



## CULTURA POLÍTICA NO RAP CUBANO

Allysson Fernandes Garcia\*

Apresento uma história da cultura política, ou melhor, as culturas políticas evidenciadas na poesia de rua do rap que emergiu em Cuba na virada do milênio. Trato os projetos de cidadania, as noções de revolução, expectativas, valores e atitudes expressadas no rap cubano. Discuto as formas de ação e pensamentos de uma geração de jovens artistas que entram na vida adulta justamente quando o “fim da história” parecia certo.

O recorte temporal acompanha os anos de formação e disputa de um novo campo musical em Cuba, a passagem do século XX para o século XXI, especificamente entre os anos de 1998 e 2003. Quando, através da música rap, jovens afro-cubanos desenvolveram uma expressão distintiva, fundindo influências musicais, estéticas e ideológicas estrangeiras com ritmos, sonoridades e ideologias locais. Produziram um meio criativo de contestação e negociação de suas demandas dentro da sociedade cubana.

Os “raperos”, em sua grande maioria, trataram de modo mais direto algumas questões delicadas para o establishment político como a discriminação racial, a prostituição, a violência policial, a escassez material, a perda de valores relacionados ao projeto comunista, evidenciada pela dupla moral dos agentes governamentais, entre outros aspectos relacionados à vida cotidiana e às relações sociais. Percebe-se que este processo ampliou a elaboração musical por um lado e por outro forçou entrada de novos sujeitos na esfera pública.

Nos limites dessa comunicação apresento duas características da cultura política desenvolvida pelos jovens artistas ao longo daquele período. Sem esgotar a questão, narro as rearticulações das políticas antirracistas e da negritude, neste caso podendo ser entendida como uma atualização da agência política desenvolvida pelos negros a partir do momento em que foram inseridos no sistema escravista (CABRERA, 2003; VENÂNCIO, 2008). Em um segundo momento, trato da rearticulação da política revolucionária cubana desenvolvida por homens novos, como uma tática para burlar o controle, bem como, garantir o reconhecimento de sua música de protesto como uma continuidade da atitude revolucionária dentro da revolução.

---

\* Universidade Estadual de Goiás – Câmpus Morrinho; CEPAE – Universidade Federal de Goiás. Doutor em História pela UNB.

### **Política antirracista e afirmação da negritude**

De modo diferente do que ocorreu em outros países da América, a elaboração da nacionalidade em Cuba se fez calcada na “isenção do conceito de raça”. Ideia defendida por José Martí no âmbito da luta pela independência no final do século XIX (GERSTLE, 2008). A cubanidade imaginada naquele momento como estratégia na luta contra a Espanha suplantaria qualquer tipo de divisão racial. “Cubano é mais do que branco, mais do que mulato, mais do que negro” (MARTÍ, 1983: 230). Esta afirmação não indicava apenas a renúncia de qualquer divisão entre os rebeldes libertadores, servia para convencer os *criollos* a aceitarem que negros e mulatos pegassem em armas, um dilema que se repetia nos processos de independência colono desde a guerra das treze colônias contra a Inglaterra. Em sua retórica de convencimento, Martí afirmava que não havia temor quanto à guerra racial em Cuba.

Este fundamento universalista de Martí marcou profundamente o imaginário social cubano. Apesar dessa construção ideológica são fartas as evidências de que as ideologias e identidades raciais não desapareceram da realidade cubana. Nos anos 1940, artistas e intelectuais reagindo ao neocolonialismo, caracterizado pelas políticas segregacionistas e ideais de superioridade racial, avançaram na elaboração contracultural através do negrismo e da mestiçagem cultural (CABRERA, 2003). A racialização é uma realidade inegável, apesar de ser creditada às ingerências dos Estados Unidos, a negação do temor defendida por Martí no calor da guerra pela independência não conteve sua presença na experiência e expectativas, pois conforme Gerstle (2008: 441):

*A negritude em Cuba continuou a ser um tema explosivo, e os temores de que sua revelação poderia solapar o projeto nacionalista perduravam. Na persistência desse medo da negritude de Cuba, podemos detectar a continuidade da influência de discursos nacionalistas calcados na raça sobre a busca cubana pela identidade e pela cultura.*

Logo nos primeiros meses após a derrubada de Fulgencio Batista do poder, Fidel Castro reconheceu a existência de discriminação racial nos espaços de trabalho e de recreação em Cuba. Definiu que esta seria mais uma batalha a ser enfrentada pela população cubana dentro do processo revolucionário. No entanto, recrudescimento do regime revolucionário levou a proscrição do enfrentamento à discriminação racial, condenando ao ostracismo indivíduos e qualquer articulação coletiva.

Antes de 1989 livros e discursos oficiais chegaram a decretar o fim do racismo na ilha comunista, um exemplo foi *El problema negro em Cuba y su solución definitiva*, de Pedro Serviat (1986) (ROBAINA, 2012). Segundo Roberto Zurbano (2013) a política governamental que instituiu o fim do racismo, transformando-o em tema tabu, criou empecilhos para um enfrentamento real. A denúncia ou o questionamento do discurso oficial acarretaria sanções por ser visto como um ato contra-revolucionário.

Segundo Tomaz Robaina (2012), a aparição do movimento hip hop em Cuba nos anos 1990 fez circular entre as camadas juvenis, que estavam fora dos espaços de saber e poder, um crítica social aguda, comentando em suas músicas o assédio policial em relação aos negros e mulatos, sobre a dupla marginalização da mulher negra, mas também fazendo circular discursos afirmativos em termos culturais e estéticos ao referirem-se a afrocubanidade e a beleza de negros e negras.

A música rap em Cuba surgiu em meio a um processo de ruptura em relação aos dogmatismos e interdições sobre o papel da arte e da cultura. Depois da autocensura dos anos 1970 voltava a aparecer na cena pública a produção musical “desinteressada”, ou melhor, desvinculada dos princípios estabelecidos na Constituição de 1975 que definia limites à produção artística e cultural, dentro dos preceitos estéticos do socialismo cubano.

Em 1995, ocorreu o primeiro festival de rap em Cuba, organizado pelo coletivo Grupo Uno – um coletivo de agentes culturais da região leste de Havana. *Iguál que tu*, música do grupo Primera Base, foi a música premiada daquela edição (MOVIMIENTO: 2003: 25). *Iguál que tu* narra a luta anti-racista de Malcolm X, apresentando-o com deferência, exemplo de virtude e ação.

A figura de Malcolm X representada na composição de Ruben Marín, líder do grupo Primera Base, teria sido elaborada a partir da leitura da autobiografia de Malcolm (MOVIMIENTO, 2004: 22). A poesia de Marín narra a trajetória de Malcolm X, propondo a necessidade de colocá-la em seu devido lugar. Descrevendo-o como um homem de virtude, um grande líder que defendia a justiça e a igualdade em oposição à discriminação e divisão racial existentes nos EUA, apresentado como um sujeito que fez a si mesmo na luta contra o racismo. Reconhecia a ação e o pensamento de Malcolm como um lenitivo, uma força para lutar: “Y me honraría ser un negro/ Un negro igual que tú”. A identificação com o líder negro norte-americano estabelecia um parâmetro moral para fazer-se homem negro em Cuba.

Rodolfo Rensoli, promotor cultural e membro do Grupo Uno, identifica *Iguál que tu* como a primeira expressão de negritude no rap cubano (MOVIMIENTO, 2013: 6). Tal afirmação indica um aspecto da cultura política de luta antirracista e afirmação de negritude no rap cubano.

Formado por Rubén Marin, José Angel Sastre Perez (Doctor) e Javier Duran Webb (El White), o grupo Primera Base conseguiu realizar o primeiro registro fonográfico do rap cubano em 1996. O disco foi lançado pelo selo panamenho Caribbean Productions, em 1998, que tinha em seu catálogo, entre outros artistas, a orquestra Los Van Van, criada em 1969 por Juan Formell que fundia sonoridades da tradição musical cubana, caribenha, latina e afro-americana (jazz).

“Iguál que tu” foi considerado o Melhor Disco Pop no prêmio Cubadisco de 1998. No entanto, na avaliação tanto de Rubén Marin<sup>1</sup> quanto de outros comentadores, como Ariel Fernandez (2001), o disco não recebeu uma promoção adequada tendo uma circulação restrita<sup>2</sup>. Isto teria se dado por dois motivos, um relacionado ao fator econômico. O disco era vendido em moeda convertível, CUC, ou seja, em um valor dolarizado, portanto, de acesso restrito entre a maioria da população cubana, sobretudo, para os jovens consumidores.

Apesar de receber o prêmio Cubadisco e ser recebido como uma expressão do ambiente urbano vivido pelos jovens cubanos nos anos 1990, o disco causou espanto e receio, por exemplo, entre os programadores das empresas radiofônicas quanto aquilo que eles acreditavam ser uma manifestação de ideias desviantes em relação aos pressupostos da revolução. Esta preocupação está registrada em uma resenha escrita por Joaquín Borges-Triana (2011), onde afirma que em certos momentos do disco é possível escutar expressões de ostentação, individualismo – uma ou outra manifestação de autossuficiência barata, o que Triana considera como uma espécie de marca expressiva de rap.

A crítica de Borges-Triana à autosuficiência barata presente nos textos do rap cubano sugere o tipo de fundamento que limitou a circulação radiofônica e televisiva de um disco que foi considerado o melhor do ano em sua categoria. Ao que parece a crítica sustenta-se na ideia

---

<sup>1</sup> “Las casas discográficas no se acercan a los raperos porque siguen con el criterio de que esta es una música marginal. Ellos, como todo productor, quieren vender y se centran en la músicaailable, en lo comercial.” (MOVIMIENTO, 2004, p. 23)

<sup>2</sup> Ariel Fernandez (2001) comentou a pequena a falta de promoção do disco: “No hubo promoción, no hubo giras nacionales, ni internacionales, no existió video clip promocional, ni afiches, nada. No hubo una política encaminada a su distribución en moneda nacional”.

de sujeito revolucionário, o “homem novo” de Che Guevara, sujeito autosuficiente e autônomo, fruto de um processo de formação que o possibilitaria adquirir os pressupostos revolucionários e assim agir em benefício da própria revolução. Imbuído de princípios relacionados à defesa da pátria e do socialismo, adquiridos através de uma formação educacional. O sujeito autosuficiente teria clareza para expressar-se criticamente, sempre no sentido de aprimorar e aprofundar o processo revolucionário.

Borges-Triana não especifica o que ele considera como autosuficiência barata. Podemos deduzir que sua crítica refere-se ao fato da contundência expressada pelos rappers não se ancorar em uma leitura fundamentada no capital cultural proporcionado pela revolução. Neste sentido poder-se-ia reconhecer o valor estético da sonoridade híbrida presente no rap ao assimilar padrões musicais estrangeiros e o discurso que expressava o cotidiano das classes populares, sobretudo afrocubanas. Porém, a expressão autobiográfica e o conselho moralizante despido de refinamento e profundidade parecia não agradar àqueles que como Triana, defendiam a revolução de dentro da institucionalidade.

Sobre o significado da apropriação do hip hop no contexto problemático do “Período Especial em Tempo de Paz”<sup>3</sup>, Alexei comentou:

*[...] Yo quiero que tu entienda. Que esto para nosotros era una manera de salir de la... de la realidad. Así, sin decir que en aquello momento estábamos pasando la mala, ni nada... era que... era que, creo que una manera de identificarnos... yo creo que todavía no estábamos conscientes... porque tiene a ver con una cuestión de raza, de mostrarnos que éramos buenos en algo, de... de historia, de conexiones, de... cosa que podíamos demostrar finalmente que somos buenos. Muchas cosas, no?*

*Y también, creo que detrás había una historia de... quizás... de... tu sabes, as veces tu es discriminado y no... o es víctima de racismo, pero no sabe, entiende? Y... pero, de alguna manera está sofriendo. Yo sentía ...Yo sufría por algo que no sabía porque, entiende?<sup>4</sup>*

Ao apropriarem-se dos elementos da *cultura hip-hop* mediados pelos meios de comunicação de massa estes jovens ressignificaram as representações de juventude e negritude presentes na sociedade cubana. A explicação de Alexey sobre o processo formativo engendrado pelo contato com a *cultura hip-hop* põe em evidência seu caráter enriquecedor. Enriqueceu as individualidades: “Yo sufría por algo que no sabía porque”. E abriu espaço

<sup>3</sup> Para fazer frente à crise econômica após o desaparecimento do bloco Soviético, o governo cubano promulgou um plano de emergência para garantir a distribuição dos recursos vitais, através de racionamento e medidas liberalizantes como legalização das inversões estrangeiras.

<sup>4</sup> Entrevista realizada em 8 de agosto de 2013, Havana.

para que novos sujeitos emergissem na esfera pública: “que responsabilidad que teníamos como jóvenes cubanos”.

O fenômeno da apropriação do rap por jovens cubanos abriu um caminho de possibilidades para novos atores sociais, cuja atuação movimentou debates sobre as condições sociais e existenciais da juventude, em especial da juventude negra. Um processo dialógico de resistência e negociação, conflituoso, tenso, onde jovens como Alexey atuaram como tradutores e interpretes.

Resistência relacionada à persistência em continuar expressando-se através do rap apesar das dificuldades materiais, mas, sobretudo, pelos entraves autoritários e simplificadores, esboçados em discursos que condenam a elaboração estética como: “copia mimética, pura yankifilia nada aportadora para el rico panorama musical cubano” (Del Rio, 2002 *apud* ESCALONA; SIMÓN, 2007: 7).

Negociação porque souberam ocupar determinados espaços e apresentar-se como um caminho alvissareiro em tempos duros de “período especial”. Um fenômeno artístico que colocou em evidência a capacidade crítica e criativa de jovens cubanos compromissados com o reconhecimento da heterogeneidade das experiências e anseios ignorados ou vistos como perigosos por parte da burocracia estatal, que apressadamente estigmatizou o fenômeno do hip-hop em Cuba sob a pecha de “diversionismo ideológico” (VEGAS, 2013).

No rap “En la Calle”, registrado no primeiro disco do grupo Primera Base, por exemplo, temos a defesa de uma “filosofia de rua”. A rua como espaço de formação do sujeito, onde a experiência ordinária garantiria a aquisição de conhecimento e valores.

*[...] Para aprender a vivir hay que jugarsela en la calle/ Yo camino donde quiero/ Y desde chico considero me que es la mejor escuela/ Es ahí donde tu choca, vivir con la verdad/ Se tu eres bien inteligente/ Se tu tienes maldad/ Desde chico ando en ella caminando en muchos rumbos/ Aprendiendo! Gozando!/ Por que ese es mi mundo/ Peor escuela “man”!/ Pero no niego que aprendí/ Yo creo en la calle a mi manera/ Yo vivo!/ Considero que ella es la mejor escuela/ La sigo!/ Aprendí a sentir que lo bueno y también lo malo/ Tu conoces gente sucia, siempre hay un mal hablado/ Es así, cuando eres nuevo, la gente engaña/ Pero a lo mejor no puede ver, ni con su maña/ Caminando bastante para saber/ Quien es ese loco?/ Hay quien te puede joder/ Pero, sin embargo, en esta vida nada es perfecto/*

Ao deslocar o lugar da verdade para a rua, lugar de aprendizado e formação, os raperos do grupo Primera Base, indiretamente questionam as instituições estatais, a escola formal e o poder popular, estabelecido nos CDRs. O processo de apropriação do rap é a própria expressão de uma autonomia deslocada dos enquadramentos da biopolítica do poder revolucionário.

Se em um caminho o discurso presente no repertório do grupo Primera Base indica a fragilização do controle estatal e as transformações ocorridas na cultura urbana nos anos 1990, por outro lado, estratégias governamentais de controle e restrição do impacto daquela dissonância no corpo social articulavam-se sem muitos esforços. Uma vez que os princípios da ação burocrática e a rede de agentes comprometidos em assegurar a ordem contribuíam para limitar o alcance e reduzir a velocidade da recepção do discurso crítico do rap. Este controle fica evidente nas críticas dos raperos à política da gravadora estatal - EGREM - e aos meios de comunicação que não abririam espaço para a produção de discos e a difusão das obras.

Ainda assim, conforme salientou Tomaz Robaina (2012, p. 128),

*Los raperos lograron llegar en menos tiempo a una cantidad de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, y hacerlos reflexionar sobre aspectos que habían sido bastiones medulares en la larga lucha del negro por sus derechos, pero que no tuvieron en su momento todo el eco necesario, como bien pude valorarse si recordamos el resurgir de ese sentimiento en los primeros años de la Revolución.*

Enquanto “metáfora da esfera pública”, a rua tornou-se alternativa usada pelos jovens negros para subverter os processos de subalternização e marginalização (ROSA, 2006: 56). A música rap é a crônica que circula nesta esfera pública, propondo determinados debates, mas, sobretudo, aconselhando o público em um sentido pedagógico, os raperos imbuídos de uma autoridade adquirida na escola das ruas.

Para Borges-Triana, a importância do disco “Igual que tu” estaria no registro de um testemunho interessante sobre personagens e histórias identificadas com um determinado modo de vida urbano e marginal, tratando principalmente dos prejuízos raciais e peculiaridades específicas do negro em Cuba nos anos 1990, embora, algumas canções tenham reproduzido mimeticamente certo pensamento “afronorteamericano” (BORGES-TRIANA, 2007: 61).

Dentro da lógica de unidade nacional sob os princípios revolucionário, parecia ser perigoso conceder espaço para um culto à personalidades que atuaram em lutas específicas. Somente o contexto da crise não explica a apropriação da figura e das ideias de Malcolm X, porém, se Rubén Marin e o grupo Primera Base souberam aproveitar a brecha, sendo avalizados pelos prêmios recebidos, por outro lado, a ação sutil de burocratas e críticos limitou a recepção da obra.

No caso cubano, Malcolm X tornou-se relevante não somente pela recepção de sua representação no fluxo de mercadorias globais, mas porque ocupou um lugar ausente, a

memória histórica das trajetórias de líderes políticos e intelectuais afrocubanos. Referências legadas ao esquecimento, por estratégias de silenciamento sobre o problema racial pelo governo revolucionário, assim como, pela força da tradição inventada da cubanidade mestiça.

No entanto, não é possível afirmar a apropriação mimética da figura de Malcolm X, pois aquela sua imagem de homem viril, corajoso e destemido, o coloca no mesmo patamar dos heróis – da independência, da revolução – tão importantes na modelagem da atitude do cubano revolucionário diante da vida<sup>5</sup>.

### **A política revolucionária**

A confrontação é uma característica emblemática da vida social cubana, há uma espécie de consenso ou senso comum de que o cubano gosta de polêmica, controvérsia. Como o espaço público tem sido historicamente um espaço vedado às mulheres, logo haveria proeminência da expressão de aspectos da masculinidade.

Em debates públicos os homens, fãs de esporte, não declaram sua masculinidade apenas, mas declaram através de sua paixão pelo beisebol o que é sua masculinidade especificamente cubana. Apesar de discutir aos gritos, ofendendo o oponente, a “boconería”, raramente chega ao confronto físico.

Este autocontrole exaltado revela certa maneira cubana das classes populares relacionarem com valores caros à perspectiva revolucionária: a disciplina, a luta e a lucidez. Os longos discursos de Fidel Castro, com seu performático autocontrole exaltado, além da militarização da sociedade cubana são alguns elementos que ajudaram a interiorizar os valores na subjetividade da população cubana. Neste sentido, percebe-se que a performance exaltada e a expressão discursiva dos raperos caracterizada pela polêmica não seria uma dissonância, mas sim a expressão de um comportamento generificado, um comportamento da masculinidade cubana.

No vocabulário popular cubano há uma definição para a atitude rude e violenta, conhecida como “guapería” ou “majadería”, a ação do “guapo”, sujeito rude e violento, delinqüente, porém mais na aparência do que efetivamente. Podendo ainda significar corajoso, galã.

---

<sup>5</sup> Para Bejel, construiu-se “dois modelos distintos de homens: o herói nacional, dedicado ao espaço próprio do homem viril: a guerra, a política e a conquista de mulheres; e o homem afeminado, incapaz de se sacrificar pela nação, preso no mundo específico das mulheres, o mundo privado.” (TEIXEIRA, 2009: 158).

“Majadería”<sup>6</sup>, uma canção do grupo Junior Clan y Grandes Ligas, uma referência ao baseball<sup>7</sup>, é um exemplo de afirmação do “guapo” no rap cubano. A base musical tem uma cadência leve, com acorde de piano ascendente, bumbo e caixa em ritmo lento e compassado contrastando com a vocalização forte e às vezes gritada. O texto introdutório apresenta o grupo, o identifica como representante do hip-hop cubano e afirma um objetivo: “imponiendo la disciplina urbana”. Som de tiros marcam o início da palavra cantada: “Es mesclando de mi sucio texto, fresco, focalizo majadería”.

Os três mcs revezam-se para construir a mensagem afirmativa da “majadería” e “guapería”: “representando el mejor estilo de rap”. A defesa da “majadería” apresentada na canção não se limita a um aspecto pessoal. Em uma atitude típica o “guapo” recorre ao dispositivo de amedrontar o oponente através de uma realidade imaginária expressada de forma contundente para enganar e gerar medo. No refrão entrecortado pelo som de tiros, em coro cantam: “Que nadie puede con la Cuba, Cuba. No se puede con la Cuba, que te pasa te veo nervioso”.

Em “Guapo”, do grupo Obsesión (Um montón de cosas, 1999), há a defesa de outro sentido para “guapo” o músico Jimi Hendrix e o *cimarrón*, como representações de uma negritude desobediente, porém, de ação efetiva, não mera bazófia.

*[...] Pa' que tú no sabe lo que es ser guapo/ No es tomar guarapo/ [...] Ni tampoco vociferar por toda Habana Vieja/ Con su fina teja y en Cerro con tu equina de tierra/ [...] Candelón con esa guapería es mucho hacer y poco gritería/ Guapa es mi pura Maria y toda la gente/ Que se atreve a ser un poquitito mejor todos los días.*

A crítica à guapería cantada pelo grupo Obsesión ironiza a atitude falastrona, opondo à atitude mais fácil – tomar caldo de cana – a guapería representada pela ação cotidiana de moral superior – “ser um poquitito mejor todos los días”.

Outra canção onde o tema da guapería foi tratado, “Guapo como Mandela”<sup>8</sup> do grupo Anónimo Consejo, temos outra versão distinta daquela apresentada em “Majadería” do grupo Junior Clan y Grandes Ligas. Se em “Guapo” do grupo Obsesión, o exemplo de valentia estava no cotidiano das redes de solidariedade locais, o líder sul-africano Nelson Mandela expressaria uma filiação com uma rede de solidariedade para além da comunidade local e das fronteiras nacionais. Assim como Malcolm X, a figura de Mandela oferecia um exemplo de homem negro com princípios irremovíveis, atuando sem retroceder apesar das adversidades.

<sup>6</sup> In: Vários artistas. **Cuban Hip-Hop All Stars**. Havana; Nova Iorque: Papaya Records, 2002. (Compact Disc)

<sup>7</sup> Referência às ligas profissionais de baseball.

<sup>8</sup> In: Vários artistas. **Cuban Hip-Hop All Stars**. Havana; Nova Iorque: Papaya Records, 2002. (Compact Disc)

A canção não é um comentário direto sobre a biografia de Mandela, sua referência é utilizada para caracterizar a trajetória do grupo: “Aquí llegué y no me voy/guapo como Mandela/como buen cubano/junto a mi hermano”. A base musical foi produzida por Pablo Herrera que utilizou um toque de guaguancó<sup>9</sup> como base rítmica e recortes melódicos de flauta e violino da típica charanga cubana. O texto destaca o esforço realizado pelos integrantes para produzir boa música diante das dificuldades: “[...] No creen que haya sido fácil, no/ Día, tarde y noche trabajando con el lápiz/ La mente y la iniciativa/ Montando todo el talento para llegar bien al oyente”.

“Guapo”, na perspectiva de Sekou seria uma atitude diante da vida, não se trata de portar-se como valente no palco para agradar o público e enaltecer o ego, mas sim, uma valentia no sentido transformador:

*Cuando nosotros comenzamos a cantar nuestras canciones de una forma valiente, atrevida, sin ambigüedad, sin rodeos, muchos dijeron que estábamos locos, que podíamos ser malinterpretados por decir la verdad como es, sin disfraz, cuando con la verdad se triunfa. (MOVIMIENTO, 2002: 6)*

Ariel Fernandez (2001), jornalista e importante promotor da cultura hip-hop em Cuba, defendeu a ideia de que o rap seria a nova trova dos anos 1990, “el rap cubano navega hoy por las mismas aguas por las cuales navegó la nueva trova en sus inicios, incomprendidos, censurados a pesar de portar la verdad en sus manos”.

### **Considerações finais**

Em um contexto social distinto, os raperos produziram música apesar das difíceis condições econômicas e das interdições advindas da incompreensão sobre os sentidos de suas práticas artísticas. Fernandez defende que da mesma maneira que os artistas da nova trova estiveram ao lado da revolução, os jovens raperos também se posicionaram, com um objetivo fundamental de educar as novas gerações através de suas poesias.

A definição proposta por Ariel Fernandez nos parece pertinente, porém, desde que se reconheça a existência de uma vanguarda de artistas cuja qualidade musical e poética ajudava a consolidar um rap verdadeiramente cubano. Grupos como Primera Base, Obsesión, Anónimo Consejo, Hermanos de Causa, em um rol de cinquenta, em meio a mais de quinhentos grupos catalogados no ano de 2001 fariam parte da força vanguardista. O projeto de homem novo parecia ter dado frutos ou pelo menos teria sido usada na ação política dos artista para serem reconhecidos também como revolucionários.

---

<sup>9</sup> Estilo derivado da rumba. (SAVIO, 2012)

No festival de rap de 1998, o grupo Anónimo Consejo apresentou o conceito “Hip-Hop Revolución”, assumindo a postura de vanguarda, estrategicamente utilizada na negociação com a institucionalidade. Nas palavras de Sekuo, a intenção da proposta conceitual era defender o papel e a função do hip-hop em Cuba. Para isso, seria preciso conhecer a essência do rap, através da história do estilo nos EUA, onde se desenvolvera uma canção de protesto educativa, uma nova forma de crônica social, a música de um novo movimento revolucionário.

Para ser conseqüente em sua atuação o rapero precisava de um conhecimento histórico dos fundamentos da cultura hip-hop. Percebe-se a defesa do quinto elemento desta cultura, o conhecimento. Nas palavras de Sekou:

*[...] Revolución es definirse y ser consecuente con tus principios ante cualquier situación. Es un modo de vida que hay que enfrentar y asumir. Hemos asumido este término como una revolución de pensamiento, de forma de escribir, de expresarse y representar el hip hop y la vida. (MOVIMIENTO, 2001: 6)*

Ao assumirem essa posição objetivavam marcar uma diferença no âmbito do movimento hip-hop cubano, através de uma postura crítica, porém, identificada com os princípios da revolução para afastar as dúvidas que pairavam sobre os efeitos de uma música surgida nas cidades do país inimigo.

Assim, podemos entender que a crítica à guapería articulou dois posicionamentos, o primeiro, alinhado aos da tradição revolucionária. Nesta posição joga-se o jogo do projeto hegemônico estatal de crítica à delinquência enquanto perda dos valores revolucionários. Em outra direção, expressa o posicionamento de uma linhagem de artistas e ativistas norte-americanos que elaboraram uma crítica à celebração do gangsterismo e da violência.

A guapería, nesse sentido, parecia transgredir e desafiar as estruturas de controle e poder existentes. Porém, como vimos este é um discurso que reproduz certo aspecto característico da ordem social generificada ao expressar elementos próprios da masculinidade cubana reconhecida e estimulada pelo Estado.

A produção musical ampliou-se, passando por um processo de transformação que no contexto do período especial tornou-se um importante veículo para a reflexão sobre “o futuro do país”. Através da música rap, jovens afro-cubanos desenvolveram uma expressão distintiva, fundindo influências musicais, estéticas e ideológicas estrangeiras com ritmos, sonoridades e ideologias locais, um meio de contestação e negociação de suas demandas dentro da sociedade cubana.

Pelo que apresentamos aqui pode-se afirmar que este processo onde a recepção de uma estética estrangeira articulada a determinados valores caros à revolução em crise produziu uma das mais importantes críticas ao regime socialista e ao papel do músico na revolução.

Os diferentes posicionamentos e interpretações sobre a realidade cubana produzidas pelos “raperos” indicam, ao mesmo tempo, que não existe uma unidade no chamado movimento hip-hop cubano. A crônica social colocada em circulação através do rap explicita posições e atuações táticas distintas.

Tais disputas revelam um processo de negociação visando reconhecimento institucional em uma sociedade onde “não é possível delimitar ou opor a esfera de ação pública e o poder estatal” (HOLGADO FERNANDES, 2006: 6). Esta foi uma tarefa assumida por músicos e produtores que buscaram minimizar as desconfianças, demonstrando que não se tratava de “diversionismo ideológico”, e sim de uma prática artística revolucionária.

## Referências

BORGES-TRIANA, Joaquín. **Concierto cubano finisecular**: para un estudio de la música cubana alternativa, 2007. 160 f. Tese (Doctor en Ciencias sobre Arte). Instituto Superior de Arte, Universidad de La Habana, Havana, 2007.

\_\_\_\_\_. Primera Base. Igual que tu. **La Jiribilla**. Revista de Cultura Cubana. Havana: s/d. Disponível em: < <http://www.lajiribilla.cu/articulo/igual-que-tu>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

CABRERA, OLGA. “A literatura e a filosofia da contracultura caribenha em Alejo Carpentier”. **Cenários Caribenhos**. Brasília: Editora Paralelo, 2003, p. 32-48.

DÍAZ, Ariel Fernandez. ¿Poesía urbana o la Nueva Trova de los noventa? **La Jiribilla**. Havana, 2001. Disponível em: <[http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n15\\_agosto/414\\_15.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n15_agosto/414_15.html)>. Acesso em: 12 Set. 2012.

GERSTLE, Gary. Raça e nação nos Estados Unidos, México e Cuba, 1880-1940.

PAMPLONA, Marco A.; DOYLE, Don H. **Nacionalismo no Novo Mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 409-450.

MARTÍ, José. Minha raça. In: **Nossa América** (Antologia). São Paulo: Editora Hucitec; Associação Cultural José Martí, 1983, pp. 229-231.

ROBAINA, Tomás Fernández. **El negro en cuba. Colonia, República, Revolución.** Havana: Ediciones Cubanas, Artex, 2012.

ESCALONA, Niurka González; SIMÓN, Adianet Aguilera. **Hip-Hop activismo:** usos sociales de los conciertos de Hip-Hop en ciudad de La Habana. Havana: Facultad de Comunicación – Universidad de Habna, 2007. 83 p.

FERNÁNDEZ, Isabel Holgado. ¡No es fácil! Mujeres cubanas, heroínas en período especial. **GénEros.** N. 25, Ano 9. Colima, MX: Universidad de Colima, Centro Universitario de Estudios de Género, Out. 2001, pp. 44-50. Disponível em: <[http://bvirtual.ucol.mx/descargables/446\\_no\\_es\\_facil.pdf](http://bvirtual.ucol.mx/descargables/446_no_es_facil.pdf)>. Acesso em: 13 out. 2014.

**MOVIMIENTO:** La Revista Cubana de Hip Hop, N. 1. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2002.

\_\_\_\_\_, N. 2. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2003.

\_\_\_\_\_, N. 3. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2004.

\_\_\_\_\_, N. 11. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2013.

RAMOS, Dernival Venâncio. A Invenção do Caribe como Contracultura e a Revolução Cubana

**Revista Brasileira do Caribe**, vol. VIII, núm. 16, enero-junio, 2008, pp. 459-471.

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)

SAVIO, María Teresa Linares. **Diferencias entre los géneros de música cubana danzón, guaracha, rumba y mambo.** 2012. Disponível em: <<http://www.musicuba.net/articulos/diferencias-entre-los-g%C3%A9neros-de-m%C3%BAsica-cubana-danz%C3%B3n-guaracha-rumba-y-mambo>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

TEIXEIRA, Rafael Saddi. **O ascetismo revolucionário do movimento 26 de Julho:** o sacrifício e o corpo na Revolução Cubana (1952-1958). Goiânia: UFG/PPGH, 2009. (Tese de Doutorado.)



VEGAS, Verónica. **Quién está autorizado a opinar y quién no.** Havantimes.org: Havana/Manágua – Nicaragua, 11 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://www.havanatimes.org/sp/?p=91817>>. Acesso em: 29 de jun. 2014.

ZURBANO, Roberto. **El país que viene: ¿y mi Cuba negra?**, 2013. Disponível em: <<http://www.afrocubaweb.com/y-mi-cuba-negra.html>>. Acesso em: 03 set. 2013.