Guerra refletia sobre estes pormenores para diferenciar os estilos e propor modalidades de respiração que contribuíam para fechar, abrir ou sincopar o movimento, e, portanto, criar variantes mais fortes, e próximas da linguagem assertiva de algumas danças de origem africana.

Na breve biografia artística presente no livro *Fernando Alonso, su ideário pedagógico*,¹⁰⁵ salienta-se que Ramiro Guerra foi tanto o fundador do Conjunto Nacional de Dança Contemporânea, em 1959, como também um dos fundadores do Conjunto Folclórico Nacional e que os seus estudos constituem a base para a criação do estilo da atual dança cubana. Este elemento é muito significativo, sobretudo ao considerar que Ramiro Guerra não era de origem negra e era de clara formação clássica, numa época em que uma nítida distinção racial ainda existia em âmbito artístico e social. A revolução impulsionou uma grande mudança social que teve reflexo nas artes, pela influência de uma nova exigência política, que estimulava a criação de um novo modelo social. Também as novas políticas artísticas precisavam de um resultado técnico de excelência que só podia ser atingido com experiência técnica de alto nível, sem diferenças de cor ou de origem. Todavia, esta mudança não se realizaria de forma fácil nem imediata. Com a fundação do Conjunto Folclórico Nacional, a didática que Guerra tinha construído, e ainda estava constantemente a implementar na Companhia Nacional de Dança Contemporânea, passou também para a nova instituição e a sua metodologia em breve se espalhou pelos antigos professores, passando a ser para estes uma referência (Anexo 9). Fernando Alonso declara que o seu próprio conceito de aula de dança engloba os cinco princípios fundamentais da didática enunciados por Ramiro Guerra, hoje já assimilados em toda a pedagogia institucional cubana:

1) Carácter científico do ensino: o aluno tem de estar em condições de reproduzir exatamente o que o professor explica, por isso este tem de usar qualquer recurso possível para dar exatidão e detalhe à explicação e demonstração, usando noções de anatomia, fisiologia e psicologia; a estes elementos deverá acrescentar noções de história da arte para que tenha uma ideia de como tudo se baseia no mais geral conceito de cultura, e possa ele mesmo dar valor a este elemento.

¹⁰⁵ Marlen Moreno Lantigua, *Fernando Alonso. Su ideário pedagógico*, (Camaguey: Editoria Ácana, 2015).

2) Sistematização da informação: o aspeto educativo, ou de formação cognitiva e intelectual do aluno é de extrema importância, por isso qualquer assunto novo deve basear-se em algo já conhecido, a informação nova tem de ser dividida em partes, e tudo tem de ser repetido inúmeras vezes para poder ser assimilado de forma completa, até ser automatizado.

3) Ligação entre teoria e prática: a teoria tem de estar sempre presente na prática, de forma que esta se torne consciente e não uma mera reprodução mecânica. Este processo mental tem de se tornar tão habitual que se transforme em algo muito rápido, produto de uma memória interior do bailarino, que deve ter interiorizado as bases fundamentais da técnica de dança.

4) Cooperação criadora entre alunos e professor: isto implica um trabalho de direção da parte do professor, um trabalho consciente da parte do aluno e uma cooperação dos dois ao longo do trabalho de criação.

5) Compreensibilidade: a clareza deve sempre caracterizar a transmissão de qualquer conteúdo, e fazer com que a informação esteja sempre a ser melhorada e enriquecida¹⁰⁶

Estes elementos resultam de uma modernidade chocante para a década de 50 e para o contexto cubano, sendo aplicados a qualquer tipo de dança ensinada em Cuba, da mesma forma e com o mesmo nível de exigência, mesmo quando os alunos eram pessoas completamente inexperientes.

Ainda um elemento que queremos salientar é o conceito de origem do movimento ou de centro motor, com que Ramiro Guerra tentou explicar uma das noções mais difíceis de exemplificar no ensino das danças de origem africana. O centro motor no movimento africano não é muscular e não é externo, 80% dos movimentos nestes códigos cinéticos são residuais: é a manifestação de um impulso invisível e interno, neuromuscular. Os movimentos nascem na musculatura interna e por isso são muito fluidos e leves, e difíceis de alcançar por imitação. A leveza do corpo também é obtida por um sistema de constante contração de sistemas musculares opostos que tira o peso da periferia do corpo, procurando levar o trabalho para o centro da estrutura, na sua total estabilidade. Por meio da criação de imagens conceituais de movimentos do centro do corpo para o infinito, ou do infinito para o interior do corpo, ele conseguiu despertar este conceito nos bailarinos de forma instintiva, para torná-lo executável a qualquer nível de formação, criando depois um conhecimento mais consciente dos conceitos psicomotores ativados. Esta maneira de observar e respeitar a

¹⁰⁶ Moreno Lantigua, 2015, pp. 48-51.

natural expressividade cultural do povo, e a necessidade de criar medidas específicas de educação para tais condições, levou à possibilidade de obter um número muito maior de nuances representativas para o mesmo vocabulário gestual, bem como a um maior desenvolvimento do carácter performativo. A atividade performativa no ensino cubano é abordada como habilidade cognitiva específica, e como modalidade intelectual: em que a emoção, a consciência e a técnica coexistem de forma fluida e são exercitadas em sinergia a partir da idade infantil. Ao lado do nome de Ramiro Guerra ouvimos também várias vezes o nome dos primeiros professores das instituições de ensino, muitos deles estrangeiros, e só depois soubemos que eles tinham sido trazidos para Cuba pelos próprios Fernando Alonso, Alicia Alonso e Ramiro Guerra, e que forneceram os códigos de transmissão de todo o material de origem ritual de descendência africana que já elencámos no capítulo anterior, e que até este momento nunca tinha sido ensinado de forma organizada.

O estudo deste percurso revelou que até a fundação da instituição mais tradicional de ensino e de trabalho coreográfico sobre as danças populares tradicionais em Cuba – o Conjunto Folclórico – tinha “passado por corpos alheios”: tinha sido filtrada por meio de um rigoroso trabalho técnico e por competências importadas; continuando num processo de invertida mas constante transculturação. Alguns dos elementos selecionados por Ramiro Guerra garantiram a formação técnica dos maiores bailarinos folclóricos, fornecendo primariamente técnicas de trabalho coreográfico, metodologia de ensino, técnica de trabalho de dissociação, interpretação e critérios estéticos de apreciação da arte que eram direcionados para obter um produto que estivesse ao nível dos maiores palcos do mundo.

Os elementos sobre os quais se funda a obra de Ramiro Guerra, como justamente nota George Brooks¹⁰⁷, refletem os elementos fundamentais do domínio dos estudos culturais: a aproximação antropológica ao objeto; a consideração da cultura também como prática e como símbolo da vida quotidiana; a teoria semiótica dinâmica e a teoria da resistência e hegemonia.¹⁰⁸ Estes elementos constituem o carácter revolucionário da obra de Ramiro Guerra: abordar a dança como objeto antropológico em processo, trabalhá-lo no seu dinamismo, protegendo ao mesmo tempo a sua identidade e, ainda, acreditar na existência e defesa de uma semiótica dinâmica, que torna os corpos obras culturais, agentes e produtos de uma ação de resistência ao avanço de uma cultura hegemónica.

¹⁰⁷ Brooks, “Guerra sempre en la danza”, 2012.

¹⁰⁸ Brooks, ao mencionar estes fundamentos dos estudos culturais, faz referência a Antonio Ariño Villarroya, *Sociología de la Cultura. La constitución simbólica de la sociedad* (Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1987), p. 188.

Conclusões

A dança religiosa para o público

“Cuando los dioses se deciden a bajar de sus altares para ponerse a bailar con los hombres es que, indudablemente, algo de mucha importancia está sucediendo.”

Ramiro Guerra

Para concluir este primeiro estudo sobre a transposição para o palco das danças religiosas africanas em Cuba, queremos aqui expor algumas considerações gerais.

Do ponto de vista metodológico, o nosso material crítico de partida foi primariamente baseado, por um lado, na leitura de autores especializados em danças locais, antropólogos cubanos que se interessaram pelo assunto e que procuraram organizar e catalogar a documentação existente, e, por outro lado, em leituras no âmbito dos estudos culturais. Material este que permitiu construir uma perspectiva analítica sobre a cultura africana na diáspora¹⁰⁹. Partindo desta abordagem, o nosso problema foi organizar o material e encontrar um lugar para o que parecia estar fora de sítio, ou que, de algum modo, não encaixava ou não tinha uma explicação clara. Até hoje, a pesquisa etnológica desenvolvida no âmbito da dança é exígua; os teóricos que tentaram sistematizar o material existente – já numa época mais recente – desenvolveram obras de carácter essencialmente compilatório e divulgativo, sem preencher algumas falhas ou esclarecer algumas relações entre elementos que apareciam de forma nebulosa. Deste modo, a distância temporal entre nós, observadores, e os “fazedores” das cerimónias originais tornou-se um fator incontornável. Por outro lado, os textos antropológicos existentes sobre estas culturas estão geralmente ligados às crenças, não se encontrando muitas descrições das danças, das músicas, dos rituais, nem das dinâmicas a eles inerentes; ou, pelo menos, o que se foi encontrando não foi mais do que um conjunto de

¹⁰⁹ Algumas referências de base neste âmbito são: Stuart Hall, *The question of cultural identity*. In: Hall, David Held, Anthony Mc Grew (eds), *Modernity and its futures* (Cambridge: Polity Press, 1992), pp. 274-316; Stuart Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices* (London: SAGE, 1997); Paul Gillroy, *The black Atlantic: Modernity and double consciousness* (London: Verso, 1993); *After empire: multicultural or postcolonial melancholia* (London: Routledge, 2004); e também: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin, *The post-colonial studies reader* (London: Routledge, 1995); Paul Gillroy, *Trade routes: history and geography* (Johannesburg: 2nd Johannesburg Biennale, 1997), pp. 23-26; Paul Gilroy, *Exer(or)cising power: black bodies in the black public sphere*. In: Thomas, Helen (ed), *Dance in the city* (London: Palgrave Macmillan, 1997), pp. 21-34.

meras observações de um ponto de vista exterior – excluindo obviamente as obras de Fernando Ortiz, que ainda são o material de referência primário deste estudo. Portanto, para se perceber as relações de base entre os grupos étnicos que chegaram até Cuba – muitas vezes denominados de forma arbitrária – e as populações africanas correspondentes, tivemos de iniciar, por um lado, uma contínua observação de material documental e de rituais existentes *in loco* e, por outro lado, uma leitura cruzada entre textos antropológicos sobre diferentes contextos: primeiramente cubanos e africanos – de diferentes origens, mas, sobretudo, do Congo, de Angola, Dahomey e Nigéria –, bem como textos sobre a diáspora africana no Brasil e no Haiti. O volume de textos é enorme, o que levou a que se avançasse muito lentamente; por vezes um livro acrescenta ao nosso conhecimento apenas um pequeno pormenor, mas foi a partir da reunião de pequenos pormenores que pudemos construir a síntese, ainda que muito incompleta, que aqui se apresenta.

Acreditamos que com um ulterior trabalho se possa esclarecer mais, mas a pesquisa é demorada e tem de ser acompanhada por um trabalho de campo impossível de realizar durante o tempo de investigação para este estudo. Este lado é, no que nos diz respeito, apenas adiado, sendo que continuamos a acreditar no interesse deste tipo de estudo, que achamos útil não apenas para enriquecer o conhecimento europeu sobre as culturas africanas na diáspora, ou do próprio povo afro-cubano sobre si mesmo, mas sobretudo para trazer à luz a necessidade de mapear, analisar, estudar e valorizar as culturas africanas presentes em África, que estão em contínuo e rápido desaparecimento. Este tipo de estudo ainda não está de todo desenvolvido em Portugal, pelo que este trabalho se constituirá como uma base para futuros estudos nesta área.

Esta foi com certeza uma das nossas finalidades, e esperamos que, mesmo numa pequena escala, este estudo consiga dar alguma organização ao conhecimento quer da arte de tradição popular de origem africana presente em Cuba, quer das respetivas performances rituais, numa perspetiva que cruza uma observação empírica com uma análise de inspiração etnossemiológica da dança. Com muita pena nossa, podemos afirmar que, em Cuba, a maior parte dos rituais originais africanos se perdeu, e o que temos hoje é um conjunto de rituais de transculturação, que já não conseguem revelar as diferentes origens etnológicas, e que apenas relatam o compromisso encontrado no interior da nova sociedade para garantir às entidades protetoras dos vários cultos a sua sobrevivência num terreno comum.

O outro desafio deste estudo era também o de analisar a ligação do produto teatral contemporâneo de carácter músico-teatral às raízes cerimoniais, e neste sentido foi necessário

um grande trabalho de observação, análise e também de estudo das danças afro-cubanas do ponto de vista técnico, segundo as metodologias atualmente utilizadas e adotando uma constante perspectiva comparatista: para perceber até onde estava presente o material efetivamente de raiz afro-cubana e onde começava a sobreposição com técnicas mais elaboradas e modernas. Esta parte do estudo foi a que mais nos surpreendeu e, afinal, a que mais nos motivou a continuar o nosso intento. Durante o trabalho de campo em Cuba surgiu a possibilidade de recolher uma grande quantidade de material bibliográfico, quase desconhecido fora do país, e de compilar passo a passo uma história da dança em Cuba, que está ligada às mais importantes correntes de dança no mundo, e que também resultou ser um espelho das relações políticas internacionais do país e das suas mudanças socioculturais. As complexas relações de Cuba com Espanha, Estados Unidos e Rússia são a base destes fenómenos, e transparecem na evolução da dança, nas suas várias vertentes, ao longo do tempo, quase inspirando uma reescrita da história cubana deste ponto de vista. Isto obrigou-nos a introduzir na dissertação excertos históricos e sociológicos que não estavam, no início, nos nossos planos, mas que seriam imprescindíveis à efetiva compreensão do tema.

Apesar de o carácter deste trabalho não ser antropológico, e de pretender apenas oferecer uma descrição do processo de desenvolvimentos das danças rituais em Cuba como fenómeno artístico, é indubitável que este estudo toca temas de interesse socio-antropológico que não podemos deixar de comentar. Se o que verificámos neste percurso foi uma mudança nas danças tradicionais em direção a uma tecnicização e estetização maciça, podemos também observar quais as consequências que esta divulgação das danças teve para a sobrevivência dos rituais e das celebrações no âmbito folclórico.

Observámos que, numa primeira fase, a divulgação das danças libertou, de alguma forma, a expressão religiosa de raiz africana, que durante muito tempo tinha sido censurada; isto teve consequências apenas parciais em relação ao fenómeno religioso em si.

Por terem nascido num âmbito estritamente artístico, e terem depois obtido apoio institucional somente sempre do ponto de vista da representação estético-cultural, as danças de origem afro-cubana surgiram num percurso paralelo ao do ritual e desenvolveram-se durante muito tempo numa vertente mais espetacular e esteticamente reelaborada, podendo dizer-se hoje, com certeza, que as duas dimensões já estão definitivamente separadas.

Podemos assumir que a influência do mercado do espetáculo e o enorme impulso que este continuou a dar desde os anos 40 até aos anos 60, do século XX, teve consequências na mentalidade, tanto do público como dos artistas, que demoraram a ser esquecidas, mas

podemos também assumir que o muito tempo de deslegitimação da religião afro-cubana tivesse já afastado o próprio povo da manifestação performativa dos rituais e que, portanto, mesmo as novas gerações de origem afro-cubana, no início da revolução, tivessem, quando muito, uma aproximação às danças completamente técnica e estética, sem terem vivenciado qualquer tipo de experiência ritual.

A prova disto pode ser recuperada na entrevista com o coreógrafo Domingo Pau, onde encontramos a descrição da sua ignorância em matéria folclórica, bem como algumas afirmações suas sobre a adesão tardia aos fenómenos religiosos. Este ponto deve ser esclarecido com cautela: a participação familiar como crença numa raiz religiosa pode fornecer conceitos gerais sobre a cultura tradicional, mas é nitidamente diferente do exercício das práticas. A laicização do estado cubano que seguiu os muitos anos de deslegitimação da espiritualidade de origem africana, seja qual for o credo, acabou por criar um afastamento, sobretudo das novas gerações perante as cerimónias. As práticas destinavam-se a pessoas já introduzidas na religião, que, por precedentes problemas de saúde ou pessoais, tinham decidido cumprir as etapas do desenvolvimento religioso. No entanto, para os outros, elas eram consideradas como um conjunto de ritos de proteção, como uma espécie de instrumento de ajuda para se utilizar em caso de necessidade, e não eram vistas como uma linha filosófico-religiosa cuja simbologia fosse completamente conhecida e respeitada.

Se a história de Cuba é um processo inteiramente sincrético, aqui também do ponto de vista cultural reconhecemos uma sobreposição não apenas de símbolos, mas também de valores, que caminham com eles e que se enraízam na sociedade. Podemos, portanto, observar como a nova passagem da estética afro-cubana pelos meios de comunicação, e o seu reconhecimento como elemento cultural de grande importância, resgatou uma faixa da população e levou os seus valores e a sua identidade a um novo nível de confiança e de orgulho.

Como bem defendido por Noam Chomsky¹¹⁰ para o âmbito linguístico, mas que podemos aplicar à dança como sistema simbólico e dinâmico, os símbolos fazem parte de sistemas complexos. No entanto, carregam em si um valor que lhes é próprio e que se revitaliza mesmo que enraizado noutros sistemas, seja por concordância ou por oposição; este valor representa e deixa perceber a existência da força significativa do seu contexto, mesmo que reproduzido de forma alternativa. Neste sentido, o conceito de “Estrutura Profunda”, que Chomsky define no âmbito linguístico como “a forma abstrata subjacente que determina o

¹¹⁰ Noam Chomsky, “The current scene in linguistics”. In: *English Teaching Forum* 5, 1966, pp. 587-595.

significado da frase”, seria aquela que dá origem à “Estrutura de Superfície”¹¹¹, ou seja, o elemento estrutural que, por meio de transformações como a combinação e a elisão, cria variações semânticas na forma linguística. Estes mesmos conceitos parecem importáveis no âmbito da semiologia e das artes performativas, abrindo-nos a possibilidade de identificar a extensibilidade e elasticidade de uma estrutura ritual e dos seus símbolos ao longo de um percurso de transformação social. A estrutura simbólica superficial seria, assim, um sistema de significação que, por sua vez, representa a existência de um sistema de relações, de valores e respetivas dinâmicas, mantendo desta forma uma referência a formas mais profundas que constituem caixas de significado codificadas. O símbolo poderia, como consequência, sofrer modificações significativas na estrutura formal, desde que a sua ligação ao sistema de relações da estrutura profunda não estivesse a ser transformada, e desde que o sistema de valores e relações a ele associados se mantivesse na mesma relação de diálogo. O dado símbolo, seja ele linguístico ou cinético, não deixa nunca de ser um produto do seu contexto, a ponta de um icebergue cuja estrutura é perceptível, embora não inteiramente visível. Os símbolos podem variar adaptando-se às mudanças histórico-sociais, por isso é, para este tipo de estudos, fundamental ir até à estrutura profunda e estabelecer uma visão comparativa a partir dos elementos permanentes do carácter do símbolo e do seu funcionamento num dado contexto.

No caso de Cuba, por causa da complexidade do seu percurso histórico, temos no momento da revolução a coexistência de três sistemas socioculturais: a presença – podemos dizer só parcialmente ativa – de um sistema sociocultural de tipo ritual, um sistema transcultural de tipo comunitário, que tenta assimilar as diferenças sociais existentes, e um sistema europeu orientado para a objetificação do produto artístico, que poderíamos definir como “capitalista”, no sentido em que vê a arte como produto de consumo, derivando da visão tipicamente ocidental da arte como produto de um trabalho profissional. A transculturação conduziu, deste modo, a uma gradual transformação simbólica que devia acompanhar a mudança de um destes sistemas estruturais para o outro, e que, todavia, sendo eles coexistentes, embora em proporções diferentes, manteve os diferentes valores socioculturais vivos e representáveis em simultâneo, nos diferentes contextos, durante muito tempo. Se no âmbito das danças cubanas podemos imaginar que a reprodução da estética das danças tenha despertado e revitalizado um contexto inteiro, chamando a atenção sobre os seus sistemas de valores e a sua relação com o contexto social, observamos também que este

¹¹¹ Chomsky, “The current Scene in linguistics”, p. 588.

processo acabou por revalorizar os seus atores, trazendo um valor simbólico adjunto: o valor de meio de compensação, ou resgate social. É assim, por exemplo, que o bailarino afro-cubano, em palco, no seu costume ritual parece assumir outro estatuto e outro valor para a sociedade. Com a passagem dos anos, os figurinos foram-se tornando sempre mais espetaculares, e mais exuberantes e ricos, do que os figurinos tradicionais confeccionados para as ocasiões rituais. Isto determinou uma imagem realmente principesca das figuras dos Orishas no palco, o que influenciou a imagem do bailarino e também a ideia do crente no contexto ritual. O bailarino, a partir da época revolucionária, já considerado figura importante enquanto representante da cultura nacional, torna-se neste momento encarnação simbólica de duas coisas: da divindade (algo que tradicionalmente nas religiões afro-cubanas pertence a qualquer crente, mas que agora é reconhecida como um papel socialmente importante) e do negro libertado e vencedor, cujas fé, cultura e ideologia são respeitadas publicamente.

Podemos, portanto, perceber que se, por um lado, a produção artística se desligou completamente do ritual, por outro, juntou-se ao carácter mitológico da tradição popular e, essencialmente, satisfaz a necessidade da sociedade de produzir novos mitos para a renovação social em curso. Estes mitos passaram pela reencarnação da velha mitologia afro-cubana e pela revitalização das manifestações de culto, que, renovando a importância da ligação dos homens com a divindade, e das raças negra e mestiça com a sociedade cultural, representaram uma manifestação de orgulho e de confiança nunca antes vista.

Temos, de facto, de considerar que na época dos *cabarets* a maioria dos bailarinos era branca; basta verificar isto nas fotos, onde aparece apenas uma minoria de bailarinos mulatos. Já na época da fundação do Conjunto Nacional de Danza Moderna, Ramiro Guerra fez questão de ter um número igual de bailarinos brancos, mulatos e negros, por uma razão, dizemos, de estudo antropológico do seu movimento, que ele queria catalogar e aprofundar, mas também por uma questão estética: para ter uma companhia que não pudesse ser definida como especificamente representativa de um estilo ou de outro. Depois da revolução, houve um grande impulso à presença de profissionais de todas as origens étnicas nas diferentes vertentes artísticas. Sabemos, todavia, que o Conjunto Folklórico Nacional de Cuba aceitava profissionais brancos, mas não lhes dava qualquer possibilidade de carreira como primeiros bailarinos. A estética das danças tradicionais populares estava, de facto, ligada não apenas à cultura africana, mas também à estética negra, e não se queria abrir mão desta condição performativa. Para além da desculpa habitual, que justificava as escolhas dos bailarinos com base na raça, por causa da diferente maneira de execução do movimento, deu-se também

muitas vezes como justificação desta escolha a necessidade de escolher como bailarinos protagonistas figuras que estivessem perto do ambiente religioso – mas isto, na realidade, nunca foi condição preferencial.

Observamos hoje que, se houve um regresso de popularidade das religiões afro-cubanas, isto se deve também à dança e, em geral, à teatralização do mundo afro-cubano, que levou à sua gradual transformação e esteticização. A influência da técnica ocidental no núcleo central africano serviu como uma segunda pele, que transformava a gestualidade ritual numa estética nova, e que determinava a sua passagem para outro ritual. Se a máscara na tradição africana é a simbolização da presença de um outro espírito num ser físico, o constante disfarce usado nas danças, com a representação sempre mais realista de diferentes divindades personificadas, colocava a cultura africana em Cuba num processo de renovação da sua sacralidade, e, ao mesmo tempo, constituía um alargamento do ritual original, agora transmitido de forma pública e por isso com maior poder comunicativo.

Entre as várias manifestações culturais, as do Conjunto Folklórico Nacional e dos outros grupos folclóricos – como Osain del Monte, Yoruba Andabo ou Raices de Fuego –, apesar de utilizarem um registo que Ramiro Guerra definiria de projeção folclórica, reproduzem uma hierarquia mítica que abre os olhos do público para um outro mundo: para uma outra sociedade, feita de deuses que vivem em estreito contacto com os humanos e que determinam a sorte ou desgraça nas vidas destes. Esta sociedade mítica é representada no palco de forma bem codificada e é assumptível como ritual, contendo todas as características deste: elementos de repetição, improvisação, regras de execução, carácter performativo e litúrgico. O próprio respeito que as figuras representadas manifestam para com as outras presentes na cena, e o medo que todas conseguem despertar umas nas outras, cria uma relação de superioridade do bailarino sobre o público, que se reconhece numa posição de fragilidade e vulnerabilidade, e que acaba por acreditar na força performativa destas figuras e no valor taumatúrgico da sua presença. Os espectadores olham com atenção para reconhecer, nestes eventos, o bailarino que chega à representação mais verosímil da condição de transe, de possessão, e que consegue dançar como se não tivesse consciência de si mesmo, deixando – aparentemente – o controlo do corpo para se concentrar na capacidade comunicativa de um estado de rendição.

A qualidade ideal destas danças é a da manifestação de uma grande energia física, sem carregar os movimentos de qualquer tipo de força: como se a intensidade do movimento viesse de dentro do corpo sem passar por uma real força muscular. Daí a dificuldade de

alcançar uma exatidão de movimento sem qualquer contração, mas mantendo o corpo relaxado, quase passivo. Esta é também a maior diferença em termos de qualidade de movimento que podemos observar. Comparando, por exemplo, o estilo dos grupos folclóricos com o dos grupos de *cabaret* ou de dança moderna face aos mesmos movimentos, a técnica estética ocidental revela uma execução consciente do movimento, que é limpo e atinge o seu máximo – o seu clímax estético –, enquanto a técnica africana do movimento de origem ritual implica o máximo resultado com o mínimo esforço e com a total invisibilidade da atividade neuromuscular. Nas danças afro-cubanas deste contexto, o movimento é interno e, na maior parte, aparece como movimento residual, ou seja, como consequência de uma causa interna, que pode ser encontrada numa intenção, numa emoção, num desequilíbrio, ou numa interferência do estado energético. É bastante difícil falar do desenvolvimento de um código artístico em constante mutação, e ainda por cima executado por grupos, cuja identidade artística é sempre sujeita a mutação, mas, apesar disto e da natural fragilidade e fluidez identitária de um conjunto deste género, podemos dizer que a tendência que prevaleceu ao longo dos anos e que se tornou mais visível na Europa foi uma tendência completamente estetizante e tecnicista, onde a espetacularização estava em primeiro plano. Não obstante, temos hoje dois fenómenos em desenvolvimento rápido e ambos, por razões diferentes, parecem apontar novamente para o carácter ritual não apenas destas danças, mas da dança em geral, na sua condição existencial e epistemológica. Estes dois fenómenos traduzem-se, por um lado, no surgimento de um público interessado no ritual e na experiência da dança como elemento de metamorfose e, por outro lado, no crescimento de um género de dança contemporânea que trabalha a transcrição estética das sensações do transe – desta condição de presença de outra coisa no próprio corpo – e da representação da dança como saída do ser dos próprios confins, mentais, sensoriais e psíquicos. Este caso aqui mencionado é bem representado pelo trabalho com que abrimos este estudo, com as obras da coreógrafa Rosário Cardenas, cujo movimento é esquizofrenicamente passivo em termos de qualidade cinética e, ao mesmo tempo, intelectualizado, representativo, narrativo e simbólico.

De facto, nos últimos 20/30 anos, em virtude de uma maior tolerância do governo cubano face às manifestações religiosas, os cultos afro-cubanos cresceram enormemente, sendo cada vez maior o número de fiéis e simpatizantes que se interessam pela cultura afro-cubana e pelas suas práticas religiosas. No mundo inteiro as pessoas têm revisitado estas danças e a beleza dos seus gestos, conhecidos na sua expressão mais poética e teatral, e ficam ligadas à sua tradição, encontrando nesta um lugar protegido, uma dimensão intermédia que

ultrapassa os limites da humanidade, aproximando-as de um conceito de divindade abrangente e natural.

Apesar de o nosso trabalho não ter desenvolvido qualquer forma de pesquisa neste sentido, e não ter portanto qualquer autoridade para exprimir juízos neste âmbito, queremos salientar alguma proximidade entre as performances rituais observadas no contexto cubano e as dinâmicas rituais estudadas por Victor Turner, bem como a possibilidade de relacionar os conceitos de “liminar” e “liminoide”, introduzidos por Arnold Van Gennep¹¹² e retomados por Turner em relação às práticas rituais e teatrais, com o contexto deste estudo.

No caso de Cuba, temos a possibilidade de observar as diferentes fases de desenvolvimento do ritual: havendo ainda danças incluídas em rituais estruturados, como os tambores de santo ou Guemileres, onde o momento performativo não é um momento lúdico e separado da cerimónia, mas também temos a presença de momentos de danças lúdicas, como a Rumba, que se apresentam de forma sequencial aos momentos cerimoniais, revelando o carácter “liminoide” destas manifestações, que sabemos reproduzirem uma sequência típica da celebração ritual presente já no contexto africano. Podemos dizer que, como afirma Turner na obra *From ritual to theatre*¹¹³, e como igualmente salientado no volume *The ritual process*¹¹⁴, também no caso de Cuba o crescimento das formas performativas de evasão e socialização se apresenta a par do desenvolvimento da sociedade na sua dinâmica mais urbana e, de alguma forma, sai da estrutura rígida do ritual para entrar numa estrutura que não é invertida, mas, sim, desconstruída e reorganizada à volta dos seus elementos caracterizantes. Desta forma, por exemplo, os símbolos que podemos reconhecer na Macuta – uma dança cerimonial de par, e que está em vias de desaparecer – são já reconhecíveis na forma mais similar desta dança mas de carácter profano, a Yuka, que lhe é muitas vezes associada nas representações. A Rumba aparece como herança das duas, mas incluindo já muitos mais elementos simbólicos derivantes de um número maior de danças que se foram juntando ao longo do tempo. No entanto, para além do carácter liminar e “liminoide” de alguns rituais performativos, em Cuba, como apontado anteriormente, também reconhecemos o surgimento de uma nova ritualidade ligada à representação do rito. Um momento de celebração da cultura que acaba por herdar a seriedade tanto no contexto simbólico-religioso como no contexto da execução artística profissional. Não podemos, de facto, esquecer que a grande importância dada às artes folclóricas pela política revolucionária, por um lado, deu um enorme impulso à revitalização

¹¹² Arnold Van Gennep, *Rites de passage* (Paris: Éditions A. et J. Picard, 1981).

¹¹³ Victor Turner, *From ritual to theatre. The human seriousness of play* (New York: PAJ, 1982).

¹¹⁴ Victor Turner, *The ritual process* (New York: Cornell Paperbacks, 1991).

destas últimas; por outro lado, do ponto de vista das dinâmicas antropológico-performativas, contribuiu para uma separação entre a dança como performance artística e a dança como momento ritual, ou como bem define Turner: como trabalho sagrado e trabalho profano¹¹⁵. De alguma forma, a importância que o programa revolucionário deu à instrução artística, a consideração da dedicação total à arte como um valor moral e até o carácter de afastamento, que, de certo modo, derivou da colocação das estruturas de formação agrupadas entre elas e afastadas do centro da cidade, em conjunto com uma vida profissional que leva os artistas para fora da rigidez das regras sociais do país, deram azo a uma mitificação do palco que se sobrepõe ao valor mítico do conteúdo representado¹¹⁶. Neste contexto, esta representação herda ainda os valores de uma sacralidade da performance pelo seu carácter de umbral, de porta de comunicação entre o real e o simbólico. O espetáculo é neste contexto um tipo de estrutura simbólica de emulação, que parece poder ser definida através da categoria que Turner descreve como pseudoliminar e que se refere ao universo liminar na estrutura dos seus valores, sem os mudar, e que, portanto, contribui de alguma forma para a sua divulgação.

Assim, é talvez natural que o ritual existente esteja a perder força no momento em que a sociedade muda e outras formas de ritualização começam a emergir, no momento em que a arte em si, como processo separado, já é vista não como um trabalho espiritual mas como uma vocação de natureza quase transcendente¹¹⁷.

Não podemos aprofundar aqui um tema que nos levaria muito além do objeto deste estudo, mas queremos sublinhar como o âmbito da Semiologia Comparada, de facto, nos dá a possibilidade, embora com todas as dificuldades inerentes a um estudo de espectro absolutamente vasto, de reconhecer o valor dos símbolos nos contextos originais e de ler comparativamente sistemas análogos em sociedades passadas e presentes que ainda se encontram em relação. Este estudo teve desde o início este sentimento: a vontade de seguir um *Erlebnis*, uma viagem entre experiências, que não deviam ser relatadas de forma exata, como um sujeito estático e fechado, mas que deviam ser descritas com toda a complexidade dos eventos vivos e em transformação, com o próprio valor de herança de processos anteriores e antecipação de futuras evoluções.

Na viagem representada por esta investigação cruzámo-nos muitas vezes com a maneira “africana” de transmitir esta sabedoria: com uma maneira desconfiada na forma de

¹¹⁵ Turner, *From ritual to theatre*, pp. 30-31.

¹¹⁶ No seu livro *Rites de passage*, Van Gennep descreve três fases que seriam comuns a todos os processos rituais de passagem, e que são a separação, a transição e a incorporação. Estas fases rituais podem ser reconhecidas no processo de carreira artística ligado à profissão da dança no país.

¹¹⁷ Turner, *From ritual to theatre*, p. 39.

nos observarem e o termos de mostrar o que sabíamos antes de merecermos as respostas. Aprendemos a falar primeiro para conquistarmos a credibilidade necessária para formular perguntas, e aprendemos a receber como resposta a partilha da experiência, o sermos levados pela mão à descoberta sem revelações. É esta a maneira como estas obras falam verdadeiramente: sem explicar mas impondo uma maneira de ver.

Este tipo de comunicação pode ser o maior problema ao longo de uma investigação científica desta natureza, como pode também ser a origem de uma grande aprendizagem: uma vez que a perspectiva dos informantes, que por vezes podemos julgar subjetiva e infundada, tem uma lógica subconsciente, ou que eles não conseguem verbalizar, mas na qual confiam, e na qual também nós precisamos de confiar, para desconstruir a nossa perspectiva. Esta forma de sabedoria foi-nos transmitida de uma maneira original: assim como se levam as pessoas nas danças do Carnaval, nas Comparsas, no meio da multidão, para elas aprenderem a acompanhar o balanço antes de reproduzir os passos, deixando que sejam os outros corpos em movimento a conduzi-las, assim nos levaram, nos deixámo levar, até quase rezear a perda da nossa lógica, guardando o nosso olhar racional como reserva, porque percebemos que era isto que faltava à visão do investigador: dar espaço à experiência do corpo, por inteiro; com a esperança, depois, de conseguir transmitir o seu relato e torná-lo compreensível às outras pessoas.

As duas obras com que abrimos este estudo têm ambas este valor: o facto de serem obras não didascálicas, nem para turistas, que não explicam nada, que não fornecem uma preparação mas antes a experiência direta de uma vivência, e por isso as relembramos aqui, sendo que ainda as achamos representativas de uma maneira contemporânea e inspirada de fazer arte com o material folclórico. Estas obras fazem-nos mergulhar num universo que nos inunda sem explicação, num universo de símbolos de complexa descodificação, mas que, mesmo nos momentos de incompreensão, nos conseguem comunicar a natureza mística de uma realidade que ainda está à procura da sua forma, uma forma artística que, segundo as palavras de Victor Turner, torne este universo de símbolos numa “sabedoria comunicável”¹¹⁸.

¹¹⁸ Turner, *From ritual to theatre*, pp. 20-50.

Bibliografía:

- Alén, Olavo. *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*, La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Acosta Saignes, Miguel. *Vida de los esclavos negros en Venezuela*, La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Alonso Andreu, Guillermo. *Los araras en Cuba*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992.
- Ariño Villarroya, Antonio. *Sociología de la cultura. La constitución Simbólica de la sociedad*, Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1987.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge. 1995.
- Balbuena Barbara. *El íreme Abakuá*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1991.
- *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*, La Habana: Juan Marinello, 2003.
- Matías Barchino, María Rubio Martín, *Nicolás Guillén, hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Cuenca: Univ. Castilla La Mancha 2004.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón* (1966), Barcelona : Ariel, 1968.
- *Afro-cuban religions*, Princeton: Markus Wiener, 2001.
- “*Fátima o el parque de la fraternidad*” em *Ariel*, Janeiro 2007. DOI: 10.4067/S0718-04622007000100013
- Betto, Frei. *Fidel y la religion*, conversaciones con Frei Betto, La Habana, Publicaciones del Consejo de Estado, 1985.
- Bittremieux, Léo. *La société secrète des Bakhimba au Mayombe*, Bruxelles: Campenhout, 1936.
- Blackmun Visona, Monica; Poynor, Robin; Cole, Herbert M. *A History of Art in Africa*, New York: H. N. Abrams, 2001.
- Brandon, George. *Santeria from Africa to the New World. The dead sell memories*, Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Brooks, Jorge. “Guerra sempre en la danza” em *La Jiribilla*, La Habana: 4-10 Ago. 2012.
- Bueno, Eduardo. *Brasil: uma história*. 2ª edição. São Paulo: Ática. 2003.
- Natalia Bolívar, *Los Orishas em Cuba*, (1990) La Habana: Editorial José Martí, 2014.
- Natalia Bolívar e Natalia del Río, *La muerte es principio no fin. Quintín Bandera*, La Habana: Editorial Mercie, 2004.
- Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor, *International religious freedom report 2009*, October 26, 2009.
<https://www.state.gov/j/drl/rls/irf/2009/127386.htm>

- Lydia Cabrera, *Reglas de Congo/Palo Monte Mayombe*, Guanabacoa: Ediciones Universal, 2005.
- *La Regla Kimbisa del santo Cristo del Buen Viaje*, Guanabacoa: Ediciones Universal, 1986.
 - *Contes nègres de Cuba*, Paris: Gallimard, 1936.
- Carpentier, Alejo. *Écue-Yamba-Ó*, (1904), Barcelona: Octavo Sello, 1977.
- “Los valores universales de la música cubana”, *Revista de La Habana*, 2 n. 5, Maio, La Habana, (1930), pp. 145-54.
- Chao Carbonero, Graciela. *Folklore latino I II III IV*, La Habana: Pueblo y Educación, 1986.
- *Folklore cubano I II III IV*, La Habana, Pueblo y Educación, 1986.
 - *De la Contradanza cubana al Casino*, La Habana, 2006.
 - *Para bailar Casino*, Universidad de Sinaloa, México, 2008.
 - *El baile de y para los Orishas en el tambor de santo*, La Habana, Pueblo y Educación, 2010.
- Chao Carbonero, Graciela - Balbuena Barbara: *Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas. Historia y metodología*, L Habana: Ed. Cúpulas - Adágio, 2010.
- Chao Carbonero, Graciela - Lamerán Susana. *Bailes Yorubas de Cuba*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1986.
- Chomsky, Noam. “The Current Scene in Linguistics”. Em *English Teaching Forum* 5, 1966, pp. 3-9.
- Da Matta, Roberto. *Carnavais malandros e heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- Da Silva, Marcos Antonio; Johnson, Guillermo Alfredo: “Revolução e religião: as relações entre a Igreja e o Estado na Cuba contemporânea”, *Ciências Sociais Unisinos*, v. 52, n.º 1, 2016, pp. 8-16. Doi:10.4013/csu.2016.52.1.02
- De Franz, Thomas. *Black performance Theory*, Dunham - London: Duke University Press, 2014.
- De Friedemann, Nina S. *La saga del negro: presencia africana en Colombia*, Bogotá: Santa Fé, 1993.
- De La Fuente, Alejandro. “Myths of racial democracy: Cuba, 1900-1912” In. *Latin American Review*, Vol. 34, N. 3 (1999), pp. 39-73.
- Días Quiñones, Arcadio; *Fernando Ortiz e Allan Kardec: espiritismo e transculturação*, São Paulo: Lua Nova, 2011.
- Dunham, Katherine. *Recovering an anthropological legacy. Choreographing ethnographic futures*, Santa Fe: School for Advanced Research Press, 2014.
- *Dances of Haiti*, Los Angeles: UCLA, 1983.
 - *Island possessed*, New York: Doubleday, 1969.
- Ferrando, Bartolomé. *Arte y cotidianeidad hacia lá transformacion de lá vida en arte*. Madrid: Árdora, 2012.
- Fanon, Franz. *Peau noire masques blancs*, Paris : Seuil, 1952.
- Figarola, Joel James. *Cuba la gran nganga. Algunas prácticas de brujería*, La Habana, Editorial José Martí, 2012.

- Florenskij, Pavel. *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano: Adelphi, 1995.
- *Il simbolo e la forma*, trad. it., Roma: Boringhieri, 2007.
- Frade, Cáscia. *Folclore/cultura popular: aspectos de sua história. 8º Encontro com o Folclore/cultura popular*. Espaço Cultural Casa do Lago/UNICAMP, 18-22 Agosto 2003. http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_aspectos.pdf
- Frazer, James. *The golden bough: a study of magic and religion*, London: Penguin, 1996.
- Georges, Robert A.; Owens Jones, Michael. *Folkloristics: an introduction*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Gil, José. *Movimento Total*, Lisboa: Relógio d'água, 2001.
- Gillroy, Paul. *After Empire: multicultural or postcolonial melancholia*, London: Routledge, 2004.
- *The black Atlantic: modernity and double consciousness*, London: Verso, 1993.
 - *Trade routes : history and geography*, 2nd Johannesburg Biennale 1997, 23-26.
 - *Exer(or)cising power: black bodies in the black public sphere*, em Helen Thomas (ed), *Dance in the city*. London: Palgrave, 1997, pp. 21-34.
- Gott, Richard J. *Cuba: uma nova história*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.
- Guanche, Jesús. *Procesos etnos culturales*, La Habana: Letras cubanas, 1996.
- Guerra, Ramiro. *Calibán danzante*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000.
- *Teatralización del folklore y otros ensayos*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1989.
- Guérin, Michel. *Philosophie du geste*, Paris: Actes Sud, 2011.
- Hall, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: SAGE, 1997.
- *The question of cultural identity*. In: Hall S., Held D., Mc Grew A. (eds), *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1992, pp. 274-316.
- Helg, Aline. *Lo que nos corresponde: a lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba, 1886-1912*. La Habana: Ediciones Imagen Contemporánea, 2000.
- Herpink, Addrell. *Los cabarets de La Habana de los 50*, La Habana: Ed. Cubanas Artex, 2014.
- Juarez Tadeu; Xavier Paula, *Teorias antropológicas*, Curitiba: IESDE Brasil, 2009.
- Kruijt, Dirk; Konnings, Kees. (eds.), *Las sociedades del miedo: el legado de la guerra civil, la violencia y el terror en América Latina*, Salamanca: Univ. de Salamanca, 2002.
- Lanchateñeré, Romulo. *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Ed. Ciencias Sociales, 1992.
- *Oh, mio Yemayá. Cuentos y cantos negros*. La Habana: El Arte, 1938.
- Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole, II La mémoire et les rythmes*, Pais: Albin Michel, 1964.

- León, Argeliers. *Tras las huellas de las civilizaciones negras en America*, La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2001.
- Martí, Agenor: *Mis porfiados oráculos*, Madrid: Fuentetaja Ediciones, 1992.
- Martínez Furé, Rogelio, *Danza Nacional de Cuba. XX (1959-1979)*, La Habana: Ministerio de Cultura, 1979.
- *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. XX (1962-1982)*, La Habana: Ministerio de Cultura, 1982.
- Marting, Diane E.. *Spanish american women writers: A Bio-bibliographical Source Book*, Westport-London: Greenwood Publishing Group, 1990.
- Menéndez, Lázara. *Rodar el coco*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2002.
- Moliner Castañeda, Israel. *Los cabildos afrocubanos en Matanzas*, Matanzas: Ed. Matanzas, 2002.
- Mora Mesa, Santiago. *El concepto de transculturación: un recorrido en la obra de Fernando Ortiz*, Bogotá: Pontificia Univ. Javeriana, Jan. 2012.
- Moreno Lantigua, Marlen. *Fernando Alonso. Su ideário pedagógico*, Camaguey: Editoria Ácana, 2015.
- Mats, Lundahl, “A Note on Haitian Migration to Cuba, 1890-1934”, *Cuban Studies* 12, n.2, 1982.
- Moulin-Civil, Françoise. “El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, o el nacimiento de um paradigma”, em *América: Cahiers du CRICCAL*, Vol 33, N. 1, 2005.
- Ngou-Mwe, Nicolas. *El África bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folclórica Cubana*, La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- *La africanía de la música folklórica cubana*, La Habana: Ediciones Cardenas y Cia, 1950.
- *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana: Dirección de Cultura, 1951.
- *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana: Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1952-1955.
- *De la música afrocubana; un estímulo para su estudio*. Cultural, La Habana: Cultural, 1934.
- *Las rebeliones de los afrocubanos*. s/e, La Habana: [s.i.], 1910.
- *Hampa afrocubana: Los negros brujos*, Madrid: Librería de F. Fé, 1906.
- Pellegrin, François. *La flore du Mayombe : d'après les récoltes de M. Georges le Testu (2^{ème} partie)*, Caen: Lanier, 1928.
- Phillips, Tom. *Africa: The Art of a Continent*. New York: Prestel, 1995.
- Prandi, Reginaldo. *Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização*. Em: Caroso, Carlos; Bacelar, Jéferson. (Org) *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo*,

- reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006; pp. 93-111.
- Quiñones, Tato: *Asere múncue itιά ecobio enyené abacué. Algunos documentos y apuntes para una historia de las hermandades abacué de la ciudad de La Habana*, La Habana: José Martí, 2014.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: Andariego, 2008.
- Riera Sanz, Carolina. *Ramiro Guerra, bailarín coreógrafo y maestro*, Tese de Especialização, Santiago: Facultad de Arte, Univ. de Chile, 2012.
- Robaina, Tomás Fernández. *Hablen paleros y santeros*, La Habana, Editorial de ciencias sociales, 1994.
- Rodrigues Durães, Bruno J.; Mata, Iacy M., “Cuba, os afro-cubanos e a revolução: passado e presente”, *História Social UNICAMP*, v. 17, 2009, pp. 131-150.
- Saruski, Jaime; Mosquera, Gerardo: *La política cultural de Cuba*, UNESCO, Madrid: Artes Gráficas Benza, 1979.
- Schechner, Richard. *Between theatre and anthropology*, Philadelphia: Penn. Univ. Press, 1985.
- *The future of ritual*, London: Routledge, 1993.
- Scott, Rebecca. *A Emancipação escrava em Cuba: a transição para o trabalho livre, 1860-1899*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, EDUNICAMP, 1991.
- Sénéchal, Jacques; Kabala, Matuka; Fournier, Frédéric. *Revue des connaissances sur le Mayombe*. Paris: UNESCO, 1989. Pp. 47-68.
- Serrano, Pascual. “Cuba en el año 2007”, em *Diagonal*, La Habana, 23/01/2007.
- Sloat, Susana. *Making Caribbean Dance*, Orlando: Univ. Press of Florida, 2010.
- Tamames, Elisa, “Antecedentes sociológicos de las tumbas francesas”, en *Actas del folklore*, La Habana: Fundación Fernando Ortíz, 2005.
- Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press, 2003.
- Taylor, Diana; Villegas, Juan. (ed.) *Negotiating performance: gender, sexuality, and theatricality in Latin/o America*, Durham London, Duke University Press, 1994.
- Taylor, Patrick; Case, Frederick. *The encyclopedia of caribbean religions*: Vol. 1: A - L; Vol. 2: M – Z, Champaign: Univ. Illinois Press, 2012-2013.
- Victor Turner, *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu* (1967), Niterói: Ed. UFF, 2005.
- *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, New York: PAJ, 1982
- *The ritual process*, New York: Cornell Paperbacks, 1991.
- UNESCO Conferência. *Recomendação sobre a salvaguarda do folclore*. Paris, 1989.
<http://www.portaldoconhecimento.gov.br/bitstream/10961/238/4/Anexo%20%20-%20Doctos%20Unesco.pdf>

- Van Gennep, Arnold. *The rites of passage*. Chicago: University of Chicago, 1960.
- Vinueza, María E. *Presencia Arará en la música folclórica de Matanzas*, La Habana: Casa de Las Americas, 1989.
- Zúñiga Portuondo, Olga, *Santiago de Cuba. Los colonos franceses y el fomento cafetalero, (1798-1809)*, Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 1992.

ANEXOS

Citações das obras

Anexo 1

Jean Paul Sartre

“Sob os olhos divertidos do colonizador, protegiam-se contra eles próprios por meio de barreiras sobrenaturais, tanto reanimando antigos mitos terríveis, como agarrando-se a rituais meticulosos: assim é que o obcecado foge da sua profunda necessidade ao infligir-se manias que os afligem em cada momento. Eles dançam: isto ocupa-os; e solta-lhes os músculos dolorosamente contraídos, e, assim, a dança mima, em segredo, muitas vezes sem eles saber, o Não que eles não podem dizer, os homicídios não ousariam cometer. Em algumas regiões eles usam esse último recurso: a possessão. O que outrora era o facto religioso na sua simplicidade, uma certa comunicação do fiel com o sagrado, foi transformada numa arma contra o desespero e humilhação: os Zarés, os Loas, o Santos da Santería baixam e penetram neles, governando a sua violência e usando-a em transe até a exaustão. Ao mesmo tempo, estas altas personagens protegem-nos: isso significa que os colonizados defendem-se da alienação colonial aumentando a alienação religiosa. Com o único resultado, no final, de acumular as duas alienações, e que cada uma delas reforce a outra. [...] Acrescentem, para uns poucos infelizes rigorosamente selecionados, a outra possessão de que falei mais acima: a cultura ocidental.” (Jean Paul Sartre *in*: Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Frantz Fanon, 1961, p. 22). Tradução nossa.

Anexo 2

Os africanos trouxeram com eles a própria cultura tentaram no aperto da nostalgia de mante-la e transmiti-la para os seus filhos. No seu próprio tesouro folclórico deviam estar os contos, histórias, lendas, rapsódias e cantos que continham as conquistas dos seus antepassados, as mitologias das suas crenças, as cosmogonias dos seus filósofos, os rituais dos seus cultos, os conjuros dos seus feiticeiros e s contos com que as madres negras entretinham as suas crianças e lhe inculcavam os ensinamentos e conselhos da sua sabedoria popular. [...] Os contos afro-cubanos ainda se ignoram em Cuba. Não conhecemos nenhum que tenha sido publicado na nossa terra. [...] Em Cuba ainda não fizemos nada para recolher esta floração folclórica.. [...] é suficiente que o leitor aficionado pergunte com interesse a uma qualquer idosa de cor para obter um conto. Ouça-o leitor aficionado, e escreva-o livremente em forma simples e plana, sem se preocupar de o limpar, nem do estilo literário, que estragam mais do que elevar o valor folclórico duma narração”. (Fernando Ortiz, *Cuentos afrocubanos*, Social, 1927, pp. 58, 73). Tradução nossa.

Anexo 3

El Monte, capítulo II, Bilongo:

“Aonde menos se imagina há um espírito”. “Andam por todos os lados”. “Não os vemos, mas estamos sempre ao lado dos mortos e dos santos a toda a hora”. “Os nossos negros estão

convencidos de que vivemos cercados de espíritos, e de que à influência destes deve-se tudo o mau e bom que acontece. Por isso dificilmente aceitam uma explicação puramente científica para uma doença que lhe aconteça ou da causa natural que a tenha provocado.

(Lydia Cabrera, *El Monte*, La Havana: Letras Cubanas, 2014, p. 29) Tradução nossa.

Anexo 4

Rosario Cardenas, entrevista:

“Embora em Cuba as danças folclóricas, tradicionais, de cabarets, de espetáculos, como são aqui mencionadas, tenham alargado a sua prática, a sua profissionalização ainda continua a ser orientada por essa abordagem de formas perfeitas, simétricas e de posições conservadoras. Pessoalmente, considero que é necessário ser mais autorreflexivo acerca das próprias práticas artísticas, das estruturas a partir das quais se cria, dos códigos que as formam. Em geral, as reflexões mantêm-se no plano do discurso e não se analisam os códigos.

Não seria, então, conveniente assumir a diversidade e aceitar as diferenças, mesmo que não seja possível classificar nem etiquetar? Desejava que fossemos abertos, independentemente dos gostos, às diversas manifestações da arte, às diferentes maneiras de ser e de estar no mundo.” Tradução nossa.

Anexo 5

Lemos no capítulo III de *El Monte, Oluwa Ewe: el dueño del monte*:

“Desde que Deus fez o mundo, as doze é uma hora má. Há muito tempo atrás, Elegguá disse a todas as gentes da aldeia que fechassem as portas às doze em ponto, pois iria acontecer algo de mau, e que ninguém ficasse na rua. [...] Às doze da noite – a pior de todas – já passeavam eggun e eshus com toda a liberdade. “Elegguá, Oggun, Ochosi, saem para fazer os seus negócios”. São horas de levar os ebbós, de fazer as bruxarias: de recolher as más influências, de encontrar Ero e Poelí. “Dançam os espíritos...” Portanto, se temos de procurar um precedente mítico, como nos propõe Niní, a origem e a explicação de muitos costumes e crenças, encontraremos no relato que se segue a razão de acharmos a rua muito perigosa e de ser prudente fechar as portas e permanecer em casa a certas horas:

Durante o governo de Obbatalá, aconteceu que Ikú, a morte; Ano, a doença; Ofó, a vingança, e Eyé ou Arafé – Iña – a tragédia, o crime, ficaram com muita fome. Pois ninguém morria, ninguém adoecia, nem lutava, nem se envergonhava. O resultado desta felicidade foi que o bem de uns se tornou o mal de outros e que Ikú, Ano, Ofó, Iña e Eyé, para subsistirem, decidiram atacar os súbditos de Obbatalá. Este aconselhou o seu povo para que ninguém saísse à rua nem espreitasse à janela. E para acalmar Ikú, Ano, Ofó, Iña e Eyé, Obbatalá disse-lhes que esperassem, que tivessem um pouco de paciência. Mas a foma que tinham era terrível, e Ikú, Ano, Ofó, y Arafé saíram às doze do dia em ponto com paus e latas; fizeram grande estrondo, e as gentes, curiosas, assomaram-se às janelas sem pensar. Ikú cortou um grande número de cabeças. Às doze da noite voltou a ouvir-se outro ruído ensurdecador. Os imprudentes saíram e outros correram para as janelas para ver o que se

passava; e Ikú fez outra boa ceifa de cabeças. Desde então, às doze do dia e das noite, Ikú, Ano, Ofó e Arafé têm por hábito andar pelas ruas, por isso se recolhem as pessoas sensatas.”

(Lydia Cabrera, *El Monte*, Editorial Letras Cubanas, 2014, pp. 89-90). Tradução nossa.

Anexo 6

Lemos em relação à Ceiba no *El Monte* de Lydia Cabrera:

“Ceiba, tu és a minha mãe: dá-me sombra”.

A ceiba, tal como a palma real, é a árvore mais típica de toda a ilha e a árvore sagrada por excelência, ao ponto de nos perguntarmos se era um objeto de culto independente – o culto à ceiba, no qual comungam por igual, com idêntico fervor, negros e brancos -, se não soubéssemos já que todos os mortos, os antepassados, os santos africanos de todas as nações trazidos para Cuba, e os santos católicos, acorrem a ela e habitam-na permanentemente. Era também para os chineses que vieram durante a colónia, e hoje para os seus descendentes, “o trono de Sáfan Kon, o mesmo de Santa Bárbara na China”. Se se perguntar a um camponês branco, a um “guajiro”, sobre este misticismo que a ceiba desperta em todo o país, este dirá invariavelmente que “está abençoada”, que os anciãos o ensinaram a adorá-la, porque “é o mais sagrado e o maior deste mundo”. E todos repetirão exatamente o mesmo: “a ceiba é santa” É a árvore da Virgem Maria. É a árvore do Santíssimo” ou “do poder de Deus”, ou que é a “árvore do mistério”. A prova disso é que os elementos desencadeados a respeitam: não a arranca o furação mais feroz, não a fulmina o raio. “O raio respeita a ceiba e ninguém mais”.

(Lydia Cabrera, *El Monte*, 2014, pp. 170). Tradução nossa.

Anexo 7

“Uns com técnica Graham outros com técnica do movimento mexicano, ensinavam sem um método único nem um sistema de ensino que unificasse todo o trabalho, que naturalmente acabava por não trazer nenhum resultado concreto. Isto sobretudo devia-se à difícil tipologia do pessoal artístico disponível, pouco aberto à tecnicização. As exigências e as condições de criação de um grupo profissional, que tem também ao longo do caminho a obrigação de desenvolver a sua própria técnica, não eram compreendidas pelos membros do conjunto dessa época, que chegavam de um ambiente educativo cultural e artístico pouco desenvolvido” Fidel Pajares, *Ramiro Guerra y la danza en Cuba*, Quito: Casa de la cultura equatoriana, 1993, p.81: (tradução nossa).

Anexo 8

Raúl Hernandez sobre o trabalho de Ramiro Guerra:

“... Aqui manifesta-se uma dança diferente. Essa identidade do mulato, do mambí, vai-se expressando. Já não se trata de uma obra como *Suite Yoruba*, na qual o folclore é apresentado de uma maneira quase pura na peça. Começa-se a elaborar de outra maneira, como em *Medea y los negreros*, ou em *Chacona*. Trata-se do barroco de Carpentier, do barroco cubano visto de outra

maneira, onde desempenham um papel protagonista as ancas, a sensualidade é um sentido também quase helénico da ondulação. O bailarino começa a fazer uma quantidade de torsões, e os músculos oblíquos do torso vão-se tornando mais poderosos, vai-se formando um torso mais expressivo...”

“... A polirritmia do tambor batá faz com que a linguagem de Graham se modifique. Ramiro inicia aqui o pós-modernismo com o *Decálogo del Apocalipsis*, que já tinha começado a vislumbrar com *Impromptu galante*. E nesse preciso momento chega a Cuba o Ballet do Século XX, de Maurice Bejart..”¹

Anexo 9

Extrato duma carta de Fernando Ortiz para Fernando Alonso sobre Ramiro Guerra:

“... quando saia à luz do Auditorium havanês, acaso será uma constatação mais acertada que se tenha dado em Cuba uma transculturação estética entre temas musicais e de dança, muito afastados por mares e séculos passados, e as técnicas, gostos e formas de arte atual mais avançadas, já entrando firmemente nos domínios onde já desponta o futuro. A arte de ontem, de hoje e quase de amanhã: arte de “baixo” e de “cima”: arte com alma de Cuba... “cubano... não mais”, mas na sua plena e gloriosa integridade nacional, traduzido na linguagem de vibrações universais. Porque é que Cuba não há de conseguir com a sua arte o mesmo que os outros países? Fá-lo-á com um belo florescimento, se não renegar as suas raízes profundas nem a sua rica seiva, e souber arejar as suas frondosas folhagens nas mais altas correntes da cultura contemporânea.” (Ramiro Guerra, *Siempre la danza, su paso breve*. Ediciones Alarcos, La Habana, 2010, pp. 360-363). Tradução nossa.

Entrevistas aos Professores

Marciana Graciela Chao Carbonero

“Eu era a mais pequena dos meus irmãos e primos, talvez por isto a preferida de Maria, que me carregava e me pegava ao colo enquanto contava as suas histórias. A avozinha Maria morreu em 1950 com 98 anos de idade, porque deve ter nascido em 1852. Anos depois tentei investigar sobre a sua origem, se ela era de facto lucumí, quando foi trazida para Cuba, até quando foi escrava, e como chegou a ser minha bisavó e outros aspetos da sua vida. Mas a minha avó, que era a única pessoa que podia esclarecer este tema, morreu quando eu era adolescente e a minha mãe não sabia nada disto. Com a morte de Maria perdi temporariamente o contacto com o mundo dos Orichas. Uns anos depois do seu falecimento lembro-me da celebração de um tambor para Oshún que se oferecia na casa de uma vizinha que vivia ao lado da minha casa na rua San Benigno do Bairro de Santos Suárez. Os dois pátios, da minha casa e da dela, praticamente comunicavam, sendo separados apenas por um muro. O ritmo dos tambores batá e os cantos penetravam insistentemente nos meus ouvidos, rapidamente, num momento de desatenção da minha mãe saí a correr para o tambor, o que parece não ter sido pela primeira vez. Depois de um tempo aproveitando aquilo tudo, sobretudo a dança, e

¹ De Brooks 2012: Declarações de Raúl Hernández e Santiago Alfonso em “Danzando” *Temas*, 2005 Oct-Dic; (44): pp. 75-91, tradução nossa.

tentando de dançar eu também num cantinho, uma das pessoas presentes começou a convulsionar e todos deram exclamações de alegria, vem..., já baixa, Oshún, Yalodde vem. Neste preciso momento alguém me tirou da festa e me levou para a minha casa. Onde a minha mãe me recebeu sem demasiado desgosto, uma vez que já estava acostumada a estas coisas minhas, porque de toda a casa eu era a *mulatica de la familia* pelo meu cabelo encaracolado e o meu nariz chato e a minha paixão pela Rumba, a Conga e os tambores. “O sangue chama...”, diziam, e riam-se, esquecendo de todos os bisavós e avós galegos e andaluzes.”²

Seguem três extratos da entrevista com Graciela Chao Carbonero³, professora de História do Folclore no Instituto Superior de Arte de La Habana, e bailarina do Conjunto Folclórico Nacional de Cuba.

“Eu, aos meus alunos, digo sempre uma coisa, e também faço-lhes uma comparação um pouco, se calhar bruta: tu no teu corpo tens uma estrutura óssea, com um esqueleto, com quantos ossos? Acho que são 114, eu tenho um outro esqueleto com a mesma quantidade de ossos, agora o que cobre este esqueleto no teu corpo é diferente, a massa corpórea, a estrutura, o que se vê, é diferente em ti e em outra pessoa do que em mim. O que é que eu quero dizer: a dança tradicional popular, ou folclórica tem um esqueleto, podemos dizer, de passos movimentos, sensações, de conteúdo, de estilo de época... agora é difícil que duas pessoas o dancem igual, porque exatamente, sendo estas danças populares e tradicionais são uma coisa que passa de geração em geração, de corpo em corpo, mas vai-se desenvolvendo segundo a época. E cada bailarino, ou melhor dançarino, vai pondo alguma coisa... dizemos aqui que cada um gosta do seu... do seu estilo, de como sente a dança, portanto podem existir formas ou estilos diferentes, sempre que o esqueleto seja o mesmo. Então o mesmo passa-se nos professores, um ensina-te desta maneira, um ensina-te de outra, mas a diferença não pode ser muito grande, pode ser de estilo, pode ser que um mexa mais e outro mexa menos mas a essência da dança tem que ser sempre a mesma.”

“Aqui havia, ou há – porque agora está um pouco a misturar-se tudo – o estudo do folclore, mas quando se entra em cena começa-se a tecnicizar um pouco, porque o objetivo já não é a interpretação no próprio ambiente, onde as pessoas se reúnem para aproveitar do conteúdo da dança, ou para uma aula, não: porque deve-se entrar cena e quem assiste vai sentar-se e ver, e vai ter de ver mais coisas. Tirando isto do seu ambiente natural, isto também é importante, onde se forma a dança, origina-se o folclore... este é um ambiente específico, e não é só a dança, não é só a música, mas é tudo o resto que está à volta disto... portanto já começa-se a tecnicizar um pouco, e começa-se também um pouco a codificar, um pouco, então criam-se os grupos folclóricos, podemos dizer. Agora há muitos na cidade e no país. O primeiro, e para mim o mais importante, foi o Conjunto Folclórico Nacional, onde se fez toda uma investigação, tanto de conteúdo: quais são os passos e a música, os cantos, e isto leva-se à cena, mas sempre na perspectiva de uma projeção folclórica. Aqui,

² Graciela Chao Carbonero, lendo do seu livro: *El baile de y para los Orishas en el tambor de santo*, (La Habana: ed. Adágio, 2008), p. VIII.

³ Graciela Chao foi uma das primeiras matrículas do curso em Dança Moderna instituído no Teatro Nacional, e nas primeiras formações para instrutores de arte. Entra no Conjunto Folclórico Nacional em 1965, onde com muita dificuldade alcança um papel de referência para essa época completamente impossível para uma pessoa de raça branca e olhos azuis, sendo a discriminação muito forte de ambos os lados. A partir de 1967 dedica-se inteiramente à docência, ocupando diferentes cargos diretivos no sistema de ensino artístico. É professora do Instituto Superior de Arte e fundadora da Facultad de Arte Danzario. Os muitos livros publicados, dos quais muitos já aqui citados, estão presentes na bibliografia deste estudo.

num vídeo documental que eu tenho, que é bastante velho, já tem cerca de 30 anos, o professor Rogélio Martínez Furé, o fundador do Conjunto Folclórico Nacional, o assessor, e o que foi sempre o investigador principal, declara isto: que se produz sempre uma projeção folclórica na atividade de representação, mas que se faz sempre respeitando e baseando-se na forma tradicional, ou seja, é quando começa a evolução do enriquecimento dos passos, com mais voltas, com mas sequências de desenvolvimento espacial e estas coisas, mas ainda estamos a ver a dança folclórica. Agora, já o show, o espetáculo, ele rompe com isto, e pode existir um coreógrafo que faça uma coreografia que tem movimentos de dança, digamos moderna, ou contemporânea... contemporânea não talvez, mas moderna sim, temos isto aqui, e ele põe um passo de Rumba e põe um passo de Changó e depois pega num movimento Arará, porque o objetivo dele não é mostrar a tradição folclórica, o objetivo dele é fazer uma coreografia com distintos elementos, utilizando um número x de elementos distintos das danças das músicas folclóricas e recriá-las da sua forma. É outro objetivo, e é mais espetacular podemos dizer, é também estilizado, é onde aparece, por exemplo, tanto na Rumba como no Son como em outras danças de salão, por exemplo, os braços esticados, porque mesmo nas danças urbanas de par as pessoas que dançam normalmente, espontaneamente, não fazem assim. Há muitos grupos aqui em La Habana, e muitos também são para turistas, o Callejón de Hamel, que é um sítio famoso para ver o folclore na verdade é um sítio para turistas, e tem elementos coreografados no que eles fazem. Depois há muitos grupos que são muito bons, o Conjunto Folclórico Nacional, Raíces Profundas, tens Bam Rarra que fazem muitas coisas franco-haitianas mas também têm muitas coisas de La Habana, tem vários grupos. E se depois queres o Cabaret, o *show*, tens aqui o Tropicana, a ali vês tudo o que quiseses ao máximo nível, e o Parisien também. O Tropicana tem a sua escola, para formar os seus bailarinos. A formação não é muito diferente, antes sim, tinha bastante diferença. Quer dizer: todos estudam Ballet, todos estudam algo de contemporâneo, ou melhor técnica de Dança moderna não propriamente contemporânea, e Folclore também. Num dos meus livros, há uma parte sobre *La africania de la danza en Cuba*⁴, onde eu menciono os estilos fundamentais que se encontram ensinados em Cuba, o Clássico, o Folclórico, o Moderno contemporâneo, e o estilo Variedade e como começou o Cabaret, desde que época começou, quem foram os primeiros maestros que começaram já utilizando a barra do Ballet começaram a fazer coisas com as ancas, movimentos novos que depois se podiam utilizar nas coreografias. Também havia uma escola específica separada para formar bailarinos de Cabaret e Variedade, mas depois, há uns anos, por problemas económicos decidiram fechá-la e unir este perfil profissional na Escola Nacional de Dança. De tal forma que é suposto – é suposto! – que o bailarino que termina a Escola Nacional de Dança possa dançar como bailarino de Moderno-contemporâneo, Folclore e espetáculos de variedade, que são muitíssimos na cidade, em todos os hotéis e nos complexos turísticos em geral em Cuba, em todo o lado, mas também é preciso procurar lugares onde haja qualidade, porque não é em todos os sítios que se encontra a qualidade. Eu viajo muito, e vejo o que se passa na Europa. É o seguinte: há profissionais que têm respeito, e ensinam os passos autênticos como realmente são e explicam a diferença entre o que é o Folclore e o que se pode ver nos espetáculos, ou o que eles colocam no espetáculo. Mas há outros que não se interessam por isto, que não salientam a diferença e não a ensinam, então tu acabas por querer copiar o estilo deles. Na

⁴ Este texto corresponde ao sexto capítulo do volume autoproduzido pela autora: Graciela Chao Carbonero. *Los bailes populares tradicionales cubanos*, La Habana, pp. 39-45. Cfr. Também Graciela Chao Carbonero, Barbara Balbuena Gutiérrez. *Apuntes para la enseñanza de las dazas cubanas. Historia y metodología*. La Habana: Ed. Adágio-Ed. Cúpulas, 2010, pp. 59-68.

Europa o que se vê mais é este estilo de espetáculo, em todas as academias o que prevalece é uma estilização das danças, e não o carácter original, a valorização do contexto. E isto relembra mesmo o estilo do Cabaret. Os bailarinos são formados através do ensino dos passos originais, mas depois o hábito de trabalhar o carácter coreográfico faz com que se pratique e se encene apenas este registo. É o que está na moda.

Em Cuba todos os bailarinos aprendem todos os estilos. Os de Ballet também estudam Contemporâneo e Folclore, bem como os de Folclore também estudam Ballet e Contemporâneo, por exemplo. Em Cuba existe atualmente o que nos denominamos sistema de ensino artístico, com três níveis: elementar, intermédio e superior. Este existe sobretudo no âmbito das especialidades de Música, de Ballet clássico e de Dança, e por Dança entendemos Moderna contemporânea e Folclórica, porque estão unidas, ou seja, estão numa só escola. A Clássica é numa escola bem separada. Em Música temos todos os instrumentos que se estudam, instrumentos de cordas, metais, percussão, tudo, e isto também está dividido nos seus três níveis. Existe também a especialidade de Teatro, que tem apenas os níveis médio e superior, onde os alunos se preparam para serem atores, encenadores. Têm aulas práticas, e no nível superior fazem dramaturgia, preparam-se para trabalhar a escrita teatral e todas estas coisas... Depois têm o ensino das Artes plásticas, Pintura e Escultura, que se desenvolvem nas escolas de nível médio até ao superior. Portanto, no nível elementar do sistema de ensino artístico encontramos todas as especialidades de Música, Ballet clássico e Dança.

No nosso sistema, quando entras na escola dão-te a escolaridade, ou seja, a formação geral que faz qualquer criança em todos os países: Espanhol, História, Matemática, todas estas coisas, Geografia, tudo o que se dá no nível primário, e dão-se também as disciplinas da especialização. Quer dizer, o plano global leva as duas coisas, tanto a matéria de formação geral como as disciplinas de especialização. Para Ballet e para Dança eles devem ter acabado o quarto grau de escolaridade, portanto entram geralmente com oito ou nove anos de idade, e portanto começam com o quinto grau. Depois fazem o sexto grau, e aqui é que termina o ensino primário. E continuam depois ali no mesmo sítio para os graus sétimo, oitavo e nono. Esta escola é completamente gratuita e é associada à formação normal das crianças. Nestes cinco anos eles estudam, paralelamente ao curso normal, as disciplinas da especialização: no caso de Dança moderna e Folclore têm técnica de dança, Dança folclórica, técnica de Ballet, apreciação da dança, educação musical, para aprender os elementos musicais fundamentais para um bailarino. Ou seja, há várias cadeiras. Agora, estas escolas primárias existem quase em todas as catorze províncias... agora não te posso dar os dados exatos mas existe mesmo em quase todas as províncias pelo menos uma destas escolas de nível elementar, que também são definidas vocacionais. Para entrar nestas escolas existe uma prova de ingresso, isto vale para o ensino especializado, não é suficiente que uma criança queira entrar, ela deve passar a prova de ingresso. Esta prova é baseada na sua aptidão, na sua capacidade física, motora – elasticidade, coordenação, sentido do ritmo –, toda uma série de provas que se fazem para saber que a criança está predisposta para esta aprendizagem e a acompanhar este tipo de ensino. Agora, para entrar no nível médio, que chamamos de médio superior, há um teste de ingresso também, o passar de nível. Nem todas as crianças que estudam no nível elementar passam logo para o nível médio, faz-se uma seleção. Portanto, há quatro escolas de nível médio em todo o país: em La Habana, em Santa Clara, em Santiago de Cuba e em Guantánamo. Portanto, a escola de La Habana vai receber estudantes não apenas de La Habana, mas também de Pinal del Rio, de Matanzas, da Isla de la Juventud, recebe um pouco por cada região. O mesmo acontece na de Santa Clara, que receberá os de Cienfuegos de

Sancti Spiritus, de Las Tunas. E assim igualmente funciona para as orientais. A partir de aqui tem um plano de estudos de três anos, de quatro anos na verdade. Três anos dentro da escola e o último ano é verdadeiramente uma inserção numa companhia, este ano serve de prática: chama-se de prática pré-profissional. Já quando eles terminam recebem um diploma como profissionais, com 18/19 anos, que é a idade a partir da qual podem ir trabalhar, em Cuba, a idade que o estado estabelece como oficial para poder trabalhar: deve-se ter 18 anos para trabalhar. Agora, para estes, que estão no nível médio, diminui-se um bocado a carga das Ciências e intensifica-se um bocado mais a parte das Letras, porque caso contrário seria demasiado, o ensino pré-universitário é muito pesado, e assim adequa-se o programa para estes estudantes e enfatiza-se sobretudo a formação em Letras, também têm matemática mas fazem estas cadeiras com menos exigências. Estes jovens licenciados já podem entrar numa companhia para dançar ou podem ser já professores de Dança numa escola primária. Agora, a nível superior. Para ter acesso ao nível superior uma pessoa tem de ser graduada no nível médio-profissional, e há duas formas: o curso regular diurno, que acontece naturalmente a seguir ao curso de nível médio, e o curso para trabalhadores. O que acontece mais frequentemente é a adesão ao curso de trabalhadores, que é um curso por encontros, porque estes alunos são bailarinos e o que querem fazer é dançar em companhias. Eles levam dos nove anos até os dezoito anos fechados numa sala, fazendo tudo, Contemporâneo, Ballet, Folclore, e quando saem, o que eles querem é dançar, porque a vida do dançarino é limitada. Portanto geralmente vão numa companhia a dançar e depois, quando já passa um tempo tentam entrar no nível superior, da mesma forma aqui também tem que passar uma prova de ingresso e, portanto, existe um plano especial para trabalhadores: o curso por encontros para os profissionais, que podem ser bailarinos; os professores de escola, porque há professores que depois querem continuar a estudar no nível superior. Dentro do Instituto Superior de Arte depois há um quarto nível para os licenciados, que são os cursos pós-graduados, os mestrados e os doutoramentos. É tudo um processo. Em Ballet é exatamente igual, e em Música também, com todas as vertentes que tem a música.

Depois há o nível médio, que já dá um diploma profissional, como bailarino e como professor, porque eles preparam-se para as duas coisas tendo também um ensino de didática durante este percurso.”

“Eu lembro-me da época antes da Revolução, havia muita riqueza no centro de La Habana, mas na periferia... era tudo um bairro de lata. Havia muito racismo, sobretudo por parte dos americanos. Não havia nenhuma perseguição violenta do tipo KKK, mas, por exemplo, nas lojas elegantes os negros e os mulatos não podiam entrar, e nem podiam trabalhar, por exemplo, imagina, o Presidente Fulgêncio Batista, que era mulato, não podia entrar no Country Club, o clube americano que agora é o edificio central do Instituto Superior de Arte. Os campos ao lado eram para o golfe, ah sim os americanos são americanos. Nem o presidente podia entrar.

Havia muitíssima corrupção, a máfia americana estava de acordo com o Presidente e controlava muitas coisas, havia mesmo muita corrupção. Na zona do porto de La Habana, os militares americanos eram sempre muitos e iam atrás das raparigas. Era perigoso passar por lá, eu tinha medo. Havia muita prostituição e droga. Nesses anos, para além dos clubes, dançava-se em casa: as festas eram nas casas. Dançava-se Bolero, e músicas importadas, sobretudo o Rock and roll... dançava-se também Jazz, ainda há um grupo que o dança como originalmente em La Habana. Havia muitos locais noturnos, e muitos artistas importantes vinham a La Habana, por exemplo, Elvis Presley, foi

um sucesso enorme, todos dançavam o Rock e o Twist. Numa dada altura dançaram-se também as Danças latinas que estavam na moda: dançou-se a Cumbi, e o Merengue.. o Casino chegou depois, por isso há passos de Rock no casino... foi um grande sucesso. O cubano dançava tudo.”

Domingo Pau

Três extratos da entrevista com Domingo Pau⁵, Professor da Escuela Nacional de Arte, ex-primeiro bailarino e coreógrafo do Conjunto Folclórico Nacional.

“O meu nome é Domingo Mariano Pau Despaigne, comecei a dança folclórica em 1964 em San Miguel del Padrón graças ao movimento de aficionados, com a licenciada Edda Palacio Galarraga, Xiomara Valdes, Ivan Lopes, foram os meus primeiros professores de dança. Tinha 14 anos e não conhecia de todo o que era a Dança folclórica, a tal nível que me apresentei no ensaio do grupo com um pau de madeira, porque tinham-me dito que havia uma Dança de Palo, e assim eu pensei que tinha de se ter um pau... e não, é apenas o nome da dança... e passei a vergonha do século, porque cheguei ali com o pau e a professora perguntou-me: “O que é este pau?”. E eu contei-lhe. E ela respondeu-me que eu estava errado, que se chamava Palo, mas não era necessário ter um para dançar. Pronto, depois começaram os tambores, quando ouvi o ritmo e não sabia o que ia fazer, não sabia nada. E ali, então, depois fui-me empenhando muito sempre. Depois do grupo de San Miguel del Padrón passei para o Conjunto Folclórico La Calunga, no ano de 1966. La Calunga era um grupo que trabalhava em conjunto com a CTC nacional, a Central de los Trabajadores de Cuba, e bailávamos sempre no teatro La Salopeña, na rua Belascoáin.

. Deste grupo, com alguns outros membros, fizemos o grupo El Patakín, neste grupo havia também os colegas com os quais continuou o trabalho na dança folclórica: George Dixon Davis, mais conhecido como “Chiqui”, que está na Europa, Julian Via Etizava, Juliav Xiomara Rodrigues, Edda Palacio, todo um grupo de bailarinos com quem continuámos bailar e bailar, depois foram-se casando. Se casavam, não dançavam porque não tinham esperança de vir a ser profissionais, e eu continuei o meu esforço e mantive-me à frente do grupo que queríamos trabalhar de forma profissional. Dali fui à companhia Danza Contemporânea de Cuba quando era Paulo Vado o diretor, e Lorna Burdsal a professora de Dança moderna que deu aulas na la ENA também, e a senhora deu-me o visto que é a autorização que podia integrar o grupo de Dança Contemporânea de Cuba. Mas sempre o meu sentimento, e o meu corpo eram folclóricos. E assim fui ao Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, e nesse momento o diretor era Marco Postal, que me conhecia de San Miguel del Padrón do ano 1964, porque ele dirigia o Município de Cultura, e integrou em 1976 o Conjunto Folclórico Nacional de Cuba como bailarino, *cuervo de baile*. Dancei 35 anos na companhia, para fazer toda a evolução, de *cuervo de baile* C. B, A, solista, primeiro solista, solista principal, e terminar a minha carreira como primeiro bailarino da companhia, e neste tempo também me especializei, licenci-me como professor de Folclore especializado e como coreógrafo. Quer dizer que a minha carreira, empírica como começou, com desconhecimento total, foi encontrando uma

⁵ Domingo Pau é atualmente professor da Escola Nacional de Arte de La Havana, diretor do Grupo Alafia, é considerado o mestre dos mestres da dança afro-cubana da qual da aulas pelo mundo inteiro, durante a sua permanência no Conjunto trabalhou também como coreógrafo chegando ao segundo nível na avaliação interna do Conjunto Folclórico nacional e assinando, a partir dos anos 80, algumas obras maiores quais: *Quiatiri Haitiano, Obba Meta, La Botija, Trio Elegua, Somos trinitário e Gaga*.

forma e por interesse fui seguindo os passos dos mestres, Ramiro Guerra, Santiago Alfonso, Edoardo Ribero, Adrea Gutierrez, Victor Cuella, na dança.”

“A técnica de dança é muito importante, existe uma técnica, por exemplo, no Ballet que é muito importante para todos os bailarinos, depois também de Contemporâneo, há coisas que se devem saber, é uma técnica que se pode utilizar e se utiliza, mas até um dado momento... depois os dois caminhos, os do Folclore e o do Contemporâneo separam-se, porque não deixam de ser coisas radicalmente diferentes.

Por exemplo, na postura: as pernas devem estar sempre parcialmente fletidas, o peso do corpo deve estar a frente utilizando como base o metatarso, a parte a frente do pé, para amortizar e para receber a carga da terra, e poder levá-la ao resto do corpo para formar um movimento do torso que existe o tempo todo. Este movimento às vezes é executado de forma “percutiva”, às vezes não, é mais redondo ou em *latigazo*⁶. Entre as figuras que trabalharam a partir do Contemporâneo, mas que gradualmente foram buscando elementos no Folclore, lembro-me de Lorna Burdsall⁷, uma americana chegada a Cuba dos Estados Unidos e que trabalhou com Ramiro Guerra. Uma outra professora que se interessou muito pelos estudos de formas do Folclore que se podiam introduzir no Contemporâneo foi, mais recentemente, Eva Despaigne, do grupo Obinibata, ela começou este trabalho já há uns vinte anos...

Considere que Cuba é muito interessante, porque conseguiu-se conservar setenta por cento dos cantos e ritmos da tradição africana que aqui chegaram, entre todas as diferentes origens: Yoruba, Arará, Carabali, Congo... afro-haitiano. Temos sorte porque os primeiros professores foram pessoas religiosas, alguns temos a sorte de tê-los ainda, e também eram pessoas que, por vezes, vinham de famílias de escravos que conheciam a própria origem, por exemplo alguns contavam serem descendentes de escravos vindos da tal cultura, por alguns era já a avó que tinha sido escrava... Entre os meus primeiros professores sobre as origens do Folclore tive Liberada Quesada, Nieves Fresneda, Zenaide Armenteros, que foi a professora de todos nesses anos, e também ainda de algumas gerações a seguir.

⁶ Ondulação que vai do torso até à bacia: Graciela Chao, 2008,

⁷ Lorna Burdsall foi bailarina e coreógrafa norte-americana radicada em Cuba desde la década de 50, que contribuiu para o desenvolvimento da dança contemporânea. Lorna Burdsall licenciou-se em Psicologia em 1949, na George Washington University, nos Estados Unidos, recebendo no ano seguinte o título de mestre em Humanidades pelo Centro de Altos Estudos da mesma instituição. Realizou estudos superiores de Dança Moderna nos Estados Unidos tendo como professores os mais importantes artistas desta modalidade. Estudou também na Julliard School de New York, recebendo aulas com Martha Graham, Louis Horst, Antony Tudor, Doris Humphrey e Merce Cunningham e no Connecticut College com José Limón, e outros professores de renome. Em Cuba, onde chegou seguindo o marido de nacionalidade cubana, recebeu o Prémio Nacional de Dança. Em 1959 fundou, com Ramiro Guerra, o Departamento de Dança Moderna do Teatro Nacional de Cuba, onde foi professora. Dançou nas primeiras obras de Ramiro Guerra: *Mambí*, *Auto sacramental* e *Rítmicas*; em *Tierra* e *La técnica de un bailarín* de Elena Noriega; *Otansí* de Eduardo Rivero; e *Pan Twardowski y el Diablo* de Witold Borkowski. Montou com o Cojunto, na sua primeira fase, duas obras: *Estudios de las aguas* e *La vida de las abejas* de Doris Humphrey, e depois criou peças suas: *Ritual Primitivo*, *Concerto Grosso*, *Fruta extraña*, *Suite campesina*, *A 90 Millas* e *Santa María de Iquique*. Fundou, com outros professores cubanos, norte-americanos e mexicanos, a Escola Nacional de Dança em 1965, e colaborou na criação dos programas de estudo, dando também aulas de Técnica e História da Dança.

Eu e outros bailarinos e coreógrafos que hoje desenvolvem trabalhos muito interessantes: Juan Jesús García Fernández, diretor da Companhia J.J., Alfredo OFarrill Pacheco, Huan G. Fernandez, Julia Fernandez e o atual diretor do grupo Manolo Micler, todos nós estudámos com ela.

O Conjunto Folclórico Nacional foi fundado em 1961, por personalidades que formavam o seu equipo técnico principal: Rodolfo Reyes (mexicano), Rogelio Martines Furé como investigador principal, Jesus Perez (com a percussão), Lazaro Ros, Margarita Bustamante. Essas pessoas eram todas figuras que faziam parte da cultura afro-cubana, eram religiosas, e começaram a definir e juntar o material básico. Depois, foi um coreógrafo mais perto do âmbito contemporâneo que se dedicou a reunir este material original numa ótica diferente, já de projeção folclórica.

Há diferença entre o âmbito religioso e a cena. Em teatro eu faço o passo dando-lhe mais força, demonstro mas, e não é algo para mim... é para o público. Mas eu sinto a dança assim, cada bailarino que eu formo tem de aproveitar o que dança, gozar o movimento, eu peço isto, é a minha característica, se não não serve para nada. É isto que dá a qualidade do movimento que eu quero. Mas eles, todos estes professores, eram da religião das culturas originais, por exemplo, o Pedro Saavedra dava aulas de Arará, e ele próprio dizia que a sua avó tinha sido escrava. Foi muito importante também recuperar as origens Carabali (as dos Abakua) e também afro-haitianas, porque estas danças chegaram a Cuba do Haiti, depois da Revolução haitiana, que teve lugar depois da Revolução francesa. Também havia todo o percurso das danças de salão desde a Contradanza, o Danzonete, o Danzón, o Son, o Cha cha cha, o Mambo, e também ainda as danças de origem popular que, muitas vezes, estão muito perto da tradição espanhola, com uma enorme influência do Flamenco e do canto espanhol, com a influência do estilo do contraponto da Controversia, até o Punto cubano, que é um género muito influenciado pela maneira de cantar espanhola.

No início, o que fazíamos era completamente autêntico, o mais possível perto da raiz, ou o original... Nessa época estávamos no teatro Mella, e estava sempre cheio, o público apreciava muito o trabalho artístico do Grupo e fazia-se desta forma porque o público apreciava este esforço, porque o público queria a verdade. Depois começaram-se a fazer variações, e começou-se a trazer mais técnica para o Folclórico, até agora, que as últimas coreografias são muito mais modernas. São mais modernas nos movimentos... mas também na construção cénica. São mais pensadas para o palco. Antes uma Chancleta, fazia-se chancleta... as chancletas são para aos homens, normalmente, originalmente, para ir à casa de banho, para não cair... e como a madeira faz muito barulho ao andar, punha-se debaixo a borracha das bicicletas, com estas coisas que são tradicionais não se pode introduzir coisas como pontas, ou coisas técnicas... Há uma diferença em fazer um Oggún original, mais rude, forte, do que fazer um Oggún que gira em *passé*... é completamente diferente.

Houve muitas mudanças no Conjunto Folclórico... com a entrada da técnica... Eu sempre tentei mantê-lo o mais possível fiel ao original, mesmo nas minhas aulas e na minha dança... eu tinha de senti-lo, é a minha metodologia... mas pronto... a primeira diferença em relação ao original é que esta é uma companhia, em que todos devem fazer o mesmo, e tem de ser igual... e eu quando eu dançava... bom para um solista é diferente, eu passei por todos os níveis da companhia: de terceiro solista, segundo, a principal... quando fazíamos as partes solistas, improvisava-se: o movimento já se devia dominar a tal ponto que se podia libertar a dança para que fosse verdadeira, porque é um momento, por exemplo, quando estão a dançar os solistas de Palo, onde o contexto é um desafio entre dois, eu dançava com Manolo Micler o atual diretor do Conjunto, eu tirei muito da Pantomina,

e do Teatro, adorava, e também é muito importante para esta atividade. O meu professor de Pantomima foi Julio Capote, isto já foi na Escuela de Extensión Cultural, de Atuação foi o professor Bebo Ruiz, tínhamos Ivan Lopez de Dança moderna, também tínhamos aulas de Cenografia e Técnica de luzes. Quantos anos tinha nesta época... hum ...espere... Domingo não mintas... vinte... eu comecei em 1964, com 14 anos, e foi de forma empírica, sempre, não foi com técnica.

Mas tive muitos professores, mas inicialmente era apenas praticar, saía-se, dançava-se, eles davam técnica... eu não sabia nada, nem o que era uma dança de Palo. Fui com um pau para a audição, tanto que não o sabia. Agora já as crianças sabem muito, antes não sabiam nada, brincavam de forma muito simples, de dança não sabiam nada.”

“Hoje em dia a dança tornou-se mais visual, estética, e menos de sensação. Temos de ter mais consciência da importância de saber que existe um corpo cultural, uma linguagem cultural própria de uns corpos que partilham uma determinada sociedade, e esta coisa é fundamental, deve-se ensinar isto, mas hoje parece que apenas reproduz-se apenas a estética das coisas, a forma. Vê esta pequena rã? Dentro tem água. É uma pequena rã. Estas são as minha pequenas rãzinhas, que eu coleciono, são todas diferentes uma da outra... mas todas são a mesma coisa... o que importa é o conteúdo, o que há fora não importa, o importante é o conteúdo. Se tem conteúdo, o resto sempre estará também, não se esqueça...

Por isto eu tenho a minha *clave*⁸ pessoal, por estas coisas só eu é que as ensino... cada um tem a sua sensação, é uma sensação muito forte... e por isso ela comunica algo. Metodologicamente eu sou um empírico, por isso eu procuro as sensações e digo aos bailarinos que têm de sentir, eu até dou outros nomes às pessoas, consoante a personalidade ou o comportamento, para verbalizar para manifestar sensações.

Com as crianças fazem-se analogias com os animais, coisas que eles percebem, e depois, um pouco mais tarde com a natureza... eu dou até nome às sensações, por exemplo, uma coisa que me dá uma sensação de arrepio eu digo “calorfrio”, porque é uma sensação específica... e até faz sentido para explicar os Orichas, porque muitos têm uma relação muito forte com a natureza.”

Daisy Villalejo

Extratos das entrevistas com Daisy Villalejo⁹, professora e ex-bailarina do Conjunto Folclórico Nacional.

“O que se faz no espetáculo é muito diferente a partir de ali, de todos os que formam os primeiros professores que foram pessoas muito humildes que viviam no foco folclórico, onde realmente estava a realidade. Eles transmitiram este conhecimento à companhia na sua etapa fundacional, e depois tudo isto foi evoluindo de modo que tu, por exemplo, não podias nem apresentar estas coisas num teatro: era a primeira vez que se punha em cena uma coisa folclórica que naqueles tempos eram mistérios, porque tudo isto era de acesso exclusivo para os adeptos, os iniciados. E por isto num teatro, claramente a parte cultura, artística, porque a parte de cerimónia de religião não tem nada a

⁸ Padrão rítmico de base presente nas músicas africanas e afro-latinas.

⁹ Daisy Villalejo é conhecida pela sua pedagogia, é hoje membro de avaliação de vários concursos e professora ativa internacionalmente.

ver, não importa, é outra coisa, mas tudo o que eram manifestações artísticas e vê-las em cena, isto foi uma conquista enorme e a partir daí, tudo que o Folclórico marcou a partir desta projeção folclórica... porque... não sei, se levaram estas manifestações todas mas com um conceito estético, com um vestuário apropriado, maquiagem, luzes, cenografia, por isto é que é uma projeção folclórica; porque houve mudanças e inovações, a partir do contexto em que se desenvolvia, que não era mais do que o contexto da revolução cujo objetivo principal era que todas estas tradições, que toda esta riqueza que estava fechada no foco folclórico, nos bairros marginais, fosse do conhecimento de todo o povo. Que o povo pudesse aproveitá-lo. O público reagiu de forma inacreditável, há no Facebook um documentário de Marta Bercy, pôs no Facebook, ah como se chama?... uma pequena parte de documentário onde estão as pessoas a fazer fila no teatro Mella em 1961 para entrar a ver. Há um filme sobre isto que se chama “História de um Ballet”¹⁰, um filme cubano destes anos, que fala da fundação do Grupo. Tudo isto que tu vês, todas estas aulas que nós damos... começou ali. Isto teve uma importância social muito forte, foi um estímulo muito forte, porque isto depois... no princípio foram muitas pessoas do povo, alguns intelectuais, mas pronto... todas as pessoas de classe média, todas estas pessoas nesse momento ainda existiam essas classes ainda, nesse momento, no início da Revolução a todas estas classes claro que não interessava isto, e era visto de forma depreciativa como “*cosa de negro*”, as pessoas não respeitavam isto, havia muita recusa. E ainda há pessoas que veem as coisas assim, mas pronto, exatamente por isto é que se faz esta pesquisa e se põe este estilo nos teatros, para tirar esta mentalidade, não é *cosa de negro* é coisa da cultura, do nosso património. De toda uma história que existe, do período da escravidão, uma história de sofrimento que todo o mundo tinha de conhecer, a partir da conquista, da colonização.”

“Eu, a minha mãe, embora fosse uma pessoa pobre, ela não gostava nada disto tudo, nem de tambor nem rumba nem nada, ela queria pôr-me no clássico, fizeram-me uma prova quando Alicia Alonso fez uma convocatória para fazer a sua companhia, a sua escola de Ballet, e ela fez uma convocatória muito extensa, chegou a todo o mundo. E foram muitas crianças com os pais, mas eram necessárias condições físicas muito específicas, e com muita sorte minha, que não queria, não me aceitaram. Então, no final, o primeiro trabalho que eu tive, a profissão que eu desenvolvi foi de professora da escola primária, fui três anos professora da escola primária. Porque eu sentia que gostava muito da pedagogia. Sempre gostei de dançar, eu dançava muito, o meu pai era músico, era *sonero* tocava bongó e tocava contrabaixo, e na minha casa dançava-se muito, sobretudo em casa da minha avó, tocava-se rumba e tudo isso, mas não era a profissão que a minha mãe queria para mim. Eu já dançava muito com os mais velhos, com o meu pai, mas apenas para divertir-me, só isso... mas sim, sempre tive imensa paixão pela dança. Assim, no tempo que estava nesta escola descobri através de um amigo, um colega, um outro professor, uma convocatória do Conjunto Folclórico, no ano 1970. Que iam abrir uma audição para seleccionar 25 estudantes com a finalidade de que num futuro integrassem a companhia, então fiz a prova. De facto, eu do que era a cultura afro-cubana não tinha conhecimento, mas tinha um ouvido bem desenvolvido, era muito sensível ao ritmo por causa do meu pai ser músico, e eu ouvia muito, enfim, passei. Assim foi o meu início, nesta escola aprendi muitíssimo porque era uma escola que funcionava à noite e nesse momento havia ótimos professores, os próprios professores que davam aulas à companhia durante o dia e à noite davam aulas a nós. E

¹⁰ O documentário, já citado ao início deste capítulo, esta disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=yQVcd_efoZA

também havia alguns jovens que já eram bailarinos integrantes da companhia e que começavam a formar-se ali como professores, de Técnica, de Preparação técnica e Folclore. E ali bebi toda esta boa sábia fresca atmosfera, que não estava tão contaminada, depois fecharam esta escola, dois anos, e eu fui a um grupo que também fez uma audição que se chamava El Patakín, de onde vem Domingo Pau, e bons bailarinos que depois passaram para o Folclórico. Então, é nesta companhia que eu começo a dançar como profissional, em que eu entro no ano 1973. Era uma companhia de jovens, de nova geração, não era tão clássica como o Folclórico mas havia muito entusiasmo, muita criação artística, muita inovação, e foi nesta companhia que eu iniciei a minha vida profissional. Depois, em 1980, este grupo que também era um grupo profissional uniu-se com o Folclórico, já Domingo tinha saído do El Patakín e tinha entrado no Folclórico. E esta foi a minha entrada no Conjunto Folklórico. E nem consigo dizer tudo o que eu aprendi ali, foi uma experiência extraordinária. Dentro das mesmas danças, afro ou populares, faziam-se inovações no grupo El Patakín que não podiam existir no Folclórico, onde não se podia sair da linha estética que determinava a companhia. Por exemplo, fazer isto [levanta o braço esticado], esticar um braço, ou quando dançavas Yoruba não fazeres... fazer coisas espontâneas sem verificar todos os detalhes, era um pouco mais... detalhado. No Conjunto, nós tínhamos aulas de Ballet, de Acrobacia, de Folclore, e de Coro, de Canto, para os coros, óbvio, porque uma exibição de Folclore para ser completa deve ter canto, percussão e dança. E nós não percudíamos mas tínhamos de responder aos coros, e dançar. Muitas vezes, quando não estavas numa coreografia estavas nesse momento em cena cantando no coro, apoiando o coro, por isso não se podia ter um coro desafinado. No início isto acontecia muito, porque era o mesmo corpo de baile que cantava depois de ter acabado de dançar, e era um horror, e a respiração... mas era fundamental, pelo menos deviam estar três pessoas no coro a acompanhar o solista. E alternávamos as aulas de Técnica da dança com o Ballet, e também com a Acrobacia. Isto foi no meu tempo. Nos anos seguintes, no Conjunto Folklórico depois mudaram muito as exigências, todas estas exigências de que eu estou a falar... mas não mais exigência técnica. Os jovens saem bem preparados da escola, tanto na técnica da dança como nas danças folclóricas, mas o que acontece é que a companhia tem a obrigação de formar, de terminar este trabalho e começar a formar estes bailarinos já como profissionais. Como foi no meu tempo, aprender a dançar numa companhia uma determinada coreografia com todas as suas exigências características de detalhes, a limpeza coreográfica, a qualidade do movimento mais o sentimento. Muitos jovens às vezes só dão atenção a estas danças porque não conseguiram ter êxito profissional em companhias de contemporâneo, e são escolhidos por grupos folclóricos. Para trabalhar devem depois debruçar-se sobre as dificuldades deste tipo de comunicação, sem saber, por vezes, do que realmente se trata, e isto é muito difícil de se ensinar por que é algo interno, pessoal, íntimo. Depois da aprendizagem dos passos como elemento técnico, o bailarino não está ainda formado para dançar realmente para o Oricha, e vai ter que trabalhar a sua interpretação em companhias especializadas. O sentir, que na realidade todos os que fomos bailarinos do Folclórico nesse tempo era porque gostávamos muito, nos fascinava o Folclore e estas manifestações. Os que gostavam de Dança moderna morriam para a técnica e os que gostavam de Cabaret iam nessa direção. Quero dizer que todos tinham bem definidas as suas preferências. Mas depois de uns anos que começaram a ter os graduados das escolas e os jovens os punham às vezes no Conjunto Folclórico mesmo que não fosse exatamente o que eles gostavam, ou também às vezes há uma outra situação: eles tentam passar uma seleção para Contemporâneo mas não resulta e eles sabem que a única coisa para ter umas possibilidades é entrar nalgumas companhias de Folclore, e tudo isto reflete-se na dança em cena. Tem menos transmissão de energia.”

“O estilo de Cabaret também contaminou muito a dança em Cuba, e neste momento contaminou-a de tal maneira que quando vejo as performances que se fazem nos festivais internacionais na Europa e no mundo inteiro, isto está presente, demasiado presente em tudo o que é a criação dos jovens que fazem espetáculo. A linha dos braços, tudo, é espetáculo. E parece-me que isto se foi contaminando de forma muito perigosa... mas pronto. Eu estive sempre muito preocupada em buscar a raiz, como tu, como muitos... e depois pronto... a mistura destas coisas todas, se tu queres assimilá-la se não não, mas é importante saber bem a base. Trata-se de não aprender algo já contaminado, demasiado transformado... que é a forma mais simples. Realmente o estilo de variedades contaminou muito a dança cubana mas não só o Afro-cubano, todos os estilos de dança, o Popular cubano ainda mais. Isto foi, se calhar, devido ao mesmo processo evolutivo da dança, ao mercado, antes as companhias viajavam muito para fora, muitíssimo. E houve um momento em que a projeção folclórica tornou-se um bocado repetitiva, no que nós dizemos mais tradicional, um pouco aborrecida. As criações são sempre as mesmas e, então, penso eu, com a vontade de buscar mais espetáculo e mais brilho, começaram também a transformar-se os vestuários, as coroas, as danças. O que se vê é a contaminação, do Cabaret do espetáculo, do brilho, da superficialidade... para buscar mercado, para buscar outra perspetiva. É como inovar, mas é inovar de um ponto de vista superficial, porque não há um contexto real, um fundamento teórico que justifica as dimensões da coroa ou a sua decoração... não existe, não é assim. Todos os projetos que começaram a apresentar para os hotéis, os turistas e o que começou a determinar uma mudança estética no que se estava a fazer.”

“Havia aqui uns estrangeiros a dar técnica, não que fossem muitos, uns dois ou três, os que ajudaram a criar um estilo no que é a técnica da Dança moderna cubana, nesse tempo, agora é Dança contemporânea de Cuba. Sim, a professora Lorna, Elfride Mahler¹¹, foram os que começaram... com o mestre Ramiro Guerra, claramente. O mestre da dança em Cuba. Eu aqui nunca tive aula de Contemporâneo... quer dizer, aqui em Cuba isto não está bem organizado, tu vais a uma aula de Contemporâneo mas apercebes-te de o que estás a receber é sobretudo a técnica da Dança moderna. Da dança, no sentido geral. Contemporâneo puro, nem sei... nunca tive. Quando vês um espetáculo de Contemporâneo, tu vês que tem uma técnica, vês que são profissionais, não são improvisados. Nós, a técnica que aprendíamos, foi sempre com bailarinos profissionais da companhia de Dança moderna de Cuba, Eduardo Rivero, Santiago Alfonso, Perla Rodrigues, Clara Dulce Rodrigues, nós tivemos os melhores professores de Técnica de dança. Que a Dança moderna de Cuba foi criada por Ramiro Guerra, que obviamente estava a passar as tradições, o seu trabalho de investigação era inteiramente baseado nas tradições afro-cubanas. Então o que se trabalhava era muito o plexo solar com as contrações, a técnica de tensão e relaxamento, *demi pliés*... uma técnica que se ajustou muito ao Ballet folclórico. Claro que houve mudanças, aqui também, porque ao final, porque agora os miúdos que vêm da escola chegam com uma preparação técnica realmente de muitíssima qualidade, e quando chegam a esta companhia folclórica com uma técnica tão simples sentem-se

¹¹ Elfride Malher foi a professora responsável pelos cursos de composição coreográfica, a pessoa que sistematizou esta disciplina e que concebeu os primeiros programas didáticos. Nascida nos Estados Unidos, formada desde os oito anos na escola de Martha Graham, trabalhou numa escola de aficionados nos Estados Unidos, antes de se radicar em Cuba. Em 1966 foi diretora da Escuela Nacional de Danza Moderna y Folclórica. Radicou-se em Guantánamo onde fundou a companhia Danza Libre, que se dedicou ao estudo e à formação de jovens bailarinos. Cfr. María del Carmen Mena Rodríguez, *El cuerpo creativo: Taller Cubano para la Enseñanza de la Composición coreográfica*, Buenos Aires: Balletin Dance, 2009.

muito mal. Eles queriam continuar a trabalhar com os parâmetros que conheciam, com a elasticidade, as pernas até aqui em cima, a amplitude, coisas que para o Folclore não eram necessárias. Sentiam-se frustrados, porque tinham passado muitos anos na escola para trabalhar o corpo na técnica, independentemente das aulas de Folclore, mas quando chegavam à nossa companhia nada era preciso e isto dava-lhes muita frustração. Eles, a técnica de folclore já tinham feito nos primeiros anos da escola, para eles já se tinha tornado simples. Para nós foi complexo, porque nós vínhamos da rua, sem formação, e entrámos já adultos quase, com 1920 anos, e eles não, agora começam a trabalhar isto desde crianças. Para nós foi o contrário. Às vezes penso que eu não necessitava de muito do que aprendi para dançar o Folclore, não necessitava de tantos *pliés*... destes requisitos, mas pronto. Eles, eu acho que começaram a sentir esta necessidade porque se sentiam frustrados. Agora não sei bem como é a técnica, deve ser mais avançada também no Folclore porque todos ou a maioria do que lá estão são da escola. Nós não, nós e todas as gerações anteriores eramos da rua. As graduações da escola começaram no ano... 70 e tal... não sei, nessa altura a escola durava seis anos. E as primeiras graduações começaram nos anos 70. Mas ainda nestas primeiras graduações a técnica não requeria tanta exigência. Ainda era uma técnica tranquila, adequada às exigências da dança folclórica, mas agora a técnica é muito forte. Agora podes dançar tudo, podes ir para qualquer companhia. É uma formação muito completa, não tem limites.”

As instituições de ensino:

Decidimos apresentar quatro instituições consideradas determinantes para os resultados alcançados no ensino das disciplinas artísticas folclóricas. Trata-se de duas instituições de ensino nacional, que tivemos oportunidade de frequentar pessoalmente e onde pudemos ter aulas. As outras duas são as mais antigas e renomadas companhias folclóricas de Cuba, onde os melhores formados na escola de arte em âmbito folclórico finalizam a própria formação e, sobretudo, onde se desenvolve um constante trabalho de investigação e criação desde a época revolucionária. As companhias importantes em Cuba são muitas, e muitas delas constituem exemplos de inovação de formas e linguagens que serão objecto de estudo em próximas etapas. Aqui, quisemos apenas mencionar aquelas cujo ensino tivemos a sorte de experienciar – graças às aulas com vários professores – e cuja fidelidade ao legado original dos primeiros formadores da cultura afro-cubana é indubitável. Mencionamos apenas com uma finalidade informativa outras companhias de grande interesse, como a Companhia J.J., a Companhia Ban Rarrá, o Ballet Folclórico Cutumba, o grupo Osain del Monte, o Ballet Folclórico de Oriente, a Companhia de Danza Combinatória, a Danza Contemporanea de Cuba, Danzabierta, Los hijos del director, Malpaso Dance Company, e a companhia de teatro e dança Retazos.

E.N.A.

A Escuela Nacional de Arte é o centro do ensino artístico cubano. Foi criada por vontade do governo revolucionário para oferecer a todos o mesmo acesso à arte, e é hoje um símbolo da cultura cubana e da revolução.

A escola deu, pela primeira vez, a possibilidade de aceder ao ensino artístico a alunos que vinham de todas as classes sociais e regiões do país. Decidiu-se colocá-la em Cubanacán, no antigo Country Club: um dos antigos lugares mais exclusivos da capital, e concebê-la como um enorme complexo educativo que incluísse sessões de Artes Plásticas, Música, Teatro e Dança, ocupando o grande espaço verde que antes tinha sido utilizado como campo de golfe. O projeto foi planeado em 1962, com a ideia de criar um complexo em que todos os âmbitos artísticos estivessem em comunicação; aqui, três anos depois da construção da escola, em 1965, começou o ensino da Dança moderna e folclórica. A sua fundação e a sua organização foram o resultado do esforço colectivo de pedagogos, artistas e intelectuais que se interessavam há muito tempo pela introdução de reformas no sistema artístico; para completar o trabalho, uns anos mais tarde as especializações existentes foram acrescentadas com as de Circo e de Espetáculos musicais, e em 1976 foi inaugurado o nível universitário com a criação do Instituto Superior de Arte. No mesmo ano também foi criado o Centro Nacional de Superación de la Enseñanza Artística, que há uns anos atrás foi integrado no Centro Nacional de Escuelas de Arte.

Todo o complexo de ensino artístico foi estruturado em 24 escolas de nível elementar e 23 de nível médio, em todo o país, com pelo menos uma escola vocacional de arte para cada província.

I.S.A.

Aberta em 1976, a Universidad Cubana de las Artes, incluía inicialmente três faculdades: Música, Artes plásticas e Artes cénicas; em 1987 abriu também a Faculdade de Dança, com três especializações: Ballet, Dança contemporânea e Folclore, e em 1989 também abriu a Faculdade de Arte dos Meios de Comunicação Audiovisual. Para além do Instituto de La Habana, existem outras quatro unidades de ensino: uma em Camaguey, duas em Holguín e uma em Santiago de Cuba. No Instituto existem cursos de graduação e pós-graduação, cursos breves e de formação avançada, de mestrado e doutoramento.

O projeto de reforma do ensino artístico em Cuba não atingiu uma grande dimensão apenas no sentido da política pedagógica, no plano educativo fez-se acompanhar de um plano arquitetónico majestoso para construir aquele que foi pensado como o maior complexo educativo de artes existente na altura. No lugar do campo de golfe do antigo Country Club, ao pé do rio Quibú, começou a construção de cinco edifícios, um para cada domínio artístico. O projeto foi desenvolvido pelos arquitetos Ricardo Porro, cubano, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, ambos italianos. Os três trabalharam as estruturas diferentes, que tinham cada uma características e necessidades específicas, mas em sinergia: para concretizar um plano de edifícios com uma unidade concetual. A arquitetura pretendia influenciar o ensino, dando a oportunidade de ter um ambiente realmente multidisciplinar, não só eliminando as barreiras físicas mas aproximando mentalmente os campos artísticos e os seus profissionais, e estimulando-os para a cooperação. A estrutura não conseguiu ser acabada devido à grande crise económica começada com o embargo dos Estados Unidos, hoje fala-se de um projeto de acabamento e de uma possível nova fase de projeto para a qual teria sido convidado o arquiteto inglês Sir Norman Foster. O arquiteto Ricardo Porro, a este respeito, declarou que, no momento do projeto da estrutura, o que foi privilegiado não foi simplesmente uma escolha estética, mas sim uma

ideia de fundo, um sistema de valores que ainda é partilhado e apoiado por ele e os colegas Garatti e Gottardi. Ele acha que uma escolha baseada num arquiteto de renome, mas que não partilha esta visão ideológica, não poderia ser a escolha exata por uma instituição tão simbólica. No âmbito das artes, as técnicas internacionais mais avançadas são aqui associadas a uma rígida disciplina, influenciada pela pedagogia soviética, mas também pelas teorias de ensino criativo, o que leva os alunos a resultados considerados exemplares no contexto internacional do ensino artístico. A pedagogia cubana constitui hoje, a meu ver, um possível estudo de caso de excepcional interesse no âmbito da investigação sobre as pedagogias de ensino artístico.

Conjunto Folclórico Nacional de Cuba

Fundado em princípios de 1962, o Conjunto Folclórico Nacional propunha-se a resgatar e reabilitar as raízes da dança e da música cubana, selecionando as manifestações de valor artístico e reorganizando-as de acordo com as modernas exigências teatrais, sem trair a sua original alma folclórica. Hoje, depois de muitos anos de trabalho, é apreciado sobretudo pela grande espetacularidade dos seus trabalhos.

Antes da revolução, em 1959, em Cuba não existia nenhuma instituição de recolha e investigação sobre as danças e as músicas folclóricas, as expressões folclóricas ficavam desconhecidas e escondidas, e eram, aliás, objeto de ideias pré-concebidas e, por isso, completamente abandonadas. O resgate destas formas artísticas resultou do árduo trabalho de muitos investigadores e artistas; entre eles mencionaremos apenas três nomes aos quais neste estudo não se deu ainda a devida importância: Fernando Ortiz, Rogélio Martínez Furé, e Argeliers León, que se dedicaram totalmente ao estudo da cultura cubana. Fernando Ortiz já tinha publicado a sua primeira obra muito antes da época revolucionária, *Los negros brujos*¹², foi publicado em 1906, e depois desta obra a sua produção nunca parou até à sua morte. Rogélio Martínez Furé fez parte do *Instituto de Etnología y Folklore (Academia de Ciencias de Cuba)*, desde a sua criação, especializando-se no estudo e na divulgação das influências culturais africanas na América, e foi um dos fundadores do conjunto e seu primeiro investigador. Argeliers León, musicólogo e compositor, e também aluno de Etnología y Folklore de Fernando Ortiz, tornou-se diretor do Teatro Nacional de Cuba em 1960 e teve a ideia apresentar uma sequência de diferentes obras de inspiração folclórica. Deste primeiro espetáculo surgiu a ideia de montar uma companhia que pudesse juntar todo o património nacional, e traduzi-lo em formas artísticas adaptas ao palco, respeitando a sua essência mais verdadeira. Sendo a reavaliação e a divulgação desta herança cultural um dos pontos principais do Governo Revolucionário, o Conjunto Folclórico Nacional viu-se facilitado e completamente apoiado no início da sua obra. O trabalho começou tendo como critério o de montar as obras a partir das investigações efetuadas no trabalho de campo, onde as manifestações folclóricas tinham lugar, tendo a ajuda de oito informadores que vinham do povo e tinham sido selecionados pelos seus conhecimentos sobre as danças e as músicas folclóricas cubanas. Muitos deles ficaram como colaboradores de Fernando Ortiz e do Instituto de Etnología y Folklore da Academia de Ciencias de Cuba, sendo a sua ajuda extremamente preciosa nesta fase. O primeiro espetáculo do conjunto teve

¹² Fernando Ortiz, *Los negros brujos*, Madrid: Editorial America, 1906.

lugar em 1963 no teatro Mella, e foi constituído por ciclos independentes: Ciclo Yoruba, Ciclo Congo, Ciclo Rumbas, Ciclo Abakuá y Comparsas, e foi um grande sucesso.

O primeiro grupo de dançarinos era considerado experiente nestas danças e nos valores que elas traziam, todavia já eram mais adultos e supunha-se que não conseguiriam assimilar uma metodologia artística do folclore. Por isso, a direção começou pensar num plano de formação a longo prazo para a criação de um elenco formado com uma técnica mais aperfeiçoada e completa, que devia chegar a um resultado excelente, à altura das expectativas do público teatral internacional. Depois de uma digressão em 1965, muitos bailarinos tinham ficado fora do país e a companhia não pôde esperar mais para renovar o seu elenco e convocou uma audição; o Conjunto tinha ficado na direção de María Teresa Linares, e do mexicano Rodolfo Reyes, o primeiro coreógrafo do Conjunto. Antes dessa época os bailarinos eram muito especializados, e não saíam das respetivas competências; a partir desta fase procuraram-se bailarinos que pudessem dançar todos os tipos de dança, e que pudessem sobretudo aprender as novas técnicas de dança moderna.

O trabalho de representação gradualmente afastou-se do âmbito religioso para abrir-se ao contexto teatral. Rogelio Martínez Furé e Rodolfo Reyes foram os primeiros criadores desta vertente músico-teatral: eles queriam afastar-se definitivamente de uma folclorismo comum e superficial que se tinha instalado na época anterior, sem qualquer estilização artística da cultura. Os resultados foram sempre melhorando, foram encenadas peças literárias do contexto caribenho, como *La tragedia del rey Christophe*, de Aimé Cesaire, e o sucesso chegou rapidamente, tanto que alguns ainda se lembram de que quando havia uma estreia no teatro Mella, nos anos 70, a fila para comprar a entrada chegava até ao início da rua.

O trabalho de encenação do conjunto sem querer começou até a influenciar os hábitos nas cerimónias rituais: o que se via representado no Conjunto começou a ser levado até à Santería, ao Palo, ao Abakuá. Isto aconteceu em relação ao vestuário de ritos religiosos, onde a influência da encenação folclórica inspirou uma mudança no vestuário no próprio foco folclórico, mas também aconteceu com os cantos da Santería: uma vez que o conjunto tentou propor novos cantos com maior uso do espanhol, por exemplo, para traduzir muitas expressões da tradição oral, que depois tiveram sucesso fora do espetáculo. O estilo do Conjunto é hoje muito mais elegante, o nível técnico representado pelos bailarinos é surpreendente, a companhia está em constante digressão fora de Cuba e continua reformular o seu repertório para renovar a apresentação do património folclórico nacional.

Yoruba Andabo

A origem de Yoruba Andabo remonta até ao ano 1961, quando o conjunto se formou como grupo de amigos, músicos, que gostava de tocar em festas e que tinha ao nome de Guaguancó Marítimo Portuario. O grupo tem, dentro e fora de Cuba, uma fama extraordinária, sendo um verdadeiro exemplo de autenticidade e versatilidade, duas qualidades necessárias para representar com respeito e qualidade o género folclórico. O nome de Yoruba Andabo foi adquirido em 1985, Yoruba em homenagem à cultura africana original da Nigéria, e Andabo que em língua carabalí tem o significado de amigo, ou seguidor. O seu começo deve-se a uma festa da Unión de Escritores y Artistas de Cuba, em que um famoso cantor e compositor, Pablo Milanés, ficou interessado no

talento do grupo e quis contratá-lo para um concerto que ele iria fazer no teatro Karl Marx, o convite foi aceite e apesar do grupo se apresentar sem instrumentos adequados, mas apenas com três cajones, teve um grande sucesso. Dali surgiram muitas outras ocasiões de colaboração com cantores famosos. Entre os vários concertos no início, podemos aqui relembrar o concerto para o 35.º aniversário da casa discográfica cubana Egrem, para o qual o grupo teve de ir procurar instrumentos, pois não tinham, que foram inteiramente financiados por Pablo Milanés, que acreditou no grupo desde o início. Neste concerto acompanharam algumas das maiores estrelas da música cubana como Mercedita Valdés, que depois se juntou a eles num projeto de importante recuperação da música cubana. Depois desta data identificaram-se sempre mais como um carácter que lhes ficou depois colado como um carimbo: uma ideia de pureza de estilo e de vontade de incorporar todas as formas da tradição, com uma constante pesquisa em termos de conteúdo, decoração e sentimento interpretativo, um purismo de conteúdos e formas. O grupo alcançou uma tal excelência na música, como no canto e na dança, que foi considerado um dos mais representativos da realidade afro-cubana hoje existentes, tanto no que concerne à música mais sensual como a Rumba Guaguancó, como também aos toques de santo, canções e cantos de origem Conga e Abakuá, para representar o convergir de todos os elementos da raiz afro-cubana.

Muito conhecidos também fora de Cuba são os vídeos musicais, divulgadores do mundo folclórico cubano, onde bailarinos, músicos e cantores atuam no contexto campestre, ou natural, tentando representar o foco folclórico originário das diferentes manifestações rituais. Nestes estes vídeos, assinalamos em particular um em que se representam as danças Congas, onde podemos ver uma bailarina que dança com uma cobra ao pescoço: este momento coreográfico relembrá-nos os rituais ligados ao culto Gangá de que falámos no Capítulo 3, e dos quais não temos outros documentos. Em 1994, o grupo assumiu oficialmente o seu estatuto, definindo-se como Companhia Folclórica Yoruba Andabo, composto na altura por 16 membros, entre bailarinos cantores e músicos percussionistas. Hoje, o grupo é composto por 15 artistas, tendo recentemente saído a valiosa bailarina solista Jenniselt Galata Calvo, com quem tivemos o prazer de estudar e que foi uma preciosa ajuda na compilação desta pesquisa.

Imagens

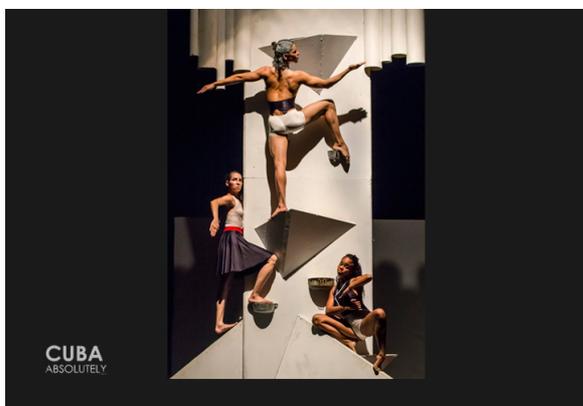


Fig. 1: Ato II do *Tributo a El Monte Monte*



Fig. 2: Projeção no pano de fundo do *Tributo a El*



Fig. 3: *Tributo a el Monte*, Ato I.



Fig. 4: *Tributo a El Monte*, Ato I



Fig. 5: *Tributo a El Monte*, Ato II



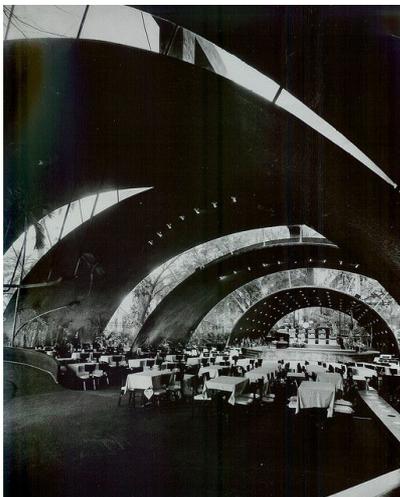
Fig. 6: Cartaz de espectáculo utilizado para um Postal.



Fig. 7: Postal Cubano dos anos 1950



Fig. 8: María Teresa Tolón estreia no Tropicana. Fig. 9: María Teresa Tolón durante uma exibição no Tropicana.



Figs.10 e 11: Imagens do Tropicana, anos 1950. As imagens são tiradas do blogue: <http://tenchytolon.blogspot.pt/2011/07/la-tropicana-de-rodney-4.html> de Tenchy Tolón, onde a filha da cantora María Teresa Tolón, partilha material fotográfico, documentário sobre o Tropicana.



Fig. 12: Igreja da Caridade em La Habana, Setembro, La Habana.

Fig. 13 Procissão da Virgem da Caridade, 8 de Setembro de 2016.



Figs. 14: Procissão da Virgem da Caridade, 8 de Setembro, La Habana.

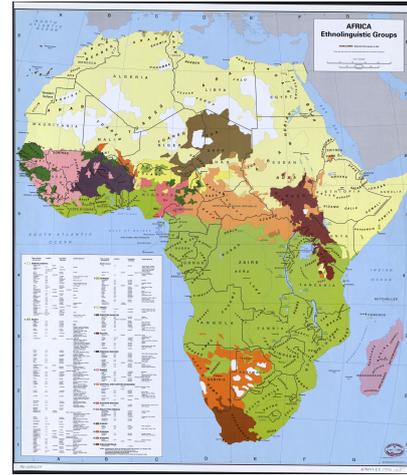


Fig. 15: Mapa etnolinguístico de África. Grupo Bantu representado a verde.



Fig. 16: Cuba, tambor para Changó.



Fig. 17: Changó dançado em espetáculo teatral.



Fig: 18 Prática de Palo Congo, “altar del muerto”.



Figs. 19 e 20: Estátuas rituais da região de Cabinda, Angola, Feira do Artesanato de Luanda.



Fig. 21: Cerimónia para Ile Ase, ou Asoyin,
Playa del Este

Fig. 22: Cerimónia para Olocum, La Habana,

1.



Fig: 23: Ramiro Guerra



Fig. 24: Dança contemporânea de Cuba, *Okantomi* 1970,



Fig. 25: Dança contemporânea de Cuba, *La La Jiribilla*



Fig. 26: Danza Contemporânea de Cuba,



Fig 27: Danza contemporânea de Cuba, *Mulato*, 1960. *Suite Yoruba* 1960.



Figs. 28-29: Danza Contemporânea de Cuba.





Fig 30: Graciela Chao Carbonero



Fig. 31: Daisy Villalejo



Fig 32: Domingo Pau



Fig. 33: Lorna Burdsall



Fig. 34: Elfride Malher



Fig. 35: Escuela Nacional de Arte, La Habana,
Departamento de Artes Plásticas.



Fig. 36: Instituto Superior de Artes,
Departamento de Artes Plásticas.



Figs. 37, 38, 39: Instituto Superior de Artes, ruínas do Departamento de Ballet, não acabado.



Figs. 40 e 41 : Performances do Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, Oshún e Oya (ciclo Yoruba).



Figs. 42, 43, 44: Yoruba Andabo, performances Patakín, Yoruba, Congo e Abakuá.