

## MÚSICA DE FUNDO NA FOTOGRAFIA DE MARUCHA

Mônica Villares Ferrez

A fotografia não é uma copia ou apropriação do mundo, mais uma claridade que o ilumina, para que possamos vê-lo.

A fotografia cubana é hoje, referência internacional, conhecida tanto por sua contribuição cultural quanto histórica. Pode-se dizer que o processo revolucionário cubano teve na fotografia desenvolvida na década de 60 o melhor veículo de comunicação cultural com as massas, tanto nacional como internacionalmente, encontrando nela um fator determinante em sua legitimação sócio-política. O que o crítico cubano de fotografia, Juan Antonio Molina, tem denominado como: *mitología dos grandes relatos*. Basta dizer então que, a produção de cunho político-social-nacionalista realizada neste período, chega a um declínio no final da década, que a conduz paulatinamente ao desaparecimento.

No início da década de 70, a espontaneidade do momento histórico e a pujança das grandes multidões, motivo fundamental do primeiro decênio revolucionário, terão desaparecido, convertendo-se no paradigma a imitar. Surgem assim, imagens de idílicos trabalhadores que desempenham suas funções em extrovertida alegria, e as forçadas poses discursivas de novos líderes, de evidente intenção educativa-dogmatizante que roçam a manipulação maniqueísta do realismo socialista soviético. A instauração de uma política cultural baseada na mais crua censura do período revolucionário (que terá seu ponto culminante no julgamento de vários intelectuais, transmitido em rede nacional<sup>1</sup>) e a conseqüente repercussão destes fatos em todos os âmbitos da arte e da cultura em geral, conduziram a crítica e a historiografia cubanas a reconhecerem esse período, como um *Quinquénio gris* (Quinquênio cinza). Produz-se então, o que Susan Sontag denominaria em seu livro *Ensaio sobre a fotografia*<sup>2</sup> como ‘ponto de saturação’, ou seja, o sentimento de indiferença que finalmente embarga o espectador ante a repetida observação de uma temática insistentemente fotografada.

---

<sup>1</sup>GONZÁLEZ, Reynaldo: “Lezama sin pedir permiso” em *La Gaceta de Cuba*, No 2, Marzo-Abril, 2004.

<sup>2</sup>SONTAG, Susan: *Ensaio sobre fotografia*. Título original: “On photography”. Rio de Janeiro: Editora Arbor. 2da. Ed. Brasil. 1983. Pág. 217.

Neste contexto começaram a ter destaque dentro do universo fotográfico, as obras de jovens artistas cujas peças formaram parte de novas correntes estéticas, que iniciam sua gestação na segunda metade da década de 70. Este novo olhar da lente combina tanto a preocupação com a realidade circundante, quanto com problemas de índole puramente artística, debatidos internacionalmente. Dentre os mais interessantes criadores desta geração pode-se assinalar figuras como: Mario García Joya, Rogelio Lopez Marin (Gory), Alfredo Saravia, Ivan Cañas e Marucha, possuidora da mais instigante produção nesta década, cuja obra torna-se o objeto de estudo deste texto.

Como dissera a pesquisadora Grethel Morell Acosta, a fotografia cubana ganhou *impulso y hondura* a partir da segunda metade da década de 70 <sup>3</sup>. O período constitui uma virada radical na periodicidade da produção intelectual sobre a fotografia no contexto cubano. Amparada e controlada pelo governo, através da criação do Departamento Fotográfico, dentro do Ministério de Cultura, em 1976, e firmada através dos trabalhos de pesquisadores. É dentro desse espírito de investigação que Maria Eugenia Haya Jiménez (Havana 1944-1991), conhecida como Marucha no meio artístico, realiza suas primeiras contribuições para o universo historiográfico da fotografia latino-americana. Fotógrafa e pesquisadora, no ano de 1973, Marucha formou-se em Filologia pela Universidade da Havana continuando seus estudos no Instituto de Cinematografia de Cuba.

A contribuição de Marucha para o campo da história da fotografia tem como base a pesquisa e o resgate da obra daqueles denominados ‘esquecidos da história’, cujo papel é avaliado em seus trabalhos. Tais pesquisas ganham reconhecimento internacional a partir do Primeiro Colóquio Latino-americano de Fotografia, realizado no México no ano de 1978, onde a pesquisadora e curadora apresentou uma exposição que posteriormente percorreu o mundo sob o nome de *Épica Revolucionaria*, marcando para sempre esta produção, exibida em cidades como Nova York, São Paulo e Hamburgo.

Porém a relevância da figura de Marucha vai muito além das suas publicações e curadorias. Sua produção artística da década de 70, por exemplo, merece sem dúvida uma aproximação mais aprofundada. A obra de Marucha, como a de seus contemporâneos, transita em um primeiro momento pelas visões de uma Cuba renovada. A fotógrafa realiza obras motivadas pelas escolas no campo, numa esperançosa perspectiva de um futuro em construção. Em seguida, por meio de uma série que aborda o papel da mulher dentro da sociedade, sua criação deriva prontamente para uma visão crítica da realidade,

---

<sup>3</sup>MORELL Acosta, Grethel : “Consideraciones sobre Fotografía Cubana”, La Habana Junio de 2007 em , <http://static.scribd.com/docs/812ji0hkwc3n9pdf>.

numa abordagem inédita na produção nacional cubana até aquele momento, ganhando a atenção de críticos e pesquisadores.

O discurso desta produção pode ser entendido como o retrato da imutabilidade de certos costumes que permanecem arraigados na população, apesar das aparentes mudanças impostas pelo processo revolucionário. Estes trabalhos, a nosso ver, podem ser entendidos como a primeira aproximação da artista, através da linguagem fotográfica, de uma visão antropológica da realidade, registrando as particularidades da sociedade cubana. Tema que, como veremos posteriormente, se converterá em um elemento fundamental de sua obra.

Feita a introdução sobre as primeiras incursões de Marucha no universo da produção artística, é tempo de referirmos a três grandes séries, motivos deste texto, obras que, a nosso ver, dialogam internamente construindo um único e coerente discurso de enorme complexidade. São elas: “*La Peña de Sirique*” (1970), “*Liceo*” (1979) e “*La Tropical*” (1980). Estas produções inserem-se na medula da cultura popular cubana que, até esse momento só tinha mostrado ao mundo a ‘face revolucionária’ e que através das mesmas revela-se num rico entrelaçado de relações. Estas três séries de Maria Eugenia Haya, as mais conhecidas e re-conhecidas de sua produção, tem como *leit-motivo* ou como fio condutor, a música, e com a música, a dança, e com ela, logicamente, o homem.

As obras de Marucha que compõem este discurso, de modo geral, podem ser classificadas dentro dos padrões da fotografia documental, segundo o conceito dado pelo pesquisador Boris Kossoy, em que “A chamada ‘fotografia documental’ abrange o registro fotográfico sistemático de temas de qualquer natureza captados do real; no entanto, existe, em geral, um interesse específico, uma intenção no registro de algum assunto determinado (...)”.<sup>4</sup> No entanto, existem outros critérios que devem ser levados em conta na hora de classificar tais obras, tanto do ponto de vista do assunto abordado, quanto do tratamento do mesmo, ou seja, no que diz respeito à perspectiva assumida pela artista para a captação do referente. Neste sentido, as obras inscrevem-se dentro do gênero de retrato e, quanto ao assunto, empregaremos a definição do sub-gênero ‘retrato antropológico, ou fotografia antropológica’. Tal sub-gênero, tem suas raízes na tradição pictórica do século XIX e está estreitamente ligada à própria história da antropologia.

---

<sup>4</sup>KOSSOY, Boris: *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Atelie Editorial, 2000.

As ciências antropológicas se desenvolveram em Europa, a meados do século XIX quando a expansão das políticas imperiais planteou a necessidade de conhecer u “outro” (as culturas dos espaços coloniais), para trazer adequadas estratégias de dominação.<sup>5</sup>

Entedemos retrato antropológico - fotográfico como, aquele em que são registrados não só as características físicas e raciais, vestimentas, objetos ornamentais, hábitos e distinções comportamentais entre os sexos, mas também os costumes e aspectos distintivos de uma determinada parte da sociedade. Os retratos de Marucha incluem-se na perspectiva do caráter social do retratado, no seu entorno e seu papel dentro da comunidade a que pertence. Outro elemento importante a ter em conta, é o destinatário das peças, ou seja, o perceptor para o qual as mesmas foram concebidas e o modo de chegar a este.

Diferentemente das obras anteriormente assinaladas, como as mais conhecidas dentro da produção fotográfica cubana, cuja divulgação estava prevista, em grande escala, através de jornais e cartazes, com o intuito de propaganda política, as obras da artista, as quais fazemos referencia, tinham como destino o espaço galerístico nacional e internacional em consonância com ambições puramente artísticas. *En las fotografías de Marucha [...] encontramos una postura cultorológica, antropológica y etnográfica que indaga sobre particularidades culturales de diferentes escenarios populares cubanos.*<sup>6</sup> Efetivamente, a partir das obras da fotógrafa, podem-se traçar fios que nos conduzem, salvando as distâncias, a uma tradição iniciada no século XIX cubano, reconhecida dentro da historiografia como ‘*costumbrista*’ cuja produção pertence não só à pintura, mas também à literatura. Referimo-nos não só à representação dos chamados tipos populares, mas especificamente, àquela em que aparecem negros e mulatos.

Em Cuba, como na América Latina em geral, nas tradições literárias pictóricas e posteriormente fotográfica, as representações e referencias a negros e mulatos resultão escassas. Porém é válido mencionar relevantes exceções como as obras do pintor e caricaturista Victor Patricio Landaluze<sup>7</sup> “Carnaval” e “Discusión”, e na literatura, “Cecilia Valdés” do escritor Cirilo Villaverde<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup>Las ciencias antropológicas se desarrollaron en Europa, a mediados del siglo XIX, cuando la expansión de las políticas imperiales planetó la necesidad de conocer al “otro” (las culturas de los espacios coloniales), para trazer adecuadas estrategias de dominación. (Tradução livre).

BENYADÁN, Sandra-RODRÍGUEZ-María Ines-RUFFO, Miguel-SPINELLI, María: “Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la nación o documentalista antropológico?” em *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Cultural, 2007.Pág. 58.

<sup>6</sup>MONTES de Oca, Dannys: Op.Cit.

<sup>7</sup> Victor Patricio Landaluce (Bilbao 1825- Havana 1889)

<sup>8</sup>Cirilo Villaderde (Cuba 1812-EUA 1894)

Por outro lado, é válido salientar que os estudos antropológicos sobre o negro em Cuba, desenvolvidos por Fernando Ortiz e Lidia Cabrera <sup>9</sup>, apresentam, em grande parte, uma perspectiva muito mais ligada às tradições religiosas e culturais de origem africana assim como sua preservação pela descendência em um circuito fechado, em contraponto, à presença e postura do negro dentro da sociedade em geral.

Na fotografia, por sua vez, a escassa presença do negro será estigmatizada, de modo geral, pela visão de vítima de sua própria natureza selvagem, ou de desfavorecido, motivo para grandes damas de sociedade, exercer a caridade. No entanto, como observado por Juan Antonio Molina, na obra de Constantino Áreas encontramos uma exceção que, muito provavelmente, teria sido a principal inspiração para a obra de Marucha.

[..] nestas fotos o negro não aparece como vítima, a pesar de que todo o contexto permite descobrir a baixa posição social dos sujeitos fotografados. O primeiro que se advierte é que estes estão num meio que consideram como próprio, não descontextualizados(...).O segundo elemento que salta a vista é a colaboração com o fotógrafo, inclusive em muitos casos, o deleite no acto fotográfico.<sup>10</sup>

Este pequeno preâmbulo em referência à representação do negro na arte cubana, e nos estudos antropológicos, resulta fundamental, para a aproximação à obra de Maria Eugenia Haya e de nossa compreensão da mesma, dentro da categoria de fotografia antropológica. Introduzindo-nos a outro ponto importante na nossa análise: a relação estabelecida entre o fotógrafo e o fotografado.

Como já tínhamos observado, a música constitui o fio condutor de nossa linha de pensamento sobre as três séries: “La Peña de Sirique”, “Liceo” e “La Tropical”, mas não podemos perder de vista o fato de que as obras às quais fazemos referência pertencem a um conjunto muito mais amplo. Cada uma delas nos aproxima de um determinado grupo da sociedade, com características definidas quanto à facha etária, vestimenta, comportamento

---

<sup>9</sup> Fernando Ortiz ( Cuba 1881-Cuba 1969) e Lidia Cabrera (1889-1991)

<sup>10</sup> [..] en estas fotos el negro no aparece como víctima, a pesar de que todo el contexto permite descubrir la baja posición social de los sujetos fotografiados. Lo primero que se advierte es que éstos están en un medio que consideran como propio, no descontextualizados(...). El segundo elemento que salta a la vista es la colaboración con el fotógrafo, incluso, en muchos casos, el deleite del acto fotográfico. MOLINA, Juan Antonio: “Marginación y Carnaval: la imagen del negro en la fotografía cubana”, em *Estudios interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*. Universidade de Tel Aviv. Volumen 9, No 1 Janeiro-Junio de 1998.

social, e perpassando por todas as categorias, encontramos, mesmo que de forma subjacente, a questão racial. Pode-se dizer que os lugares selecionados por Marucha são principalmente freqüentados por negros e mulatos.

A tentativa mais interessante e mais complexa de completar uma visão da cultura negra contemporânea cubana no trânsito da década de 70 a 80, tenha sido a de María Eugenia Haya (Marucha) com a serie que realizou no Liceo da Havana e outras series que vinha realizando: fotografias dos trovadores em Santiago de Cuba e do salão de baile A Tropical, na Havana, sitio de reunião por entones de amplos sectores de jovens negros.<sup>11</sup>

Os ritmos populares cubanos – música tradicional, danzón, e casino – foram concebidos para se dançar em duplas, o que faz com que a eleição de casais, na nossa análise fotográfica, resulte de certo modo óbvia. Mas como será notado, os casais escolhidos não pertencem em todas as ocasiões a um mesmo retrato, o que corresponde propositalmente à necessidade de demarcar elementos na inter-relação comportamental dos gêneros, mesmo quando estes aparentam não interagir; perspectiva que julgamos fundamental dentro do próprio discurso da artista.

Nas obras que nos ocupam, os retratados nos são apresentados como anônimos do cotidiano, estabelecendo uma relação com a câmara, que deixa de fora, qualquer possibilidade de arranjo por parte da artistas. Marucha não procura uma beleza fátua, não são rostos polidos e sorridentes da publicidade, mais pessoas comuns, as poses partem do referente, sua construção está à frente, e não por trás da lente. Longe de sentir-se intimidados com a presença indiscreta da câmara, assumem a posição de quem se sabe observado e gosta disso. Estabelece-se esse jogo consciente-inconsciente de que falara Roland Barthes: *Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem*<sup>12</sup>. Inicia-se a sedução não é só ficar 'bem', mas assumir uma postura que os identifique, que os defina de modo em que eles próprios se re-conhecem, prevalecendo elementos de certo modo arquetípicos de grupos

---

<sup>11</sup>Tal vez el intento más interesante y más complejo de completar una visión de la cultura negra contemporánea cubana en el tránsito de la década del 70 a la del 80, haya sido el de María Eugenia Haya (Marucha) con la serie que realizó en el Liceo de La Habana y otras series que venía realizando: fotografías de los trovadores en Santiago de Cuba y del salón de baile de La Tropical, en La Habana, sitio de reunión por entones de amplios sectores de jóvenes negros. *Idem*.

<sup>12</sup>BARTHES, Roland: *A câmara clara*. Título original: *La Chambre Claire* (Note sur la photographie). Lisboa: Edições 70, 1989. Pág. 25.

sociais, que frisam a ambigüidade entre o real e o construído, entre a vida e o teatro.

Tais peças trazem à tona a contra-posição entre o espaço público e o privado, e a forma através da qual a fotógrafa emprega os mesmos, para se referir a seus personagens e dialogar com eles. Os locais selecionados se encontram num espaço limítrofe: público, por um lado, já que é aberto à socialização, mas privado, no que se refere a seus fregueses enquanto grupo social determinado. A presença da artista parece ser tolerada apenas como artífice do retrato. Está ali para desempenhar sua função numa espécie de 'bouger' autorizado. Duas identidades confrontam-se e são afirmadas perante o perceptor: a do fotógrafo-autor e a do sujeito-referente, revelando a complexidade de tais relações dicotômicas.

A dança é um elemento expressivo fundamental na cultura cubana, cultuado das mais disímiles maneiras e associado no âmbito popular, ao prazer e à extroversão, produzindo implicitamente um processo de socialização. A complexidade e a beleza implícita na dança funcionam assim, como o desdobramento de um ritual de conhecimento mútuo, cuja essência leva a permanência de certos padrões sociais da cultura cubana.

A série, *La Peña de Sirique*, produzida em 1970 introduz-nos numa tradição musical própria da Ilha. O bolero, base da trova cubana tem como essência as serenatas sob as janelas em consonância como uma vida boêmia de seus criadores.

Os seguidores da Música Tradicional ou Velha Trova serão o motivo de inspiração para a obra de Marucha, na “Peña de Sirique” que não é outra coisa que um improvisado salão de baile no pátio de uma velha casa colonial. Participam da reunião pessoas de mais de trinta anos, negros em sua grande maioria, pertencentes a essa classe comumente conhecida de “povo”. Neste primeiro retrato, os protagonistas aparentam uma certa indiferença diante da presença do olho indiscreto da lente, adotando uma atitude descontraída. O ponto está no disfrute do tema musical, nada mais importa. Talvez seja este um dos motivos pelos quais a artista parece-nos integrar-se com maior naturalidade neste contexto, do que no resto dos locais em que acha seu objetos.

Outro elemento distingue visivelmente o casal amante da trova, dos protagonistas das outras séries: a interação entre eles, não voltará a se repetir. Nesta obra a artista escolhe um instante sugerindo a relação de cumplicidade entre os sexos, uma proximidade que vai além do fato de dançarem juntos, uma comunicação maior, que lemos através da gestualidade dos corpos. Na ‘Peña de Sirique’ homem e mulher cantam juntos, a viva voz, a música da orquestra. Podemos até tentar adivinhar a letra, mas o som se nos apresenta como um elemento prescindível. Ela gira a cabeça em direção a seu companheiro, no que

pode ser uma tentativa de sincronizar ambas as vozes, enquanto ele, com a mão direita, marca o compasso do ritmo.

Os resultados formais da obra parecem corroborar esta interpretação. Um 'quê de lembrança pessoal' nos é transmitido. As imagens carecem de nitidez, mas podemos identificar os rostos dos personagens. O espaço é escuro e a angulação não nos permite reconhecer o local de reunião, não nos são fornecidos dados sobre sua peculiaridade material, é como se o mesmo carecesse de importância física, só o nome da série nos fornece a localização. Relevante são aqueles que nele aparecem. São eles os protagonistas e o que aqui sucede pode acontecer em qualquer lugar onde estejam.

O Danzón, ritmo musical e dança tipicamente cubanos, será o protagonista da segunda série: “El Liceo”. Espécie de cortejo de tipo cavalheiresco, os corpos apenas roçam-se, a sensualidade é transmitida através da cadência dos movimentos, dos olhares semi-ocultos atrás o leque, elemento que se faz imprescindível no ritual. Estabelece-se assim uma comunicação sem palavras, uma arte da sedução legada pelas senhoritas espanholas do século XVIII e XIX, especialmente pelas valencianas, cuja origem perde-se em remotos anais, sendo prontamente adotado na Ilha.

Os amantes do dazón são aqueles que guardam a lembrança de tempos passados, da elegância e a formalidade de antigas festas: avôs e avos negros e mulatos, vestígios de uma etapa em que as classes sociais estavam claramente delimitadas. Veteranos num tempo de mudanças que, de certo modo, eles ignoram, talvez movidos pelo costume, preservando junto à dança, rasgos de diferenças sociais. Talvez seja este o motivo para mostrar os rostos orgulhosos, as atitudes de damas e cavalheiros em qualquer situação, posando para a posteridade como tal. A elegância e a ironia estão em todo lugar, desde o salão, antigo clube exclusivo para brancos, um dos tantos espalhados pela Ilha testemunha de sua espécie, onde até um presidente da República fora barrado pela “impureza de sua árvore”, até a ingênua austeridade mostrada pelos convidados. [...] *probablemente a origem do Liceo estei em aquelas Sociedades de negros que proliferaron desde principios do século XX, sustitutos mais “civilizados” dos Cabildos, nas que os negros se reunião para dançar ou departir a imagem e semelhança das atitudes de ocio dos brancos*<sup>13</sup>.

Ao aproximarmos as obras que compõem a série Liceo, nossa primeira impressão é estar assistindo a uma encenação, ou a cenas de um filme de época,

---

<sup>13</sup> [...] *probablemente el origen del Liceo esté em aquellas Sociedades de negros que proliferaron desde principios del siglo XX, sustitutos más “civilizados” de los Cabildos, em las que los negros se reunían para bailar o departir a imagen y semejança de las actitudes de ocio de los blancos.*MOLINA, Juan Antonio: Op. Cit.



idéia reforçada pelo local em que se situam os personagens. Com efeito, se a Peña de Sirique depende unicamente dos convidados para sua existência, no Liceo o espaço físico e os detalhes ornamentais da decoração têm a conotação de um segundo protagonista. Os novos proprietários do antigo clube, parecem fazer questão de manter o ambiente intocado. Tudo está detido no tempo e as roupas e penteados dos retratados ajudam a reafirmar esta idéia.

Quanto ao resultado formal das obras desta segunda série, é válido salientar que as mesmas apresentam pontos de contato com as de outro artista de destaque durante este período. Nos referimos a Ivan Cañas e sua série “Veteranos de Guerra”, onde a abordagem do sujeito fotografado apresenta uma reiterada frontalidade na hora de realizar o retrato, assim como a utilização de angular grande, provocando uma pequena distorção no resultado final, similar à obtida pela artista. Outro ponto de contato entre ambas as produções está na própria postura assumida pelos personagens ao serem retratados. Ivan Cañas fotografa exclusivamente homens de avançada idade que encaram a lente em posição de firme com a prestatça e seriedade extrema de um soldado militar que assiste na visita de inspeção do general. Os protagonistas de Marucha, por sua vez, assumem uma atitude semelhante ao serem captados pela lente, vestidos de terno, muito eretos e sérios, na atitude de quem deseja passar a posteridade como modelo de integridade.

“La Tropical”, também conhecida como *Palácio de la Salsa*, será o cenário escolhido por Marucha, para a terceira série. É o lugar onde, por tradição, junta-se a essência da história de um ritmo com a de sua dança, o 'casino'. “La tropical”, o mas popular salão de dança da Havana, foi fundado como dance-clube na década de 1950 por uma produtora de cerveja, com fins comerciais. Localizada numa zona longe dos grandes clubes de brancos, a Tropical foi desde seu inícios um espaço de 'tolerância', termo incorporado ao cotidiano da população, onde negros e mulatos garantiam sua diversão pelo módico preço de 50 centavos.

Na Tropical encontramos a juventude, aqueles que precisam mais nitidamente de auto-afirmação, talvez por isso mais agressivos em sua postura perante a câmara, no que interpretamos como a definição de propriedade do território. Outros aspectos são trazidos à tona nesta série, através da vestimenta dos personagens, onde reconhecemos uma tentativa de acompanhar, dentro de um país praticamente isolado, o ritmo da moda internacional, ecos de publicações como *Mulher Sovietica*, amplamente difundida por estes anos. Nos olhares masculinos sempre a aparência de correto, de ingênua segurança de quem só se preocupa com seu micro-cosmos, e só se rege pelas leis dele. Na postura da mulher, a involução, já não é a cúmplice cuja voz ao menos se esforça por estar no mesmo nível da de seu companheiro, nem a dama a quem

se deve respeito do Liceo. As mulheres da Tropical mostram-se sempre como desvalidas, completamente dependentes da vontade daqueles que as acompanham, seu papel de sometimento está definido, na linguagem corporal, no penteado e nas roupas. Tudo se junta para transmitir esta imagem.

No retrato escolhido o homem sustem um copo de cerveja no primeiro plano, sua pose corrobora a procura da auto-afirmação de sua masculinidade, macho dominante que gosta de beber, porém o gesto não é um convite ao espectador, tão usual em retratos festivos, muito pelo contrário, descobrimos nele uma rara semelhança com aquele “outro” agressivo, associado hoje com os cantores de Rap nova-iorquinos dos subúrbios do Bronx. A mão esquerda desaparece nas costas de sua acompanhante. Ele a puxa para atrás para posar de seu lado, ela é imprescindível na construção de sua pose, é preciso deixar claro que além da cerveja ele gosta de mulher. O puxão dele desequilibra a postura de sua acompanhante, fragilizando-a ante nosso olhos, o penteado denota sua juventude, abaixo dos vinte anos. Encarnando o sentido literal do termo adolescência, e com um sorriso improvisado, mostra sua necessidade: um guia a seu lado, passando dos pais ao machão, sem dar-se conta.

Sim concordamos com a pesquisadora Lucrecia Ferrera, em que: “Toda arte é utilitária, isto é, ela será tanto mais utilitária quanto menos coercitivo for seu projeto de produção, quanto mais dialógica for sua possibilidade de leitura, quanto mais carnavalesca for sua visão do mundo”<sup>14</sup>. Devemos também concordar que a obra de Marucha apresenta, dentro do contexto cubano da década de 70, numerosas contradições, interrogações que ainda carecendo de resposta, são o motivo essencial de nossa reflexão.

No início de nossa fala tínhamos colocado o 'ponto de saturação', como uma das causas do surgimento de novas linguagens na fotografia cubana. No entanto, resulta imprescindível esclarecer que a saturação a que fazemos referência diz exclusivamente respeito ao grande público, e não implica, em modo algum, uma mudança na demanda do governo. Neste caso, o único 'mecenas' dos artistas. O ponto em questão é: como pode ser interpretada a produção de uma artista profissionalmente engajada no sistema, levando em conta a consolidação de uma política cultural eminentemente ditatorial,<sup>15</sup> intensificada na década de 70 sobre a base da censura? Sendo o interesse do

---

<sup>14</sup>D'Aléssio Ferrara, Lucrecia: *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva (2da edição), 1986. Pág.190.

<sup>15</sup>Definida pelo então Primeiro Ministro Fidel Castro no discurso final da Reunião com os intelectuais em 1961 (conhecida internacionalmente como “Palabras a los Intelectuales”).

governo o desenvolvimento de uma perspectiva nacionalista a partir da difusão de uma imagem de igualdade social em pós do desenvolvimento da nação.

Foi a partir dos anos 70 que empezou a se divulgar uma imagem mais folclorista do negro, dentro de uma tentativa de diferenciar as raíces culturais africanas das espanholas, prestigiando as primeiras. Por outra parte, a fotografia se estava distanciando da épica dos primeiros anos da revolução e procuraba campos mais específicos da cultura para definir a imagem do nacional. Assim criou-se também uma imagem edulcorada do negro cubano e de sus condiciones de vida.<sup>16</sup>

Se partimos do pressuposto que toda obra de arte, traz consigo a subjetividade e a interpretação que o artista faz do referente, quanto do fato de que Marucha faz questão de mostrar, não através de uma, mas de três séries grupos sociais diferenciados ou sim se quer um único grupo dividido por fchas etárias, espaços, e comportamentos. Invariavelmente surge a pergunta. Por qué reiterar rupturas raciais e comportamentais em uma sociedade aparentemente igualitária? Por qué por explicitamente em evidência a diferença comportamental? E, finalmente, por qué a dança quando a demanda é a imagem do povo trabalhando em conjunto na construção de grandes utopias, como a safra dos onze milhões?

Dependendo do olhar do perceptor, as obras de Maruchas podem ser entendidas, tanto como a continuidade das propostas culturais do governo em sua politica nacionalista, quando como uma resposta crítica a essa forçada 'construção' governamental. De acordo com nossa interpretação, *La Peña de Sirique*, *El Liceo* e *La Tropical*, convergem em um discurso não dicotômico, mas propositalmente ambiguo. Ou seja, estes retratos antropológicos conjugam o discurso revolucionário – jogo imprescindível para subsistencia dentro do sistema de poder – ao mesmo tempo em que, de forma subjacente, dentro do aparentemente idílico ambiente festivo, um outro discurso muito mas profundo emerge, nos falando nas entrelinhas daquilo que não pode ser dito explicitamente. Marucha encontra na música e na dança um modo para desconstruir o homem. Estabelece com o espetador um diálogo sobre a construção de personagens e suas máscaras: as empregadas pelos seus

---

<sup>16</sup> *Fue a partir de los años 70 que comenzó a divulgarse una imagen más folclorista del negro, dentro de un intento por diferenciar las raíces culturales africanas de las españolas, prestigiando a las primeras. Por otra parte, la fotografía se estaba alejando de la épica de los primeros años de la revolución y buscaba campos más específicos de la cultura para definir la imagen de lo nacional. Así se creó también una imagen complaciente del negro cubano y de sus condiciones de vida.* MOLINA, Juan Antonio: Op. Cit.

referentes, as nossa, enquanto seres sociais, e as dela, duplamente necessárias num regime ditatorial. As diferenças apresentadas por Marucha para traduzir a complexidade de uma sociedade que, passado o estrondo da revolução socialista, mostra suas contradições internas muito além da remota herança migratória africana. Por um lado, focaliza aqueles que são os protagonistas das grandes mudanças, iludidos em suas experiências pessoais, pelo outro, os que escolhem viver no passado, na nostalgia e na lembrança daquilo que não existe mais e, finalmente, aqueles que só parecem importar-se com a própria e individual realidade, reflexo de quem deixou de escutar o canto das sereias de promessas e metas coletivas.

A tradição iniciada por Marucha através da linguagem fotográfica estabelecer as bases de uma compreensão da idiossincrasia e da cultura cubana através da música, que tem sua continuação mais acabada no filme de Ray Cuder “Buena Vista Social Club”. Algum disse que as obras de Marucha parecem ter traçado o roteiro do filme, e é verdade. Os personagens de Marucha podem integrar-se, sem desconforto algum, tanto no cotidiano de quienes contam suas histórias, como no palco. Formando parte harmonicamente da essência do cubano anônimo, descontraído e hospitaleiro que, apesar das dificuldades do dia a dia, ou talvez como resultado das mesmas, procura tempo para cantar e dançar, fazendo de ambas as formas de expressão uma forma de existência.

## Imagens



María Eugenia Haya (MARUCHA): “sem título” da serie, La peña de Sirique.1970.



Maria Eugenia Haya (MARUCHA):  
“sem título” da Serie: El Liceo. 1979



Maria Eugenia Haya (MARUCHA):  
“sem título” da Serie: El Liceo. 1979



Maria Eugenia Haya (MARUCHA): “sem título” da Serie: El Liceo, 1979



Maria Eugenia Haya (MARUCHA): “sem título” da serie: La tropical, 1980