

Do *Areito* ao *Cordón*: danças curativas indígenas

Jorge Luis Morejón

University of Miami – Miami/Florida, Estados Unidos da América

RESUMO – Do *Areito* ao *Cordón*: danças curativas indígenas – A origem indígena da dança do *cordón* em Cuba está ligada ao *areito* do povo Taíno do Caribe. A estrutura do *cordón*, sua função e sua relevância como uma forma de terapia indígena é uma ideia nova aqui introduzida a respeito deste tema específico. Ao descrever e refletir sobre o processo que origina a dança indígena como terapia, ressurge uma forma de dança Taíno que se acreditava estar extinta (*areito*); traz à tona uma dança que é praticamente desconhecida (*cordón*), redefinindo-a como uma prática curativa legítima. Tanto o *areito* como o *cordón* informam processos terapêuticos alternativos no contexto da presença. O *areito*, atualmente executado através do Espiritismo de *Cordón*, mais do que um recurso curativo vital para a comunidade no qual ocorre, é também uma expressão viva de *tainidad*.

Palavras-chave: **Mediunidade. Extrassensorial. Transmisión. Golpe de Trabajo. Tainidad.**

ABSTRACT – From the *Areito* to the *Cordon*: indigenous healing dances – The indigenous origin of *Cordon* dance in Cuba is connected to the *areito* of the *Taino* people from the Caribbean. The structure of *Cordon*, its function and relevance as a form of indigenous therapy is a new idea introduced here to this particular subject. Describing and reflecting on the process that generates indigenous dance as therapy, resurrects a *Taino* dance form believed to be extinct (*areito*); it brings to the forefront a dance that is practically unknown (*Cordon*), reframing it as a legitimate healing practice. Both the *areito* and *Cordon* inform alternative therapeutic processes within the context of presence. The *areito*, currently performed through *Cordon* Spiritism, more than a vital healing resource for the community in which it takes place, it is also an expression of living *tainidad*.

Keywords: **Mediumship. Extra Sensorial. Transmission. Knock of Work. Tainidad.**

RÉSUMÉ – De l'*Areito* au *Cordón*: danses curatives indigènes – L'origine indigène de la danse du *cordón* à Cuba est liée à l'*areito* du peuple Taïno des Caraïbes. La structure du *cordón*, sa fonction et son importance en tant que forme de thérapie indigène configurent ici une idée nouvelle au sujet de ce thème précis. En décrivant et en réfléchissant sur le processus qui donne naissance à la danse indigène comme thérapie, ce texte fait réapparaître une forme de danse Taïno considérée disparue (l'*areito*); il fait remonter à la surface une danse presque inconnue (le *cordón*), la redéfinissant comme une pratique de guérison authentique. Ces deux pratiques, l'*areito* et le *cordón*, constituent des processus thérapeutiques alternatifs dans le contexte de la présence. L'*areito*, pratiqué actuellement dans le cadre du spiritisme de *Cordón*, plus qu'une ressource curative vitale pour la communauté dans laquelle il a lieu, est aussi une expression vivante de la *tainidad*.

Mots-clés: **Médiurnité. Extra-sensoriel. Transmisión. Golpe de Trabajo. Tainidad.**

Introdução

O mito da extinção de nossos povos nativos do Caribe, conforme foi relatado por José Barreiro, professor cubano de Estudos Nativos Americanos e ex-Diretor do Escritório para a América Latina do Museu Nacional Smithsonian do Índio Americano, contribuiu para a crença generalizada de que os povos indígenas do Caribe e sua cultura estão extintos. Entretanto, diversos estudos comparativos sobre a dança *areito*, um tipo de prática de performance Taino, foram ligados ao *Espiritismo del Cordón*, (Espiritismo de *Cordón*), uma prática religiosa que ainda faz parte da cultura viva de Cuba. A pesquisadora de performance Diana Taylor revitaliza o conceito do *areito* em seu livro *The archive and the Repertoire* ao propô-lo como um modelo para substituir estruturas ocidentais de performance em nosso continente por um modelo indígena. Define o *areito* como uma “dança-canção”, um termo usado pelos “conquistadores” para descrever “[...] um ato coletivo que envolve o canto, a dança, a celebração e a adoração que reivindicava tanto a legitimidade estética como sociopolítica e religiosa” (Taylor, 2003, p. 15). Acredito que os praticantes do *cordón* conseguiram manter uma estrutura performativa enraizada na tradição indígena Taino.

A importância do *areito* é que “[...] borra todas as noções aristotélicas de gêneros, públicos e finalidades desenvolvidas isoladamente” (Taylor, 2003, p. 15). Assim, diferente das performances ocidentais, o *areito* é um complexo de performances que incluía eventos sociais como casamentos e a construção intertribal de novas moradias; cerimônias religiosas como as danças ao deus Hurakan e eventos de lazer como contar histórias pessoais e tribais. Assim, o *areito* é um modelo de performance que “[...] ultrapassa a compartimentalização tanto pelo gênero (dança-canção), como pelos participantes/atores ou pelo efeito pretendido (religioso, sociopolítico, estético)” (Taylor, 2003, p. 15). Como artista em busca de um novo sentido da consciência indígena caribenha, situo o *areito* no contexto do Espiritismo de *Cordón*, especificamente a dança do *cordón*. Discuto o *cordón* em termos de sua origem, sua estrutura circular, sua preparação e seus cânticos. Com relação à sua capacidade de troca bioenergética, explico a relação do *cordón* com a mediunidade, sua historicidade e a comunicação extrassensorial por ele gerada. Sua presença como parte da cultura viva é descrita por meio da transferência energética natural propiciada por ele, além das cinco etapas cerimoniais realizadas para fins cu-

rativos. Todos esses aspectos importantes são destacados neste estudo no intuito de chamar a atenção do leitor para a performance indígena caribenha não como um corpo de conhecimento extinto ou obsoleto, mas como uma fonte viável de cura ainda existente e disponível.

Origem

O Espiritismo de *Cordón* é uma prática que utiliza um ritual de dança com as mesmas características da dança do *areito*. Ainda praticado em Monte Oscuro, uma cidade na província de Granma, na parte oriental de Cuba, perto da emblemática cidade de Bayamo, o *areito* transformou-se no que poderia ser descrito como a dança do *cordón*. Fundada em 1513, Bayamo é a segunda das primeiras sete cidades fundadas pelo Governador Diego Velázquez de Cuéllar (1465-1524) durante a conquista da ilha em 1512. De acordo com as Bulas Alexandrinas, o papa Alexander VI concedeu aos reis da Espanha em 1493 o domínio sobre os territórios recentemente descobertos com a finalidade de cristianizar suas populações indígenas. Esse processo, chamado de *humanização*, ocorreu através da construção de cidades. Isso é importante ao estabelecer a ligação observada entre aquelas primeiras vilas espanholas fundadas pela coroa espanhola e os assim-chamados *pueblos de indios* ou vilarejos indígenas, construídas na periferia, com essa finalidade, em todas as Grandes Antilhas a partir de 1503. Em seu livro *Cuba Primitiva*, o escritor, historiador e arqueólogo cubano Antonio Bachiller y Morales (1812-1889) menciona um bairro indígena em Bayamo chamado *Bayajá*, o que pode ser prova de tal proximidade e de sua possível influência sobre os habitantes não indígenas da área (Bachiller y Morales, 1883). A partir de 1541, por lei, mestiços e africanos não tinham permissão para viver entre os índios, então provavelmente as comunidades indígenas construídas como consequência dessa política de reconcentração conseguiram manter intactas muitas de suas práticas e crenças. Tal proximidade pode ter causado também a manutenção da dança do *areito* por *creoles* mestiços com homens e mulheres Taino na forma de dança do *cordón* como é executada atualmente.

Obviamente, esse processo não foi tranquilo; devido a sua capacidade de preservar a cultura e a religião Taino, o *areito* enfrentou a rejeição do governo espanhol e da Igreja Católica desde o começo da invasão e da posterior ocupação das ilhas caribenhas. O *areito* foi banido pela Coroa Espanhola em 1512, duas décadas após a chegada espanhola às Grandes Antilhas. Em-

bora a proibição tivesse sido oficialmente revertida em 1518, essa oposição legalizada moldou o hábito Taino de produzir fenômenos indígenas, talvez disfarçados. É provável que o *areito* tenha permanecido na clandestinidade para finalmente surgir como a dança do *cordón*, o aspecto de performance do Espiritismo de *Cordón*. Comparado ao *areito*, a dança do *cordón* é uma forma sincrética que inclui crenças indígenas, católicas e espíritas. Com base nas ideias de Lisa Blackman, professora de Encarnação e Experiência, refiro-me ao Espiritismo como percepção extrassensorial e comunicação com formas não-materiais ou, conforme as chamo, entidades desencarnadas (Blackman, 2012). Assim, o *areito* era um complexo indígena autóctone de performance baseado principalmente em experiências corporais como dança e canto em círculos, com os participantes de mãos dadas para invocar as entidades desencarnadas familiares ao Taino.

O escritor e jornalista cubano Angel Lago Vieito, em sua análise sobre o antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) e do seu estudo sobre a origem da cerimônia do *cordón*, chama nossa atenção para a possível presença da religião indígena sobrevivente no ritual. Ortiz, entretanto, concluiu que o *cordón* não tinha nenhuma influência indígena, afirmando que a crença em espíritos imortais, em aparições e em êxtases místicos pertence a todas as etapas iniciais da evolução da humanidade (Ortiz apud Lago Vieito, s.d.). Dito isto, é importante observar que Ortiz admitiu que “os povos indígenas cubanos tinham seus rituais de dança para ‘sacar muertos’ ou ‘afastar os mortos’” (Ortiz apud Vieito, s.d., s.p.). A prática indígena de afastar os mortos, explicada pelo arqueólogo antropológico Jeffrey P. Blomster em referência aos rituais de morte na Mesoamérica, afasta os mortos do domínio dos vivos. Demarca-os como mortos ou algo diferente dos membros vivos da sociedade, os quais negociam o espaço ritual ao colocar seus corpos dançantes em jogo. Nesse caso, a dança faz a mediação da relação entre os mortos e os membros vivos da comunidade, mas não objetiva se comunicar com eles para fins curativos como fazem os médiuns do *cordón*. Se a conexão entre o *areito* e o *cordón* for de fato verdadeira, isso significa que os Tainos também trabalhavam com comunicação extrassensorial e que, provavelmente, essa comunicação ocorria quando em transe, um fenômeno que pode ser descrito como uma forma de “troca ou intercâmbio energético que tem um fundo psíquico” (Blackman, 2012).

É provável que essa troca energética fosse fundamental no processo de comunicação dos Tainos com seus ancestrais. Para tanto, contavam com o *behique*, “nome que significa sacerdote e curandeiro/feiticeiro”, que desempenhava o papel de médium moderno (Clayton, 2012, p. 70). As sugestões do *behique*, a percussão do *mayohuacan* e a ingestão de substâncias psicoativas ou bebidas fermentadas preparadas a partir da raiz de *yucca* propiciavam esse estado de consciência alterado ou transe. Esse transe, estruturado pela dança, parece ter proporcionado a comunicação com os espíritos. Os cubanos modernos que praticam o Espiritismo Científico ou de Mesa Mediúnica “desenvolvem suas tarefas espirituais sentados em frente a uma mesa”, enquanto aqueles engajados no Espiritismo Híbrido ou *Cruzado* se baseiam em sacrifícios de animais, consumo de seu sangue e a preparação de bebidas fermentadas (Saenz Coopat; Vinueza, 2007, p. 39). Os praticantes do Espiritismo de *Cordón* ou circular, como os Tainos, estabelecem essa comunicação com os ancestrais de uma maneira performativa e corporal que se manifesta através da dança.

Equivocadamente, Ortiz reproduziu o ponto de vista atualmente desacreditado de que nada disso ocorreu além do século XVI, argumentando que “[...] os povos indígenas de Cuba desapareceram e foram substituídos por negros africanos que ocuparam sua posição na escala social” (Ortiz apud Lago Vieito, s. d., s. p.). Tal pensamento parece ser uma contradição que é importante esclarecer. Após se referir à perseguição das crenças indígenas pelos espanhóis (que ocorreu depois do século XVI), Ortiz declarou em obras posteriores que “[...] elas (as crenças indígenas) devem ter passado facilmente de ideologia sacro-mágica indígena para seu sincretismo com ideias espanholas semelhantes” (Ortiz apud Lago Vieito, s. d., s. p.). É difícil imaginar a sobrevivência das crenças sacro-mágicas indígenas sem a sobrevivência dos próprios povos indígenas. O sincretismo é de fato observável porque os povos indígenas ainda existem. Assim como o *areito* ressurgiu por meio das orações catolicizadas do *cordón*, enunciadas no começo da sessão, o mesmo ocorreu com os descendentes daquelas populações reconcentradas da área e de outras partes da ilha, os assim-chamados *pueblos de indios*.

O *areito* também é associado com outras religiões populares das áreas rurais, possivelmente de origem *guajiro* (mestiça), o que está relacionada com práticas indígenas. Também foi ligado, conforme foi discutido pelo filósofo cubano Jorge Ramirez Calzadilla (2005, p. 202), “[...] em menor

grau, a religiões de origem africana”. Entretanto, quando se trata do aspecto da dança do Espiritismo de *Cordón*, os corpos produzidos em consequência dessas influências sincréticas continuam indígenas. Examinados pelo olhar dos primeiros etnólogos, seus corpos são Arawak, ao dançarem em um passo repetitivo para frente e para trás. São corpos Warau na “batida calculada” de seus pés (Wood, 1882, p. 2154). Não expressam a mobilidade do torso dos corpos africanos em Cuba, mas a execução rígida das danças do vale do Orinoco. Isso significa que, como médiuns de expressão, os corpos dançantes do *cordón* são símbolos e agentes de mudança que representam a consciência, o ressurgimento e a presença indígena.

O sentido social Taino está inscrito em corpos dançantes do *cordón* como uma forma de texto movente que executa a *tainidad*. Quando os *cordoner*os, nome que os dançarinos de *cordón* recebem da comunidade, dançam, eles se transformam em um sítio fundamental para a construção e a performance da visibilidade Taino. A dança, e não os ossos, conforme é expresso por Blomster em referência aos rituais de morte de Oaxaca de *sacar muertos*, é um “significante duradouro da pessoa e um referente importante na construção e na performance” da memória Taino, da estética Taino e da cura Taino (Blomster, 2011, p. 106). Seu ritual circular, então e agora, continua a ser uma lembrança de práticas curativas ancestrais, emergindo de séculos do apagamento colonial.

O Círculo

A dança do *cordón* deve seu nome precisamente ao fato de que os participantes ficam de pé, de mãos dadas, formando um cordão ou uma corda circular de pessoas. Os *areitos* dançados pelos Tainos também eram executados em círculo. Um elemento importante da cerimônia do *cordón* são as bênçãos curativas, que podem ser descritas como uma volta no sentido anti-horário liderada pelo/a médium líder ou *médium cabecero* (médium principal). O/A médium principal, que desempenha o papel do *behique*, utiliza sua mão direita para segurar a mão direita do participante, levantando seu braço para girar a pessoa sobre seu próprio eixo, uma por uma. Esse movimento assemelha-se às voltas sigmóides executadas pelos Tainos durante seus *areitos* “seguindo as linhas espirais, representando a vitalidade cósmica [...] do grande meteoro” ou o “sentido sinuoso” dos ventos do furacão (Guerra, 1998, p. 12-13). Esse é um aspecto importante da dança que o

cronista espanhol Pedro Mártir de Anglería (1457-1526) viu os Tainos realizarem ante um espírito *ceimi* ou ancestral. Também foi descrito pelo Padre Jacques Du Tertre (1610-1687) em sua obra *l'Histoire générale des Antilles habitées par les Français*, de 1667. Baseado em sua descrição, Ortiz estabelece os elementos característicos das danças coletivas de tempestade dos Tainos, “[...] a posição sigmoide típica dos braços, simbolizando o redemoinho, uma mão sobre a cabeça e a outra sobre a nádega” (Guerra, 1998, p. 12). Essas danças de tempestade encontram uma semelhança na direcionalidade da dança do *cordón* atual da comunidade de Monte Oscuro.

De acordo com a professora de Estudos Étnicos Americanos, Yolanda Boyles-Gonzalez, girar no sentido anti-horário é “[...] um movimento simbólico e universal que significa a harmonização com a natureza e os movimentos cósmicos da natureza, que são cíclicos (circulares)” (Boyles-Gonzalez, 2013, p. 180). Além disso, quando as pessoas dançam no sentido anti-horário, movimentam-se em harmonia com o planeta Terra. A Terra gira sobre seu eixo no sentido anti-horário, da mesma forma que circunda o sol no sentido anti-horário juntamente com a lua. Boyles-Gonzalez destaca a importância do círculo em uma escala humana, pois o corpo reproduz e se move com o próprio movimento circular da vida. O círculo, um dos símbolos da vida mais sagrados, marca a união de toda a vida e sua qualidade cíclica. Diz-se que toda a vida humana se move em ciclos que repercutem e se movem com os ciclos maiores: dia/noite, estações, os equinócios e os solstícios.

O “amado movimento anti-horário”, conforme Boyles-Gonzalez o chama, serve como modelo para o círculo do *cordón*, da mesma forma que o era para o *areito* (Boyles-Gonzalez, 2013). O pesquisador de dança e coreógrafo cubano Ramiro Guerra nos lembra da importância do movimento anti-horário para os Tainos em seu livro *Caliban Danzante*. Citando palavras do explorador espanhol Alvaro Nuñez Cabeza de Vaca (1490-1559), Guerra descreve o *areito* realizado de noite em 1527 em Trindad, Cuba “para o deus Hurakan (Maboya), devorador da lua, deusa da noite, senhor dos ventos e das tempestades”, como uma dança no sentido anti-horário (Guerra, 1993, p. 13). A finalidade para os Tainos e para os *cordoneiros* parece clara; quando seu corpo dá voltas, você está canalizando energias. O círculo e a energia coletiva gerada por ele traz ordem para um evento que seria caótico de outra maneira, como o furacão, até hoje o mais temido de todos os fenômenos naturais no Caribe. Conforme foi expresso pelo crítico do teatro e

de artes Benjamin Hunningher (1968, p. 13) em *The origin of Theater*, “o homem primitivo não dependia de nada além da ordem da natureza”. O grau de emoções tumultuosas, juntamente com a falta de linguagem adequada para expressá-las, transformou a representação ritual em uma dança circular. Nem que seja só por isso, a dança do *cordón* poderia ser descrita como um tipo de “patrimônio cultural imaterial” (PCI) neolítico que precisa ser “protegido” para as futuras gerações (Lenzerini, 2011, s. p). O objetivo deste estudo é preservar esse valioso patrimônio ao chamar a atenção para sua origem antiga e validade atual.

Preparação

Conforme visto no vídeo *El Cordón* (2014), produzido por Green Parrot Productions e Miguel Sague, *behique* do Círculo Espiritual Indígena Caney e representante oficial da Confederação dos Povos Tainos Unidos, uma das características do ritual do *cordón* em Monte Oscuro é que, antes da dança, os idosos e os médiuns espirituais se alimentam de milho. O milho é um alimento indígena conhecido como parte da cultura cubana, porém, mais especificamente da tradição do *cordón*. Antes que a dança comece, ocorre uma longa sessão de orações, quando os *cordoner*os estão todos sentados ao redor de uma mesa. Ortiz já tinha descrito práticas como o *cordón* como expressões de uma nova cultura sincrética, observada na natureza catolicizada das orações (Font; Quiroz, 2005). Durante as várias fases das sessões, explicadas a seguir neste artigo, os participantes se purificam com água com ervas. Essa é uma prática que pode se assemelhar àquela de fazer o sinal da cruz com água benta na Igreja Católica, mas também os Tainos criaram o costume de deixar a água captando a luz da lua na noite anterior à dança para ser usada para purificação no dia seguinte. No documentário *Huellas Vivas del Indocubano*, intitulado conforme o livro, pode-se testemunhar uma das mulheres indígenas da comunidade La Caridad de los Indios cantando:

Yo trabajo con la luna (Eu trabalho com a lua)

Yo trabajo con el sol (Eu trabalho com o sol)

Sol, luna (Sol, lua)

Muestrame tu resplendor (Mostre-me seu resplendor)

Embora seja entoada em espanhol e não na língua dos Tainos, a canção reflete o uso da água fluidificada com a lua, o sol, as estrelas. Conforme

foi documentado pelos pesquisadores cubanos José Antonio Garcia Molina, graduado em Estudos Cubanos e especialista em antropologia indígena, Mercedes Garrido Mazorra, graduada em Educação e artista cênica, e a historiadora Daisy Fariñas Gutierrez em *Huellas Vivas del Indocubano*, essa fluidificação é chamada “*Ser Naturaleza*” [Ser Natureza] (García Molina et al., 2007, p. 194). Faustino Delgado, famoso *cordónero* na região de Bayamo desde 1914, definiu essa propriedade do sol e da lua, *Ser Naturaleza*, como o fluido invisível a partir do qual deriva o verdadeiro conhecimento adquirido pelos seres humanos. Por tal motivo, os deuses de Delgado eram o sol, a lua e a terra.

A água também pode ser fluidificada para finalidades curativas por bioenergia humana, uma prática comum na região de Bayamo. Essa prática envolve a colocação da água perto do corpo do/a médium durante uma conexão com um espírito. A água adquire o mesmo estado vibracional que o/a médium experimenta durante um estado de transe. No Espiritismo de *Cordón*, essa água é usada, como era pelos Tainos, para purificar a preparação antes da cerimônia. A preparação envolve a adição de ervas especiais como *albahaca* [manjeriço], *rompe saragüey* [cruzeirinho], *salvia* [sálvia], e *abre camino* [eupatório], entre outras. Além disso, o/a médium pode acrescentar uma oração para espiritualizar a água. Essa água, conforme foi observada pelo *behique* Sague, é usada pelos *cordóneros* para purificação antes da sessão, mas também durante toda a cerimônia, se necessário. Além disso, essa água pode fornecer a purificação necessária na preparação para que o/a médium entre em transe.

Os Cânticos

O cântico para a lua e o sol durante a preparação da cerimônia pode ser considerado uma forma de conservação cultural. Essa forma de conservação cultural também está presente nos cânticos entoados como parte da dança do *cordón* vocalizados como “*orile, orile* ou *oringue* [...] que não possuem nenhuma maneira definida de pronúncia e são de significado desconhecido” (Ramirez Calzadilla, 2005, p. 202). Como tantas tradições orais passadas adiante durante gerações, essas formas de conservação mantiveram a forma vocal sem seu sentido literal. No vídeo *Huellas Vivas del Indocubano*, Garrido Mazorra define o *cordón* como um ritual de dança e cânticos no qual o líder do ritual dá início aos cânticos. São cânticos *a cappella* conduzi-

dos por um cantor que entoa os versos principais. Os *areitos* de Taino também eram conduzidos por um cantor-dançarino denominado *tequina*, o equivalente a um coreógrafo moderno que também canta. A descrição feita por Guerra das diretrizes coreográficas dos *areitos*, conforme foi documentado por Las Casas e traduzido aqui, comprovam a dança e suas semelhanças com o *cordón*:

Dançam com as mãos soltas e de mãos ou de braços dados, em fila (fila única), em roda, para frente e para trás (*corros*), em um arco (linha semicircular), em forma molar (linha angular, para frente e para trás como em um *contrapas*; andam, pulam e voltam... era uma questão de enxergar sua batida em suas vozes e seus passos (Guerra 1998, p. 10).

No *cordón*, os participantes respondem com um coro em forma de chamada-e-resposta. Os cânticos evoluem para apenas sons ritmados que acompanham a dança. A dinâmica no crescendo da dança acelera até que o grupo alcance um tipo de frenesi coletivo que as musicólogas cubanas Carmen Maria Saenz Coopat e Maria Elena Vinueza (2007, p. 39) descrevem como:

Um momento de clímax durante o cantar quando os participantes expressarem sons guturais ou uma cacofonia alta, sibilante produzida pela força como inspiram e expiram ao mesmo tempo na alternância rítmica ou em subversão do pulso que cria um efeito de grande impacto expressivo.

Uma cacofonia, significando uma mescla áspera e discordante de sons, é a causa e, ao mesmo tempo, a consequência do momento do clímax. Todos os envolvidos na dança buscam alcançá-lo. A função desse momento de grande impacto expressivo ou “frenesi coletivo”, usando a descrição do *areito* de Guerra, é semelhante àquela do transe (Guerra, 1998, p. 11). No Espiritismo de *Cordón*, o transe alcançado com a dança garante a etapa curativa da sessão. Através do transe, os/as médiuns obtêm a informação que necessitam para curar os outros.

Troca Bioenergética

O povo Taino acredita que os espíritos dos ancestrais estão sempre presentes. O Espiritismo adota o mesmo marco filosófico. Quando alguém se move em círculo com outros corpos e entidades, tanto encarnadas como desencarnadas, gera-se um campo bioenergético com todos os demais dançarinos. Ao mesmo tempo em que alguém alinha sua energia com aquela do

universo, no sentido anti-horário, o/a médium dançarino/a ou a pessoa com habilidade para a percepção extrassensorial utiliza a força eletromagnética para criar uma conexão. O/A médium orientador/a, o antigo *behique*, atualmente o/a médium *cabecero* do *cordón*, utiliza a força eletromagnética para conectar seu corpo com as entidades desencarnadas no plano físico. Essa conexão serve como fonte de informação para que os médiuns do *cordón* curem os membros da comunidade que procuram ajuda.

A troca bioenergética que propicia a transferência de comunicação da entidade desencarnada para o/a médium não pode ocorrer se não houver transe. Aqui o transe, traduzindo de *Huellas Vivas del Indocubano*, é definido como “[...] a possessão provisória que um espírito faz do corpo de uma pessoa com a finalidade de se manifestar” (García Molina et al., 2007, p. 257). Esta pessoa, o/a médium principal, serve como instrumento dos espíritos para falarem e curarem. O/A médium principal é o antigo *behique*, que às vezes também desempenhava o papel do *tequina*. Ele ou ela canta e dança para propiciar o estado de transe. A performance do *cordón* oferece o isolamento necessário para que o transe ocorra em um espaço seguro. Um dançar e um cantar coletivo prolongado, em um crescendo, saturado de intencionalidade, fé encarnada e um sentido solidário de comunidade são a receita perfeita para um estado de transe bem-sucedido.

Esse limiar ou *limen*, para respectivamente referir tanto o etnógrafo e folclorista francês Arnold Van Gennep (1873-1957) como o antropólogo cultural britânico Victor Turner (1920-1983), transforma-se no ponto em que um estímulo tem intensidade suficiente para começar a produzir um efeito. Tal efeito, por sua vez, leva a uma troca bioenergética, que é tão poderosa que cria, emprestando de Ortiz, “um êxtase místico transitório, com um sentido mágico” (Guerra, 1998, p. 12). O sentido mágico, entretanto, pode ser prolongado ou até mesmo tornado permanente. Conforme foi apontado pelo estudioso cubano de Literatura Comparada Gustavo Pérez Firmat, pode ser “um lugar de habitação”, o que significa não necessariamente uma fase transicional, mas uma posição de vida (Pérez Firmat, 1986, p. xiv). A troca bioenergética tornou-se parte do sistema de crenças básico que o *cordón* representa, usada para justificar a existência de toda a cerimônia.

Monte Oscuro, *cordón* e *tainidad* são três partes de uma estrutura comum que define um “arquétipo conceitual”, o *areito*. Essa posicionalidade (as condições sob as quais o *areito* surge através do *cordón*), os fatores que

estabilizam essa posição (a fé dos participantes em sua prática religiosa), e as implicações particulares dessa posição (a dança é bem-sucedida porque cura as pessoas) validam o *cordón* como uma amostra original da cultura indígena viva. Ao longo de suas cinco etapas, conforme será explicado posteriormente, o *cordón* aumenta em velocidade e intensidade, alcançando seu clímax (transe como estado) quando os corpos suados dos *cordonereros*, vestidos de branco, unidos em uma cacofonia de vozes se lamentando, entrelaçam as mãos. O cadenciar ritmado de seus pés para de repente, criando um momento de fechamento em que o líder emite sua voz para concluir a sessão. Descrito por Van Gennep (2011, p. 11) como “[...] ritos pós-limíares ou ‘ritos de incorporação’, esta parte da sessão pode parecer tão poderosa quanto o restante da dança, pois sinaliza o retorno a um ambiente mais equilibrado”. Esse ambiente, ordenado pela dança, torna-se, em si, curativo.

A Mediunidade de Kardec

De acordo com argumentos apresentados por García Molina, Garrido Mazorra e Fariñas Gutierrez em *Huellas Vivas del Indocubano*, afirmo que muitos elementos do *areito* sobreviveram e foram incorporados em regiões específicas do país, especialmente em lugares como Monte Oscuro. Isso, somado às publicações do místico francês do século XIX, Allan Kardec, ao codificar os princípios do Espiritismo, teve uma grande repercussão no desenvolvimento e conhecimento sobre perispíritos e mediunidade em Cuba. O termo perispírito é usado aqui como um “[...] envoltório fluídico físico que atua como uma substância intermediária entre a natureza material e física do ser humano” (Brady Brower, 2010, p. 11). A mediunidade, por um lado, pode ser coloquialmente descrita como a habilidade natural que alguns indivíduos têm para intermediar os espíritos. Entretanto, a antropóloga Rosalind C. Morris (2014) oferece uma definição de mediunidade que pode ser usada aqui para explicar a vulnerabilidade da existência ao desaparecimento e ao desejo das pessoas por persistência. Os Tainos foram o primeiro grupo no hemisfério ocidental a vivenciar essa ameaça após a invasão espanhola.

Ao encenar a presença de seus ancestrais e sua imunidade ao tempo, as pessoas garantem sua permanência. A mediunidade é importante porque está no âmago do Espiritismo de *Cordón* e pode ser definida como a habilidade de estabelecer uma comunicação extrassensorial com os ancestrais, a

quem o povo Taino chamava de *cemis*. Os *cemis* podiam ser divindades, ancestrais conhecidos ou até mesmo seres anônimos que acompanhavam os Tainos durante suas cerimônias. Assim, as ideias de Kardec a respeito de comunicação extrassensorial serviram como base para explicar a existência, as manifestações e os ensinamentos dos ancestrais Tainos para alguns cubanos modernos que adotaram o *cordón*. Capazes de conservar a forma da dança cerimonial, devido à dizimação cultural e religiosa, provavelmente perderam o conhecimento literal do aspecto filosófico da dança do *areito* (Kardec, 1865).

Esse conhecimento, também praticado pelo povo Taino, mas talvez mais bem expresso de maneira não oral, não foi rejeitado por todos os *creoles* cubanos. Ao contrário, para alguns tornou-se uma reafirmação de suas crenças espirituais ancestrais, bem como de seu senso incipiente de identidade não-espanhola, razão pela qual penso que se disseminou rapidamente por toda a ilha. O fracasso da doutrina da Igreja Católica como justificativa espiritual para a dominação espanhola, as práticas missionárias evangélicas anglo-americanas intrusivas e agressivas e os cultos exógenos introduzidos pelos homens e mulheres escravizados da África, todos fizeram do Espiritismo a nova fé. Essa forma libertadora de mediunidade teve um papel relevante durante os últimos estágios da formação do estado cubano em 1902. Para muitos cubanos rurais e urbanos, os espíritos ancestrais também faziam parte da nova identidade.

Os *cemis* do Taino, assim como aquelas entidades referidas por Kardec, não eram apenas qualquer entidade, mas espíritos da “ordem mais elevada” que, de acordo com a filosofia do Espiritismo, forneciam respostas e orientações sobre todos os assuntos e questões pertencentes à humanidade (Kardec, 1865). De acordo com Kardec, esses princípios já existiam entre os antigos para serem revelados aos *modernos*. Na antiguidade, o estudo desse fenômeno era um privilégio restrito a determinadas castas que o revelavam somente àqueles que eram iniciados em seus mistérios. Entre os Tainos, esses mistérios eram conhecidos pelo *behique* e talvez pelo *tequina* ou líder da dança. Às vezes, seus papéis se sobrepunham, pois supunha-se que ambos tivessem potencialidades extrassensoriais.

A explicação de Kardec leva a pensar que a comunicação extrassensorial não é uma teoria; é uma lei da natureza (Kardec, 1865). Assim, a mediunidade se refere a uma faculdade espiritual que torna possível a mediação entre os

vivos e a alma das entidades mortas ou desencarnadas. Essa filosofia e prática ficou conhecida em toda a Europa e nas Américas por meio das obras *O Livro dos Espíritos*, *O Livro dos Médiuns* e *O Evangelho Segundo o Espiritismo*, todos escritos por Kardec. Após 1870, um grande número de periódicos espíritas foi publicado em Cuba, como *Luz de Ultratumba* (1874), *La Ilustración* (1878), *Luz de los Espacios* (1881), *La Antorcha de los Espíritus* (1882), *El Buen Deseo* (1884), *La Luz del Evangelio* (1885), *La Buena Nueva* (1886), *La Alborada* (1888) e *La Nueva Alianza* (s. d.), o que contribuiu para a propagação dessas ideias. Durante o primeiro Congresso Internacional do Espiritismo, realizado em 1888 em Barcelona, três praticantes cubanos estavam presentes e cinco instituições cubanas estavam representadas. Eram elas: Centro La Reencarnación, de Havana; Centro El Salvador, de Sagua La Grande; Sociedad Espiritista, de Matanzas; Centro Lazo Unión, de Cienfuegos; e Centro San Pablo de Malpáez, de Quemado de Güines, província de Villa Clara. Entretanto, embora se diga que “Cuba ainda é o país com o maior número de Centros Espíritas na América Latina”, nenhum desses centros praticava o Espiritismo de *Cordón*, à exceção daqueles próximos a Monte Oscuro (Cubainformación TV, 2013). Isso significa que apenas aqueles centros nas regiões de Bayamo e de Manzanillo realizavam sessões que envolviam a dança do *cordón* como meio pelo qual os praticantes pudessem estabelecer comunicação extrassensorial com as entidades curativas.

Primeiro Centro de *Cordón*

Relativamente logo após as publicações de Kardec, em 1857, começaram a aparecer os primeiros centros para a prática do Espiritismo em cidades como Havana, Caibarien, Sagua La Grande, Sancti Spiritus, Florida, Camaguey, Holguin, Las Tunas, Manzanillo e Santiago de Cuba. Levando isso em conta, conforme foi documentado pelo escritor Washington Fernandes (2003), em *O Espiritismo em Cuba*, não é surpresa que já em 1878, em Manzanillo, Anita Barrera Fajardo tivesse aberto o primeiro centro espírita. Nesse centro era praticado o estilo de comunicação extrassensorial *cordón*, sabidamente o tipo de Espiritismo que é facilitado pela dança. Provavelmente, isso significa que a dança do *cordón*, marcando a presença dos *areitos* descritos pelos historiadores espanhóis Francisco Lopez de Gomara (1511-1566), Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) e Frei Bartolomeu de Las Casas (1484-1566) no começo do século XVI, conforme está

documentado em suas crônicas, reapareceu em sua nova forma a partir de 1878. O ritual sediado por Barrera Fajardo poderia ser considerado como remanescente da performance original do povo Taino, agora ressurgindo transformado no Espiritismo de *Cordón*.

O Espiritismo tornou-se tão prevalente que, em 1890, foi fundada a Federación Espírita Cubana, cujo objetivo era agrupar todas as organizações envolvidas na sua prática. No fim do mesmo século, um veterano da guerra da Independência Cubana (1895-98), Salustiano Olivera Sanchez, adaptou os preceitos do sistema Kardecista às tradições extrassensoriais que já existiam em sua região, presumivelmente de origem Taino. Olivera abriu seu Centro del Cordón em 1910, um evento que mudou o curso do distrito de Monte Oscuro. Oito anos mais tarde, em 1918, Olivera registou o centro no cartório municipal como Sociedad Espírita Buscando Luz y Verdad. Após a abertura do centro, a sequência de eventos históricos nessa região específica adquiriu tons mitológicos. De acordo com alguns relatos, ocorreram diversos eventos miraculosos, o que parece justificar a profunda crença da comunidade na comunicação extrassensorial por meio da troca energética. O *cordón* de Monte Oscuro foi a semente de muitos outros centros espalhados por toda a pequena região. A dança do *cordón* ainda é praticada regularmente como uma cerimônia curativa no templo, uma casa comprida do tipo indígena. O templo assemelha-se à maneira como o povo Taino construía suas estruturas vivas: semiaberto sem nenhuma parede e um teto de *guano* (folhas de palmeira), que é característico da arquitetura rural corrente em Monte Oscuro (Lloga; Larduet, 2012).

Comunicação Extrassensorial

O historiador cubano Tadeo Tapanes Zerquera, em uma entrevista produzida por Cubainformación TV, explica como o Espiritismo, aqui referido como comunicação extrassensorial, desenvolveu-se em Cuba em três ramificações principais: Científico, *Cordón* e *Cruzado*. Semelhante à explicação fornecida por Saenz Cooplat e por Vinueza, Tapanes Zerquera define o Espiritismo Científico como o estudo exclusivo dos textos de Allan Kardec. Reconhece o Espiritismo de *Cordón* como uma ramificação derivada das danças indígenas Taino ou *areitos*. Enfatiza a relação entre o Espiritismo *Cruzado* e os cultos africanos como *Santeria*, *Palo Monte*, *Regla Iyesa*, *Regla Arara* e *Voodoo* (Cubainformación TV). Todas essas práticas parecem estar

incorporadas ao mundo das entidades desencarnadas. Por esse motivo, o/a médium, a pessoa capaz de captar a presença de uma entidade, mantém uma posição importante na hierarquia desses sistemas de crença, particularmente na dança do *cordón*. Portanto, o Espiritismo de *Cordón*, marco filosófico no qual a dança do *cordón* existe, destaca, em Cuba, uma prática que ocorre em um *continuum*. Usando palavras da professora e terapeuta da dança e do movimento Irma Dosamantes Beaudry, a comunicação extrasensorial do *cordón* representa uma daquelas propriedades integrativas e transformadoras esquecidas da dança, ainda reconhecidas entre as sociedades que seguem uma tradição oral (Dosamantes Beaudry, 1997).

Monte Oscuro é um modelo vivo de como deve ser uma tradição oral em seu maior poder de sobrevivência e coesão. Embora o especialista cubano em estudos culturais Carlos Lloga e o especialista cubano em religiosidade popular Abelardo Larluet sublinhem a origem mestiça do *cordón* ao fazerem alusão aos elementos espanhóis e africanos que podem ter influenciado a prática, a dança em si não mostra nenhum vestígio de influências espanholas ou africanas. Ao contrário, as semelhanças são evidentes com as danças do povo Lokono Arawakan espalhados ao longo dos rios e dos canais da costa nordeste da América do Sul, sul do Orinoco e norte do Amazonas. O *Mari-Mari*, por exemplo, “uma celebração frequentemente selvagem de nascimento, casamento ou qualquer outra desculpa comemorativa”, é uma dança cerimonial que possui um passo para frente e para trás que se assemelha tanto ao passo principal do *areito* como da dança do *cordón* (Blair Stiffler, 1981). O *behíque* Sague, em seu próprio canal do YouTube, revela dois vídeos de artistas músicos Lokono Arawakan contemporâneos (2017a; 2017b) cujos dançarinos de apoio executam o passo para frente e para trás, além da mesma flexão ritmada dos cotovelos observada na dança do *cordón* (YouTube.com).

Em termos das diretrizes coreográficas do *cordón*, os *cordoneiros* dançam de mãos dadas no começo da sessão. Depois suas mãos se soltam durante e ao término da cerimônia. Dão passos para frente e para trás, como é feito no “*contrapas*”, com uma uniformidade coletiva notável (Guerra, 1998, p. 11). Ao observar o *cordón* por meio da lente do *areito*, com base na descrição feita por Guerra, através de Ortiz e Las Casas, pode-se dizer que o *cordón* é uma dança circular coletiva “sem imagem” (Guerra, 1998, p. 11). Isso significa que o *cordón* é uma dança que não imita atos de trabalho. O cânti-

co é religioso e é entoado pelos dançarinos ao mesmo tempo em que executam a dança. O cântico começa como responsório, quando o líder se alterna com o coro. Entretanto, faz transições para antifônico, quando dois semicoros se alternam ao cantar. A estrutura do *cordón*, embora mesclada em termos de gênero, mantém homens e mulheres separados no mesmo círculo. Existe uma aceleração dinâmica na dança e os cânticos alcançam o clímax. A natureza repetitiva da dança e dos cânticos estimula o transe.

Uma Dança da Presença

Para Ortiz, o aspecto importante do *cordón* é que não foi esquecido. Ao contrário, foi por meio de transculturação e sincretismo que se tornou em uma dança da presença, especificamente de *tainidad*, ou melhor, de *taineo* ou até mesmo *tainia*. Os três termos são usados aqui emprestados das explicações de Pérez Firmat a respeito da origem de termos como *cubanidad*, *cubaneio* e *cubania*, em referência à tentativa de Ortiz e de outros de defini-los formalmente. *Tainidad* é aqui utilizado para descrever a condição genérica de ser Taino; “a junção de nacionalidade e cidadania”; uma condição que, mesmo que tivesse existido anteriormente à chegada dos conquistadores, nunca foi vivenciada pelo povo Taino após 1492 (Pérez Firmat, 1997, p. 3). *Taineo* descreve o aspecto performativo de ser Taino, o que nesse caso se manifesta através da dança do *cordón* e das práticas espirituais da cultura viva de Monte Oscuro. *Tainia*, da mesma forma que *cubania*, é um senso mais elevado de ser Taino, um senso “pleno, sincero e desejado” de *tainidad*, mais bem expresso pelos membros indígenas da comunidade de La Caridad de los Indios (Pérez Firmat, 1997, p. 7). *Tainia*, da mesma forma que *cubania*, quando plenamente adotada, seguindo Pérez Firmat, faz parte da vida interna de cada um.

Ortiz usa o termo transculturação para descrever os contatos cubanos interétnicos, os quais utilizo aqui para destacar a troca inicial entre Tainos, colonizadores espanhóis e africanos escravizados. O sincretismo, por outro lado, é usado para descrever os períodos de ajustes e desajustes nos acordos culturais que ocorriam entre diferentes grupos étnicos que produziam uma cultura sincrética nova. Nesse caso, os períodos de des/ajustes incluem o período inicial da colonização e da doutrinação católica, os anos seguintes de sobrevivência cultural e religiosa indígena, e a parte mais tardia do período colonial. O momento de maior influência ocorreu um pouco antes da ins-

tauração do Estado cubano, quando tudo que era indígena sucumbiu ao conceito de *cubanidad* (Font; Quiroz, 2005). Essa nova cultura, que para Ortiz era a *cubanidad*, foi cristalizada em nível macro na prática do Espiritismo cubano. Em nível micro, especificamente nas áreas de Monte Oscuro e La Caridad de los Indios, essa nova cultura representou resquícios do que peço licença para chamar de *tainidad*, *taineo* e *tainia*.

Transferência Energética Natural

De acordo com a explicação do Espiritismo Científico para o processo de conexão com as entidades desencarnadas, o/a médium, através do fluido eletromagnético presente em todas as coisas, também consegue servir como meio pelo qual as entidades desencarnadas atuam no reino físico. Supostamente, esse fluido eletromagnético mantém o corpo e a alma conectados neste mundo físico. A professora de história Melissa Daggett esclarece que essa crença, derivada de uma ciência curativa chamada hipnose, é baseada na premissa de que “[...] tudo no universo, inclusive o corpo humano, é composto por um fluido eletromagnético e que as doenças se desenvolviam quando o líquido estava em desequilíbrio” (Daggett, 2016, p. 24). Entretanto, na década de 1770, o médico alemão Franz Anton Mesmer (1734-1815) foi o primeiro a observar que seus pacientes entravam em transe, chamado sono magnético, induzido pela água fluidificada na qual tinham sido submersos para finalidades curativas. Esses transe, equivalentes ao que hoje poderia ser descrito como um estado hipnótico, permitiam aos pacientes “descerem às esferas escuras habitadas por seres espirituais” (Daggett, 2016, p. 24).

As teorias de Mesmer sobre a transferência energética natural entre todos os objetos animados e inanimados tornaram-se populares. Sua observação sobre o estado de transe ao qual seus pacientes se submetiam durante o processo curativo da fluidificação justificava a repentina habilidade para falarem em línguas que nunca estudaram, tocarem instrumentos musicais sobre os quais não tinham nenhum conhecimento, porém, o mais importante, se comunicarem com os mortos. De acordo com a historiadora Cathy Gutierrez, a habilidade de comunicação com o pós-vida foi usada por espiritualistas modernos para entrarem em “[...] uma consciência alternada e se comunicarem com os mortos a partir deste estado intermediário” (Daggett, 2016, p. 24). Essas entidades desencarnadas transmitem suas mensagens e entram em con-

tato com aqueles que frequentam as sessões espíritas. Assim, parece como se uma entidade encarnada, quando separada do corpo pela morte, retirasse a energia ativa do médium para se manifestar. Isso significa que, ao estabelecer comunicação extrassensorial com entidades desencarnadas, o/a médium, por meio do fluido eletromagnético disponível a todas as coisas, também pode servir como meio pelo qual essas entidades atuam no reino físico.

Blackman explica que parece haver uma conexão entre compreensões da eletricidade como uma força invisível fluindo e a ideia de uma força extrassensorial, eletromagnética, que influencia e orienta o curso de uma vida individual (Blackman, 2012). Assim, essas entidades transmitem suas mensagens e entram em contato com aqueles que frequentam as sessões extrassensoriais com a finalidade de se comunicarem com elas. A entidade, quando desencarnada, leva a força eletromagnética encarnada do médium para se manifestar a outras entidades encarnadas, como aqueles que buscam ajuda. Essa maneira de conceituar a comunicação extrassensorial pode ter influenciado a relação que os praticantes do *cordón* cubano tinham com suas próprias entidades desencarnadas. A incorporação da entidade através do corpo do próprio praticante é alcançada quando é recebida, dentro e fora da cerimônia, durante as diversas etapas observadas em sua dança.

Etapas Cerimoniais

Conforme foi explicado em *Huellas Vivas del Indocubano*, a dança do *cordón* consiste em cinco etapas independentes, a saber: “Começo da Cerimônia; Abertura da *Balsa*; A Cura; Fechamento da *Balsa*; e Fim da Cerimônia” (García Molina et al., 2007, p. 270). Uma etapa leva à seguinte em ordem consecutiva, de modo que o ritual alcança o objetivo programado para cada uma delas.

Começo: Fase I (Cordón para Médiums)

A cerimônia começa com uma dança do *cordón* apenas para os médiuns. A formação inclui tanto os médiuns de trabalho como o/a médium principal que os lidera. As mulheres se posicionam à direita do/a médium principal e os homens à esquerda, todos de frente para o centro do círculo. É nesse momento que o/a médium principal projeta sua voz cantante enquanto o coro responde. “Este cantar é referido como *transmisión*” (García

Molina et al., 2007, p. 271). Essa parte do ritual os prepara ou os *fortifica* para o trabalho que irão fazer com os *implorantes* (consulentes), que são pessoas que vêm à cerimônia porque têm uma doença devido a um desequilíbrio de seu fluido eletromagnético, para usar a linguagem da hipnose.

Assim, os *cordoner*os são um grupo de homens e mulheres, um grupo de médiuns que, de mãos dadas e se balançando de um lado para o outro no mesmo lugar, criam um ambiente convidativo às entidades desencarnadas ou espíritos para a sala. A *transmisión*, em referência ao cantar e ao balançar, é “lenta, suave e tranquila” para propiciar a concentração dos médiuns no trabalho a seguir (García Molina et al., 2007, p. 271). Compreende-se que durante essa fase da primeira etapa todos estão trabalhando para criar as condições necessárias para que os espíritos respondam ao chamado dos médiuns para auxiliá-los. Isso, de acordo com as crenças dos *cordoner*os, evita que entidades negativas intervenham no trabalho. O cantar continua até que o/a médium principal sinta que a vibração coletiva está em unidade não apenas em suas vozes, mas em seus pensamentos e concentração. Quando isso é alcançado, os médiuns estão limpos, preparados, livres de influências negativas e prontos para a etapa seguinte. Tal condição é sinalizada pelo médium principal, que interrompe a *transmisión* e todos fazem silêncio para começar a segunda fase dessa primeira etapa, denominada *golpe de trabajo*.

Começo: Fase II (Golpe de Trabajo)

Agora os *cordoner*os prestam atenção ao/à médium principal, que começa a marcar o passo da dança do *cordón*, o que dá início a uma nova dança e uma nova *transmisión*, chamada *transmisión de rompimiento*. Os *cordoner*os seguem o passo da dança do/a médium principal e depois que ele/ela termina de cantar seu verso improvisado, o coro responde. Em geral, essa também é a fase em que os dançarinos já não estão mais de mãos dadas. Quando sinalizado pelo/a médium principal, começam a girar o círculo no sentido anti-horário.

A dança aumenta em velocidade e intensidade até que a rotação pare para que continuem dançando no mesmo lugar. No fim, a dança se torna tão rápida que o/a médium principal, sabendo que as *comisiones*, grupos de espíritos que estarão trabalhando com os médiuns, já estão trabalhando com eles, interrompe o improviso e se junta ao grupo. A fase do *golpe de trabajo*

constitui a mais longa de todas as fases, talvez porque seja quando as *comisiones* são chamadas. Não é uma invocação dos espíritos individuais dos médiuns, mas daqueles espíritos que fazem parte da *comisión* auxiliar, prontos para trabalhar, e para quem os médiuns servem como instrumentos. Esse aspecto da fase é sinalizado pela mudança que ocorre no cântico, que é substituída por sons entoados, respiração pesada, roncões e todos os tipos de manifestações descrevendo a incorporação dos espíritos pelos médiuns. Os sons e o cadenciar dos pés criam uma cacofonia harmoniosa que subitamente é interrompida quando o/a médium principal sente que o *cordón* de médiuns está pronto para começar o processo curativo.

Abertura da Balsa: Fase I (Cordón para os Implorantes)

A segunda etapa possui duas fases. A primeira fase é para que os médiuns dancem outro *cordón* para os *implorantes*, enquanto a segunda fase abre o que é conhecido como *la balsa*, que é outra palavra para nomear os *implorantes*, pois estão posicionados no centro do círculo de médiuns. Acredito que isso crie um vórtice de energia coletiva que o grupo pode então canalizar eletromagneticamente. Essa formação de pessoas situadas no centro do círculo torna-se o receptor do campo bioenergético criado pelo dançar e pelo cantar, que se acredita que alinhem os dançarinos com as forças do universo. Entretanto, o objetivo, conforme indicado em *Huellas Vivas del Indocubano*, é alcançar a harmonia entre os médiuns e os *implorantes* (García Molina et al., 2007).

Espera-se, para os membros da *balsa*, que estejam concentrados mentalmente para ajudar o/a médium principal a iniciar o processo curativo. Assim, o/a médium principal começa uma *transmisión* lenta que é respondida pelo coro, de mãos dadas, balançando de um lado para o outro. Para saber como curar suas doenças, é necessário que seja estabelecida uma relação muito profunda entre o grupo de praticantes do *cordón*, as entidades desencarnadas e os *implorantes*. O cantar e o dançar permitem que isso ocorra. Repete-se com o objetivo de direcionar o trabalho espiritual para a *balsa*, que permanece sem dançar, imóvel, no centro do círculo até que seja a hora da segunda fase.

Abertura da Balsa: Fase II (Recepção de Fluidos)

Durante a segunda fase dessa segunda etapa, a *balsa* continua no centro do círculo recebendo os *fluidos*, ou a *energia* gerada pelos médiuns para o cen-

tro do espaço ao dançar e cantar. O objetivo dessa fase é chamar as *comisiones espirituales* do templo para que atuem sobre os *implorantes* com o objetivo de estabelecer uma relação entre os espíritos da *comisión* e os espíritos doentes dos *implorantes*. Esse contato, em si, permite que o processo curativo comece. É quando o transe dos médiuns ocorre no ritual. Entretanto, acontece apenas se a *comisión* de espíritos precisar usar alguém como médium falante, significando uma pessoa por meio de quem o espírito pode falar.

A dança atinge o clímax quando os médiuns que dançam alcançam uma etapa semelhante ao transe, uma troca energética, uma *transmisión*, através da qual eles chamam os *espíritos orientadores*, que são responsáveis pelos médiuns. São capazes de permitir que os espíritos doentes se comuniquem através do instrumento em que o/a médium se transforma. Entretanto, aqui o transe se manifesta apenas durante o momento em que a possessão ocorre. As mensagens faladas transmitidas através dos médiuns em transe irão ocorrer apenas durante a terceira etapa.

A dança termina quando o/a médium principal sente que as *comisiones* que atuam sobre os *implorantes* terminaram seu trabalho e saíram. É quando o/a médium principal sinaliza o término repentino. O término precisa ser abrupto para que o/a médium principal se certifique que os médiuns de trabalho não estejam atuando sem ajuda da *comisión*. Durante essa fase, os médiuns ficam cientes dos problemas que incomodam os *implorantes* usando a ajuda dos espíritos que trabalham com eles e que permeiam a *balsa*. Essa etapa é muito importante porque permite que o/a médium examine e diagnostique os *implorantes* na *balsa*.

A Cura

A terceira etapa é a mais importante e a mais fundamental, pois o principal objetivo dela e da cerimônia inteira é a cura. Todas as demais fases são uma preparação para *dar la caridad* (fazer caridade), o que significa propiciar a cura. Assim, aqui é mantida a mesma formação circular em que os médiuns ficam de mãos dadas, em pé, “de modo que os fluidos do *cordón*, ou a energia que criaram, não saia do *cordón*” (García Molina et al., 2007, p. 275). Não há nenhuma dança ou canto nesse momento, apenas a concentração mental dos médiuns é necessária.

Para começar a cura real, o/a médium principal sinaliza ao grupo de médiuns que é hora de propiciar a cura à *balsa*. É o momento em que aqueles médiuns que enxergaram alguma coisa (como sintomas) nos participantes *implorantes* durante a segunda etapa e têm uma mensagem a lhes dizer vão até a *balsa* para falar com eles. Comunicam a eles o que os espíritos lhes disseram ou estão transmitindo no momento. Essa informação é recolhida por meio de suas potencialidades extrassensoriais e é comunicada na forma de conselhos, previsões e qualquer outro tipo de informação relevante. Sua ajuda se manifesta por meio de transferências bioenergéticas popularmente conhecidas como purificação, que poderia ser descrito como a transferência de energia a eles através de suas mãos ou de qualquer outra maneira indicada pelo espírito (Nudel; Nudel, 2000).

De acordo com *Huellas Vivas del Indocubano*, essa é a única parte da cerimônia em que se estabelece uma conexão individual entre os médiuns e os participantes *implorantes*. Somente aqueles com determinado grau de mediunidade sentem claramente os problemas enfrentados pelos participantes *implorantes*. Os médiuns, que entraram em transe na etapa anterior, começam a falar aqui, indicando que o espírito doente de um membro *implorante* da *balsa* está tentando se comunicar através do/a médium falante. Essa pode ser a única oportunidade que o espírito doente tem para expressar o que necessita. Nessa etapa, o espírito doente revela as razões pelas quais está perturbando a pessoa *implorante*, e assim os médiuns falam com ele para convencê-lo a parar de incomodar os *implorantes*. Orientam o espírito para superar seus problemas; tentam ajudá-lo, ensiná-lo, tudo por meio de comunicação verbal. O restante dos médiuns limita o espaço ao manter a formação circular em torno deles. Quando isso é alcançado e o/a médium principal decide que é oportuno, os médiuns consultores retornam ao círculo.

García Molina et al. (2007) observaram que a relação entre o/a médium e o *implorante* é dividida em três momentos diferentes. O primeiro momento é quando o/a médium sente em seu próprio corpo o sofrimento da pessoa *implorante*. O segundo momento acontece quando o/a médium diz à pessoa *implorante* o que sentiu enquanto tentava curá-la. O terceiro momento acontece quando o/a médium recebe a doença em seu próprio corpo. Com essa carga ou energia negativa, o/a médium entra na quarta etapa, na qual seus espíritos auxiliares tentam transferir a energia negativa à *comisión* para levá-la para longe da cerimônia.

Quando o/a médium principal detecta a influência negativa dos *espíritos ignorantes* ou que os espíritos negativos saíram do *implorante*, a terceira etapa termina. Nesse momento, apenas a *comisión* do templo permanece. Apenas médiuns muito experientes conseguem perceber estas mudanças e saber quando toda a *ação negativa* que permeava a *balsa* saiu. A seguir, o/a médium principal chama os médiuns de trabalho de volta ao círculo.

Fechamento da Balsa

A maneira como a quarta etapa se desenrola depende de como a terceira ocorreu. É o/a médium principal, sob orientação da *comisión* espiritual, que conhece a melhor maneira de encerrar a cerimônia. Pode ser feito de duas maneiras; (1) se a *balsa* tiver sido sobrecarregada com espíritos negativos, então recebe um *golpe de trabajo*; entretanto, (2) se a *balsa* não contiver espíritos negativos, o encerramento é feito com uma *transmisión* suave.

O golpe de trabajo

Quando a *balsa* estiver carregada com espíritos negativos, também referidos como escuros ou menos evoluídos, recebe um *golpe de trabajo*. O/A médium principal começa a marcar o passo da dança enquanto os outros médiuns o/a seguem. A velocidade do ritual aumenta gradativamente até que o/a médium principal sinalize o término e o conclua subitamente. Isso é feito de modo que a *comisión* do templo consiga influenciar a *balsa* com energia positiva, objetivando recolher as influências negativas que ainda persistem nela. O *golpe de trabajo* também é apropriado quando o/a médium principal observa que os outros médiuns ainda estão afetados por seu contato com os *implorantes*, o que pode acontecer quando o trabalho tiver sido intenso e difícil. Aqui, o *golpe de trabajo*, usado para concluir essa etapa, é menos intenso do que aquele usado no começo durante a fase II.

A transmisión suave

Quando a *balsa* estiver livre desses espíritos negativos, o trabalho é concluído com uma *transmisión* suave, uma melodia entoada pelo médium principal e respondida pelo coro de mãos dadas. É possível que o/a médium principal marque o passo da dança, mas sempre suave, em harmonia com a *transmisión*.

Para concluir a quarta etapa, o/a médium principal pede que os *implorantes* saiam do *cordón*. O círculo se mantém apenas com os médiuns.

Fim da Cerimônia

O fim da cerimônia pode acontecer de diversas maneiras. Uma possibilidade é que o coro de médiuns faça uma purificação coletiva enquanto estão de mãos dadas. Isso é importante devido à necessidade que os médiuns têm de serem purificados depois de trabalhar com influências negativas. Os médiuns erguem seus braços, de mãos dadas, e agitam seus corpos como se quisessem se livrar de algo negativo. Repetem o movimento três vezes ao pronunciar um tipo de mantra: *por la fé, la esperanza y la caridad*. Isso conclui a purificação e a cerimônia.

Outra maneira de concluir a cerimônia é simplesmente fazer uma prece coletiva, de mãos dadas, e então fazer a *entrega*, que significa realizar uma purificação coletiva explicada acima. Existe um aspecto que torna essa etapa diferente; ao invés de dizer o mantra, produzem um som quando inspiram, enquanto erguem seus braços, e outro quando expiram, ao baixá-los. Também poderiam terminar o trabalho ao fazer as voltas do *desenvolvimiento*. O procedimento usado para essa última purificação é semelhante àquele das bênçãos curativas, explicadas na seção referente ao círculo, no qual os médiuns ficam de mãos dadas e erguem seus braços acima da cabeça, girando três vezes no sentido anti-horário. A seguir, se purificam agitando suas mãos e braços.

Muitas vezes, para encerrar a cerimônia, o/a médium principal entoa uma *transmisión* lenta respondida pelo coro de médiuns de mãos dadas. Às vezes, o oposto acontece se necessário; concluem com um *golpe de trabajo*. De acordo com *Huellas Vivas del Indocubano*, o que importa é que o/a médium seja auxiliado/a pelos espíritos familiares, os espíritos orientadores ou outras entidades que o/a compreendam para purificá-lo/a. Assim, sob a influência da *comisión* do templo, qualquer encerramento serve à finalidade de chamar aqueles espíritos positivos, que concordam com o/a médium, para protegê-los.

Conclusão

Muitos elementos curativos da dança do *cordón* derivam dos *areitos*. O rito do *cordón* realiza um diálogo extrassensorial entre as entidades positivas do/a médium e as entidades negativas trazidas à cerimônia pelos *implorantes*

ou pelos doentes em busca de auxílio. Isso se torna uma negociação excepcionalmente eficaz entre o bem e o mal, ambos encarnados pelos médiuns, através do qual o doente recupera sua saúde. Embasado nos ensinamentos filosóficos do Espiritismo de *Cordón*, a finalidade do *cordón* na comunidade de Monte Oscuro e em outros centros é a cura das pessoas. O dançar e o cantar servem como um instrumento de consciência e ao mesmo tempo um veículo para mediar forças desconhecidas, liberar emoções bloqueadas e gerar transformação individual e coletiva (Dosamantes-Beaudry, 1997). Com uma clara origem no *areito* do povo Taino, o *cordón* poderia informar um processo de cura alternativo enraizado na cultura indígena do Caribe. O *areito* e o *cordón* são dois lados da mesma moeda, e, como tal, ambos proporcionam importantes informações que são necessárias para a manutenção da sabedoria indígena em nossa sociedade contemporânea. As etapas rituais do *cordón* ilustram a performance indígena não como uma peça de museu nem como divertimento, mas como um aspecto vital das práticas curativas indígenas do Caribe. Assim, trata-se de como os praticantes indígenas do Caribe e outros lugares conseguem incorporar essa sabedoria ao contexto de novas práticas de cura revitalizadas.

Referências

BACHILLER Y MORALES, Antonio. **Cuba Primitiva**: origen, lenguas, tradiciones e historia de los indios de las Antillas Mayores y las Lucayas. La Habana: Librería de M. de Villa, 1883.

BARREIRO, José. Introduction to the Smithsonian Taino Symposium. (Video). Smithsonian Latino Center's 'Beyond Extinction: Consciousness of Taino & Caribbean Indigeneity' symposium. August 26, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2siAT03nOL8>>. Acessado em: 30 nov. 2016.

BLACKMAN, Lisa. **Immaterial Bodies**: affect, embodiment, mediation. London: SAGE, 2012.

BLAIR STIFFLER, David. **Music of the Coastal Amerindians of Guyana**: The Arawak, Carib and Warau. New York: Folkways Records, 1982. Disponível em: <http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/folkways/FW04239.pdf>. Acessado em: 3 set. 2017.

BLOMSTER, Jeffrey P. Bodies, Bones and Burials in Oaxaca, Mexico. In: FITZSIMMONS, James L.; SHIMADA, Izumi (Ed.). **Living with the Dead**:



Mortuary Ritual in Mesoamerica. Arizona: University of Arizona Press, 2011. P. 102-160.

BRADY BROWER, M. **Unruly Spirits: The Science of Psychic Phenomena in Modern France.** Champaign: University of Illinois Press, 2010.

BROYLES-GONZALEZ, Yolanda. Norteno Borderlands Cumbia Circuitry: Selena Quintanilla and Celso Piña. In: PRAMPOLINI, Gaetano; PINAZZI, Annamaria (Ed.). **The Shade of the Saguaro / La Sombra del Saguaro.** Essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano. Firenze: Firenze University Press, 2013. P. 173-193.

CLAYTON, Lawrence A. **Bartolomé de Las Casas.** Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

CUBAINFORMACIÓN TV. **¿Qué es y cómo se vive el espiritismo en Cuba?**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nT-0sqs8m_Q>. Acessado em: 7 abr. 2013.

DAGGETT, Melissa. **Spiritualism in Nineteenth-Century New Orleans: The Life and Times of Henry Louis Rey.** Mississippi: University Press of Mississippi, 2016.

DOSAMANTES-BEAUDRY, Irma. Reconfiguring Identity. **Arts in Psychotherapy Journal**, Elsevier, v. 24, n. 1, p. 51-57, 1997.

EL CORDÓN. Green Parrot Productions. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Vhaq2Z4xSw>>. Acessado em: 30 nov. 2016. (Video).

FERNANDES, Washington. El Espiritismo en Cuba. **Boletín GEAE**, n. 460, 29 Jul. 2003. Disponível em: <http://www.sociedadespiritistacubana.org/Espiritismo_en_Cuba.htm>. Acessado em: 30 nov. 2016.

FONT, Mauricio Augusto; QUIROZ, Alfonso W. Cuban Counterpoints: the legacy of Fernando Ortiz. Lanham: Lexington Books, 2005.

GARCÍA MOLINA, José Antonio et al. **Huellas Vivas del Indocubano.** Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.

GUERRA, Ramiro. **Calivan Danzante.** Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana; Consejo Nacional de Cultura; Direccion de Danza, 1998.

HUNNINGHER, Benjamin. **The Origin of the Theater.** New York: Hill and Wang, 1968.

KARDEC, Allan. **Spiritism in its Most Simple Expression**. A short exposition of spirits' doctrine and their manifestations. Transl. Miss Gr. & J. J. T. Leipzig: Franz Wagner, 1865. Disponível em: <<https://books.google.com/books?id=YihbAAAcAAJ&pg=PA30&dq=médiumnity>>. Acessado em: 30 nov. 2016.

LAGO VIEITO, Angel. **Consideraciones de Don Fernando Ortiz sobre el espiritismo de cordón**. Manzanillo: Centro Municipal de Patrimonio Cultural en Manzanillo, s.d.

LENZERINI, Federico. Intangible Cultural Heritage: The Living Cultures of People. **European Journal of International Law**, v. 22, n. 1, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/ejil/chr006>>. Acessado em: 24 abr. 2018.

LLOGA, Carlos; LARDUET, Abelardo. Valores Patrimoniales del Cordón de Monte Oscuro. **Caminos**, La Habana, 2012. Disponível em: <<http://revista.ecaminos.org/article/valores-patrimoniales-del-Cordón-de-monte-oscur/>>. Acessado em: 30 nov. 2016.

LOKONO ARAWAKAN music and dance that looks like Cordón 1. 2017a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHyK25G8qFc>>. Acessado em: 17 set. 2016. (Vídeo).

LOKONO ARAWAKAN music and dance that looks like Cordón 2. 2017b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=93AB2EEcwqo>>. Acessado em: 17 set. 2016. (Vídeo).

MORRIS, Rosalind C. On the Subject of Spirit Médiumship in the Age of New Media. In: BEHREND, Heike; DRESCHKE, Anja; ZILLINGER, Martin (Ed.). **Trance Médiums and New Media: Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction**. New York City: Fordham University Press, 2014.

NUDEL, Michael; NUDEL, Eva. **Health by Bio-Energy and Mind: Everything You Need to Develop Your Ability to Feel and Assess Human Energy, and Perform Energy Healing and Balancing**. Kalispell: Bio-Energy Systems Services, 2000.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. **Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition**. Durham: Duke University Press, 1986.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. A Willingness of the Heart: Cubanidad, Cubaneo, Cubanía. **Cuban Studies Association Occasional Papers**, v. 2, n. 7, oct. 1997. Disponível em: <<http://scholarlyrepository.miami.edu/csa/8>>. Acessado em: 24 abr. 2018.

RAMIREZ CALZADILLA, Jorge. Religion in the Work of Fernando Ortiz. In: FONT, Mauricio Augusto; QUIROZ, Alfonso W. (Ed.). **Cuban Counterpoints: the legacy of Fernando Ortiz**. Lanham: Lexington Books, 2005.



SAENZ COOPAT, Carmen Maria; VINUEZA, Maria Elena. Oral Traditions of Cuba. In: KUSS, Malena (Ed.). **Music in Latin America and the Caribbean:** an encyclopedic history, Volume 2. Performing the Caribbean Experience. Texas: University of Texas Press, 2007. P. 29-53.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire:** performing cultural memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.

VAN GENNEP, Arnold. **The Rites of Passage.** Chicago: University of Chicago Press, 2011.

WOOD, John George. **The Uncivilized Races of Men in All Countries of the World:** being a comprehensive account of their manners and customs, and of their physical, social, mental, moral and religious characteristics, Volume 2. USA: J. A. Brainard & Company, 1882.

Jorge Luis Morejón possui bacharelado em Educação Especial pela Florida International University, mestrado em *Liberal Studies* pela University of Miami e doutorado em Estudos da Performance pela University of California, Davis. Foi Professor e Coordenador de Dança da University of the West Indies, St. Augustine. Atualmente, leciona na University of Miami.

E-mail: jmbeni1463@aol.com

Este texto inédito, traduzido por Ananyr Porto Fajardo, também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 02 de dezembro de 2016

Aceito em 21 de setembro de 2017

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.