

O rap e a revolução: práticas musicais e identidade no 'período especial' cubano

ALLYSSON FERNANDES GARCIA

Resumo: Apresento uma abordagem inicial de minha pesquisa de doutorado sobre música e identidade no Brasil e em Cuba nos anos 1990. Entendendo que o rap cubano redefine a idéia de uma identidade revolucionária cubana através da manipulação de determinadas representações discursivas e performáticas, pretendo discutir se tal rasura ao questionar o lugar dos negros e das mulheres na sociedade cubana seria um efeito da contundência própria do gênero musical ou reflexo do difícil 'período especial'.

A *cultura hip-hop*¹ é uma experiência artística que boa parte da juventude pobre e negra passa a vivenciar e produzir a partir dos anos 1970 e 1980 nos Estados Unidos e daí em diante para todo o mundo. No sentido do consumo, do lazer, da política, a *cultura hip-hop* contribuiu na ampliação do imaginário social durante e a partir da década de 1990 no Brasil, e cada vez mais em toda América Latina. Desde então o *rap* passa a ser um veículo de comunicação e diálogo entre boa parte da juventude “marginalizada” latino-americana, bem como com os grupos de classe média e elite.

Tal cultura vem propiciado um “modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras” – faladas ou escritas – ao se materializar em formas culturais inéditas, onde a *Poiésis* – a criação – e a poética passam a coexistir. Estas formas culturais são: a literatura autobiográfica, as maneiras especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, sobretudo a música. Tais formas culturais não estão contidas dentro das fronteiras nacionais ou étnicas, mas contribuem na constituição de uma esfera pública alternativa, às vezes obscura, mas que é conquistada principalmente através do *rap* em sua circulação e difusão transnacional (GILROY, 2003). O *rap*, conforme Marco Aurélio Tella (2000, p. 230) é

¹ Sobre o surgimento da *cultura hip-hop* Cf. ROSE, 1997, entre outros.

(...) uma manifestação que salvaguarda um comportamento crítico e propositivo dos problemas sociais que afligem uma parcela significativa dos jovens afro-descendentes. Os *rappers* constroem representações da sua própria realidade e de acordo com os interesses e as ideologias dos grupos. Eles fazem de sua realidade social, local, cultural e étnica o ponto de partida para rompimentos éticos, estéticos, simbólicos, históricos e imaginários da sociedade.

A *cultura hip-hop* é um importante espaço de produção de sentidos para a juventude negra das Américas e vem contribuindo para a auto-formação em espaços de fronteira. Constatamos ao longo de nossa pesquisa que a voz da juventude *hip-hopper* foi ampliada e ouvida, incorporando a presença de novos atores nas esferas públicas nacionais e locais. “Novas etnicidades” (HALL, 2003) foram produzidas no diálogo transnacional. A disseminação da cultura hip-hop foi possível por uma rede alternativa de comunicação, distribuição e consumo do discurso produzido pelos *rappers*.

Contundente ou político, comercial ou underground, o *rap* vem contribuindo na luta por reconhecimento e transformação do lugar fixado para a população afro-descendente. A saber, o silenciamento histórico, sociológico, a pressão ao branqueamento e principalmente o recalcamento de suas identidades pelo cerceamento da liberdade. A *cultura hip-hop*, no caso brasileiro, “expressa uma identidade afro-descendente sem falar de negro e de raça” e essa expressão eleva a auto-estima e contribui na auto-realização individual e do grupo. Ela alcança e mobiliza “as grandes massas populares dos bairros, dos grupos de trabalhadores e desempregados” realizando uma das utopias do Movimento Negro dos anos 1970 – a mobilização e o engajamento da massa popular à luta anti-racista (CUNHA JR., 2003).

Por outro lado, é preciso perceber como a narrativa do *rap* configura-se como uma via de mão dupla, em sua ambigüidade, por “ser ao mesmo tempo vanguardista do ponto de vista do enfrentamento das desigualdades raciais” e “reacionária no campo das desigualdades de gênero” (ROSA, 2006, p. 80). Conforme Waldemir Rosa, o gênero acaba sendo “o caminho que os homens negros e/ou pobres da periferia encontram para exercer algum grau de poder na sociedade”. Esse fato alimenta, portanto, um jogo duplo em que ao questionar a ordem estabelecida, acabam transitando entre ela, desestabilizando as posições questionadora e questionada, mas principalmente colocando os autores em posições vulneráveis, por lançarem mão de categorias da

dominação em seus discursos emancipatórios. Isso, porém, não implica na existência de uma “guerra dos sexos” dentro do *Hip-Hop* (Idem, p. 76).

Cada vez mais, portanto, vozes femininas surgem apresentando um discurso “anti-sexista” e questionador das posições de poder masculinas, combatendo a recorrente imagem binária da mulher, de um lado a mãe, “santa guerreira” – rainha do espaço privado –, e do outro lado a “mulher vadia” – presente no espaço público da noite e da rua (LIMA, 2005, p. 110). Tais narrativas serão perscrutadas e colocadas em comparação com as narrativas científicas sobre o negro nas histórias do Brasil e de Cuba. Devendo assim, contribuir para uma história que ilumine os avanços e mudanças no papel das mulheres nas duas sociedades, bem como na permanência do lugar subalterno de mulheres negras no Brasil e em Cuba.

Para realizar a empreitada de historiar memórias femininas, a via “tradicional”, de uma história dos grandes feitos, dos homens – brancos, por sinal, ocidentais –, não poderia dar guarida ou suporte epistemológico. Já nos demonstrou Joan Scott em sua tentativa de historiar e definir a “história das mulheres”, que este campo historiográfico se tornou uma “ameaça radical” à “história estabelecida”:

(...) as mulheres não podem ser adicionadas sem uma remodelação fundamental dos termos, padrões e suposições daquilo que passou para as histórias objetivas, neutras e universais no passado, porque essa visão da história incluía em sua própria definição de si mesma a exclusão das mulheres (1992, p. 90).

A “história das mulheres”, dentro desta perspectiva, se insere no âmbito da historiografia como um romper de barreiras. Para alguns, tal inserção, foi sintoma ou efeito de uma *crise*, que assolou tanto a história acontecimento, como a história conhecimento². Somos herdeiros de uma tradição onde a produção de conhecimento é quase exclusivamente *androcentrica*.

Caçadas, caladas, marcadas, queimadas, enfim, objetificadas, as mulheres têm procurado serem donas de seus próprios destinos. Mais do que isso, compartilhar

² Cf. DIEL, Astor Antônio. *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru/SP: EDUSC, 2002; FALCON, Francisco J.C. *História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 2002; ‘A identidade do historiador’. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 09, nº 17, 1996, pp. 07-34.

também a elaboração de conhecimento erudito, técnico, filosófico, epistemológico, teórico e prático. No entanto, as mesmas idéias que apregoaram a liberdade, a igualdade, a fraternidade, contribuíram para a fixação em um lugar próprio, o enquadramento, a normatização, a normalização, docilizando o corpo feminino. A ciência moderna em seu cume contribui para a política moderna do bio-poder cujo objetivo principal seria controlar os instintos. Este controle se dá pela sistematização racional, através da lógica da observação, da experimentação, do indiciamento. A razão e seu controle, são elementos que vão caracterizar a mulher do oitocentos, no momento da passagem do controle religioso para o controle científico (LOURO, 2007).

No senso comum prevalece ainda traços da construção de uma naturalização de comportamentos e atitudes fixadoras dos gêneros. Porém, desde Simone de Beauvoir, já sabemos que não se nasce mulher, pois, torna-se. A construção dos gêneros são dados histórica e culturalmente sofrendo a pressão das relações de poderes (BUTLER, 2008), poderes cujos efeitos são engendrados nos discursos autorizados, produzidos em diversos níveis da estrutura social, perpassando os campos religioso, científico, midiático e mesmo ordinário.

A historiadora Venezuelana Santana Cova, ao analisar as mulheres na construção histórica da América Latina, nos indica a participação delas na transmissão de um saber popular:

En las mujeres-madres recae una irrenunciable función socializadora: son ellas las encargadas de transmitir un saber popular, tradicional, más allá del aparato educativo. La fuerza de la cultura oral en manos de las mujeres ha sido garante de transmisión de importantes rasgos identitarios a nivel regional y local, lo que por supuesto no atenta con la “socialización” dominante que hacen los medios de comunicación. (2003)

Protagonizar a arte e a cultura de igual para igual com os homens, participar sem serem vistas como incapazes, inferiores, seres passíveis de serem maltratados é a mensagem transmitida pelas *rappers*. A amplitude das práticas e representações que geram a adscrição e objetificação da mulher e em particular das mulheres negras é questionada pelas *rappers*. As *rappers* negras trazem à esfera pública “demandas específicas” (CARNEIRO, 2003).

A posição feminina ante o machismo, o patriarcado, e principalmente contra o reflexo desses sistemas adscritivos, que é a violência, visa demonstrar a capacidade da mulher e ao mesmo tempo apontar os erros que vem sendo cometidos pelos *rappers* críticos do sistema, mas reprodutores das desigualdades de gênero. O que serve como analogia para se compreender os próprios avanços da Revolução Cubana e a questão feminina.

Ao produzir seu *raps*, as mulheres passam a agenciar as representações e imagens sobre elas, imagens que circulam na mídia em geral, e em particular no *rap*. Neste sentido as *rappers* procuram romper com a visão do “dever ser”, das imagens misóginas e do machismo, imagens que em geral tendem a enquadrar as mulheres em padrões rígidos, como as difundidas imagens da “boa para casar”, a “santa”, a “mãe” e seu contraste a “mulher da vida”, a “puta”, a “vagabunda”³.

A narrativa feminina levada à cena acaba por tornar o uno em múltiplo. Tais narrativas ampliam a participação das mulheres na *cultura hip-hop*, e na esfera pública. E se o *rap* é a voz da realidade, as *rappers* levam para o espaço público a realidade do âmbito privado, do dia-a-dia, onde a violência é recorrente e silenciosa. Ao mesmo tempo demandam participação ativa no espaço público. Uma das demandas específicas das mulheres negras é a transformação do silêncio histórico e sociológico, bem como do silêncio da violência que as atinge desde o período colonial. Contrasta com o discurso dos homens *rappers*, que remetem suas críticas à escravidão e a marginalidade histórica do homem negro, enquanto as mulheres devem enfrentar formas de escravização e marginalização pelos próprios homens negros (FERNANDES, 2006).

A *cultura hip-hop* atua na fronteira entre o local e o global, entre a hegemonia e a subalternidade, gerando efeitos imprevisíveis. Isto ocorre porque esta produção artística se constitui pelo pensamento “rastros/resíduo”. Categoria construída por Édouard Glissant (2005) para nomear o pensamento derivado dos processos de *crioulização* iniciados nas Américas, em particular na chamada *Neo-América*. Constituída pelo predomínio em seu povoamento de povos africanos, compreendendo o Caribe, o nordeste do Brasil, as Guianas e Curaçao, o sul dos Estados Unidos, a costa

³ Cf. LIMA, 2005.

caribenha da Venezuela e da Colômbia, e uma grande parte da América Central e do México.

A *crioulização* consiste no processo de recomposição cultural realizado pelos africanos a partir do que restou em suas memórias, uma vez que na “passagem do meio”, na travessia do Atlântico os africanos chegavam despojados “de tudo, de toda e qualquer possibilidade e mesmo despojados de sua língua”. A hipótese de Glissant é a de que o “*mundo se criouliza*” cada vez mais. Portanto, não faz sentido construir uma interpretação que busque unidade e harmonia.

Para que a *crioulização* se efetue verdadeiramente, devemos aceitar que os elementos culturais postos em presença uns dos outros “devam ser obrigatoriamente ‘equivalente em valor’”. Diferindo, porém, do pensamento sistema, sua falsa universalidade, seu caráter conquistador e mortal, a *crioulização* exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorem”. Na *crioulização* não há “degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura” (2005, p. 260).

A tendência dessa *crioulização* do mundo, em que para nós a *cultura hip-hop* tem tido papel fundamental, é a transformação da paisagem de “cenário conveniente”, “invólucro passivo da toda-poderosa Narrativa”, para tornar-se “um personagem do *drama* da Relação”, uma dimensão “mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca” (Ibidem, p. 30). Na sua imprevisibilidade, a *crioulização* amplia a diversidade através de suas “manifestações inesperadas”, “contraditórias”, e principalmente ao aproximar elementos heterogêneos e às vezes distantes uns dos outros para produzir algo novo.

Essa novidade se apresenta como ato poético, como um conhecimento do real, que quebra o absoluto ocidental, e estabelece uma relação com o mundo. Os ensinamentos transmitidos nos *raps* ajudam a pensar o outro não como inimigo, como o diferente que nos corrói, contribuindo na construção de um imaginário onde não apenas sonhemos como o mundo, mas que penetremos nele, fazendo Relação.

A *cultura hip-hop* começa a ser produzida em Cuba através dos anos 1990 a partir do pronunciamento do “Período Especial” (ZURBANO TORRES, 2004). No Brasil a década de 1990 é significativa para a consolidação da *cultura hip-hop*. O *rap*,

tanto lá como cá, será o elemento de maior disseminação entre os jovens os negros. Um fator que contribuiu para o desenvolvimento do *rap* tanto em Cuba, quanto no Brasil foi o suporte feminino.

No Brasil o “Projeto Rappers”, desenvolvido pelo Geledés – Instituto da Mulher Negra⁴ foi uma importante estratégia de formação de lideranças juvenis na cidade de São Paulo, através das temáticas raciais e de gênero. As atividades pedagógicas realizadas no projeto abarcaram temas de interesse dos próprios jovens que levaram suas demandas ao Instituto a partir do assassinato de um colega negro por policiais militares. Os desdobramentos do projeto foram ainda o “Femini Rappers” voltado para a formação das *rappers*, e a primeira publicação exclusiva para a *cultura hip-hop*: a revista *Pode Crê!*, que circulou entre 1992 e 1995 produzida pelos *rappers* participantes do projeto.

Em Cuba, Nehanda Abiodun, ativista do movimento *Black Power* e exilada na ilha, é considerada a madrinha do movimento *hip-hop* de Cuba. Segundo Fernandes (2006), ela se envolveu com o *hip-hop* cubano desde seu início e contribuiu para moldar suas concepções políticas e sociais, desenvolvendo um importante papel na mediação entre os *rappers* e o estado cubano. Para Tomás Fernández Robaina (2002), os *raps* têm colocado em questão problemáticas sobre a questão racial e o lugar do negro na sociedade cubana que são disseminadas entre uma boa parcela da população, uma vez que as narrativas colocadas em circulação pelos *rappers* encontram uma identificação na problemática cotidiana.

Estas relações são importantes para pensarmos no papel da mulher na elaboração desta manifestação cultural masculina. A música *Rapper's Delight*, do grupo Sugar Hill Gang, é considerada o primeiro *rap* gravado nos EUA, o disco foi produzido pela gravadora de Sylvia Robinson. A aposta e o suporte das mulheres para a *cultura hip-hop* já demonstra o quanto elas influenciaram na produção musical do *rap*, principalmente através da formação intelectual dos *rappers*. Portanto, a produção discursiva dos *rappers* é marcada por elementos de uma masculinidade que reproduz o padrão

⁴ Criada em 1988 por um conjunto de mulheres negras. Seus objetivos são combater a discriminação racial e de gênero e desenvolver propostas de políticas públicas que promovam a equidade de gênero e raça, cf. Silva 1999.

patriarcal dominante e não consegue transcender as imagens objetificadas das mulheres. Segundo Tricia Rose, o foco temático que as *rappers* dos Estados Unidos apresentam em seus *raps* é a contestação na arena da política sexual ao discutir o namoro heterossexual, a importância da voz feminina, bem como demonstrações públicas de liberdade física e sexual (ROSE, 1997).

Uma das *rappers* cuja produção pretendemos analisar é Vera Verônica, moradora da cidade de Valparaíso em Goiás, no entorno de Brasília. Além da música desenvolve atividades com educadora, e mantém com sua mãe um lar para crianças abandonadas que atende cerca de 26 crianças. Verônica faz parte de uma rede de mulheres ligadas a *cultura hip-hop* chamado “Hip-Hop Mulher” cujo objetivo principal é dar visibilidade as mulheres do Hip-Hop, divulgando seus trabalhos a partir de gravações de discos através de cooperativas. Vera Verônica possui um disco gravado chamado "Vera Veronika canta MPB-Rap: Música para o Povo Brasileiro em Ritmo e Poesia"⁵. O trecho da música “Minha Cor”, demonstra a negação da invisibilidade do negro em nossa história, afirmando que essa presença contribuiria para outras atitudes e comportamentos, que contribuiriam para a transformação do lugar dos negros em nossa sociedade:

O menino de apelido Negão
Não, não conhecendo o passado, sofre com a discriminação
Pouco sabe seu direito de cidadão
Acomodou-se e não buscou auto-valorização
Vacilão, não se espelhou nos próprios ancestrais
Que mesmo sofrendo em senzalas se mostrou sagaz
Foram atrás e apesar dos grilhões lhe aprisionarem
Com muito esforço e luta sua liberdade buscaram
E o que encontram em sua busca hoje se chama favela
Mudou a tática de tortura, mas não a seqüela
No lugar da senzala hoje tem a tal cela
Na viela o feitor maltratava, deixava o negro surrado
Mudou os trajes e agora esta andando fardado

Ao analisar a condição do negro hoje, Vera Veronika, retoma aspecto de um passado que ela domina. E esse dominar faz com que ela possa combater a discriminação, pois, através deste conhecimento o negro pode se auto-valorizar. Em uma sociedade marcada pelas desigualdades de gênero e raça, esta produção musical amplia as possibilidades de acesso ao passado invisibilizado. Na interpretação

⁵ 2005, Independente.

produzida pela *rapper*, o sentido deste passado tem a intenção de orientar seus ouvintes a mudarem seu ponto de vista rumo a uma consciência que possibilite mudar o status de desvalorização e ao mesmo tempo dê continuidade à luta dos antepassados por justiça social.

O grupo de *rap* “Krudas Cubensis” formado pelas cubanas Odaymara e Odalys Cuesta e Olivia Prendes surge em Havana no ano de 1999. O grupo saiu da “Agrupación de Creación Alternativa CUBENSI”, um grupo artístico de zancos – pernas de pau –, desenvolvendo um coletivo com outros grupos de mulheres envolvidas com o Hip-Hop em Cuba, que se chama Omegas Kilay. Desde 2005 o grupo Krudas está radicado em Austin, no estado do Texas nos Estados Unidos. A produção do *rap* em Cuba sofre um controle estatal, e apesar de terem ganhado espaço no diálogo com o regime, as gravações são reguladas por agências estatais. O trabalho do grupo aponta as contradições do regime cubano quando por exemplo, afirmam que “no hay verdadera revolucion sin mujeres”, Odaymara Cuesta. E contesta o patriarcado como na rima de Olivia Prendes: "Por la gente buena, por las feminas del mundo y la paz y nuestras madres, por la resistencia de culturas matriarcales, de estructuras matriarcales, de reservas matriarcales, de costumbres matriarcales, para continuar la eterna lucha por equilibrar la vida" (SAUNDERS, 2007).

Estas posturas demonstram um horizonte de expectativa que se fundamenta em uma experiência vivida pelos ancestrais e que deve ser mantida em circulação afim de construir um futuro onde os afro-descendentes poderão viver em melhores condições do que tem prevalecido. E é através da manipulação do passado negligenciado pela história oficial que essas mulheres contribuem para a disseminação de uma história que representa uma resposta a permanência do silêncio e invisibilidade da agência da mulher negra na história da América, em específico do Brasil e de Cuba.

Referências

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CUNHA JR., Henrique. Ver vendo, versando sem verso, escrevendo e se inscrevendo no Hip Hop. In.: *Revista Espaço Acadêmico*, Nº 31, Dezembro de 2003. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br>, acesso em 10/03/2005.

FERNANDES, Sujatha. *Cuba Represent! Cuban arts, state power, and the making of new revolutionary cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2006.

FERNÁNDEZ ROBAINA, Tomás. El tratamiento del tema negro en el rap cubano. In: *La Jiribilla*. N. 67. Cuba: Havana, agosto de 2002. Disponível em: <http://www.lajiribilla.co.cu/paraimprimir/nro67/1813_67_imp.html>. Acesso em 14 de abril de 2009.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2ª Ed., 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

GILROY, Paul. *O atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

LIMA, Mariana Semião de. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*. Campinas: Unicamp/Faculdade de Educação, 2005. (Dissertação de Mestrado)

ROSA, Waldemir. *Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro*. Brasília: UNB/ICS/PPG em Antropologia Social, 2006. (Dissertação de Mestrado)

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop. In: HERSCHMANN, Micael. (Org.). *Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 192-212.

SANTANA COVA, Nancy. Las mujeres en la construcción histórica de América Latina. In: *Terra Firme*. [online]. Abr. 2003, vol.21, no.82, p.233-242. Disponível em: <http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-29682003000200007&lng=es &nrm=iso>, acesso em 12/08/2008.

SAUNDERS, Tanya L.. This is'Not the Feminism of Gloria Steinem!: Krudas, Hip Hop and Cuban Revolutionary Cultural Praxis (2007). Disponível em: <<http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=127583057&blogID=326249654>>, acesso em 17/04/2008.

SILVA, Maria Aparecida. Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma Organização de Mulheres Negras e a Juventude no Brasil. In: ANDRADE, Eliane N. de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, pp. 93-101.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia*. São Paulo: PUC\CS\DA, 2000. (Dissertação de Mestrado)

ZURBANO TORRES, Roberto. Texto urgente para sonidos hambrientos. (Siete notas de viaje sobre el hip-hop cubano en los diez años del festival de rap de la habana), 2004. Disponível em: <http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num16/carta3.htm>, acesso em 15 de maio de 2008.