

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA-PPGHIS

**O RAP ENTRE MESTIÇAGENS E NEGRITUDES: MÚSICA E IDENTIDADE
NO BRASIL E EM CUBA (1988-2005)**

Allysson Fernandes Garcia

Brasília

2014

Allysson Fernandes Garcia

**O RAP ENTRE MISTIÇAGENS E NEGRITUDES: MÚSICA E IDENTIDADE
NO BRASIL E EM CUBA (1988-2005)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UNB) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em história.

Área de concentração: História Cultural

Orientadora: Professora Dra. Olga Cabrera Garcia Rosa

Brasília
2014

Aos que estiveram e estão comigo.

AGRADECIMENTOS

À Olga Cabrera pela orientação que extrapola os limites deste trabalho.

Aos mestres que compartilharam saberes e me iniciaram nos caminhos da história.

Aos familiares e amigos, em especial, à minha companheira Izabela pelo apoio incondicional.

À King Nino Brown por abrir seu arquivo pessoal, Nelson Triunfo pela recepção na casa do Hip-Hop em Diadema.

À Etian Arnau Lizaire (Brebaje Man) pela disposição em me receber em Cuba, sem você não seria possível realizar os contatos com os artistas cubanos. À Elier Alvarez (El Brujo) por todo apoio e importantes reflexões sobre Cuba. À Rubén Marin Maning, Yordanny, Sekou, Rodolfo Rensoli, Alejandro El Poeta Liriko, Malcom, Soandry del Rio, Alexei El tipo Este e Magia.

Aos examinadores pela disposição em contribuir nesta tortuosa caminhada.

À Universidade Federal de Goiás e Universidade Estadual de Goiás por garantir a possibilidade da formação continuada.

À Fundação de Pesquisa do Estado de Goiás pela bolsa que assegurou e facilitou o acesso à bibliografia, às fontes e a viagem à Havana.

Aos familiares, amigos e colegas pelo apoio, cuidado e preocupação.

Resumo

Apresento um estudo sobre a cultura hip-hop no Brasil e em Cuba, abordando a apropriação e tradução destas expressões por parte da juventude negra urbana. Discuto os processos de construção identitária de negritude através de um diálogo entre as narrativas musicais e o pensamento social ensaístico e acadêmico. Identifico continuidades e rupturas nas relações entre raça, racismo, classe e cultura no discurso e na crítica musical sobre o rap nos três países. Negritude é entendida aqui como um sentido de afirmação positiva e tentativa de construção de solidariedade que caracteriza uma cultura política dos negros na diáspora. A cultura hip-hop e o rap em particular desenvolveram-se entre os anos 1970 e 1980 nos Estados Unidos em um processo de fusão e hibridização envolvendo diversos gêneros musicais e formas de expressão artística e luta política. A inserção do rap na indústria do entretenimento garantiu a consolidação de uma ideia de que ele seria uma autêntica expressão dos jovens negros urbanos nos Estados Unidos e na diáspora. Defendo que a ideia de autenticidade presente nos discursos da crítica musical e dos rappers não abandona de modo integral as perspectivas modernistas presente no pensamento social que procuraram definir o caráter mestiço das duas sociedades, brasileira e cubana em meados do século XX. Apresento uma reflexão sobre os processos interpretativos e criativos na produção musical do rap no Brasil e em Cuba. Processos estes que evidenciam ressignificações da ideia de mestiçagem e a emergência de um tipo específico de crítica ao racismo e à retórica da democracia racial produzida por representantes da juventude marginalizada no centro da cultura de entretenimento globalizada.

Palavras-chave: negritude; mestiçagem; rap; Brasil; Cuba

Abstract

In this work I present a study on the hip-hop culture in Brazil and Cuba, addressing the appropriation and translation of these expressions by the urban black youth. I discuss the processes of identity construction of blackness through a dialogue between the musical narrative and essayistic and academic social thought. I identify continuities and ruptures in the relationship between race, racism, class and culture in musical speech and in the musical criticism about rap in the three countries. Blackness is understood here as a sense of positive affirmation and attempt to build solidarity that characterizes a political culture of black people in the diaspora. The hip-hop culture and the particular rap have developed between the 1970s and 1980s in the United States in a process of fusion and hybridization involving various musical genres and forms of artistic expression and political struggle. The rap insertion in the entertainment industry ensured the consolidation of an idea that he would be an authentic expression of urban black youth in the United States and in the diaspora. I argue that the idea of authenticity present in the discourse of music criticism and rappers not abandon integrally the present modernist perspectives in social thought that tried to define the mestizo character of the two companies, Brazilian and Cuban in the mid-twentieth century. I present a reflection on interpretative and creative processes in music production rap in Brazil and Cuba. These processes that show reinterpretation of miscegenation idea and the emergence of a specific type of critique of racism and racial rhetoric of democracy produced by representatives of marginalized youth in the center of the global entertainment culture.

Key-words: blackness; mestizaje; rap music; Brasil; Cuba

Lista de figuras

Figura 1 – The heart of The Seven-Mile World, 1977-1980	36
Figura 2 – Don't buy negro records	52
Figura 3 – Public Enemy por Robin Holland	64
Figura 4 – En la Calle, Egrem, 1990	143
Figura 5 – Cartaz da 4ª edição do Primer Festival de Rap Cubano	175

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A NEGRITUDE NO RAP DOS EUA (1973-1997)	23
1.1 A emergência do rap como gênero musical	26
1.2 Seguindo a pista dos precursores	34
1.3 A questão racial e as lutas dos afro-americanos: conexões possíveis	40
1.4 O nascimento do estilo: fundamentos para um novo gênero musical	47
1.5 Do gueto para o mundo	56
2 NEGRITUDE NO RAP NACIONAL BRASILEIRO (1980-1997)	68
2.1 Música popular brasileira: novo sempre igual?	74
2.2 Cultura na rua	87
2.3 Negro drama no dia-a-dia da periferia	105
3 A NEGRITUDE E O RAP EM CUBA (1990-2001)	114
3.1 Invenções da identidade cubana	119
3.2 O retorno da raça	139
3.3 Alguns aspectos sobre a música cubana: entre o popular e o alternativo	141
3.4 Cultura política no rap cubano	144
Considerações finais	179
Referências bibliográficas	182
Fontes	89

INTRODUÇÃO

A música rap é um dos fenômenos musicais mais interessantes dos últimos anos. Um fenômeno musical revelador das experiências vividas por uma parte substancial dos habitantes das grandes cidades de fim de século XX. Componente musical da cultura hip-hop, foi criado por jovens negros urbanos e talentosos (WEST, 2006, p.18) em uma fusão que misturou a cadência e sincope das intervenções vocais e sonoras dos *sound systems* jamaicanos às tradições retóricas da cultura e da música popular e às inovações tecnológicas, “nutrida pelas relações sociais no South Bronx” (GILROY, 2001, p. 86), na virada das décadas de 1970 para 1980.

Para Paul Gilroy, a cultura hip hop, transformou-se em um poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres na América, “que criaram um movimento jovem global de considerável importância (Idem). Um processo que seguiu uma trajetória parecida com o rock and roll, tanto na difusão mundial de imagens e representações mediatizadas, garantidas pela hegemonia da indústria da cultura dos Estados Unidos, quanto pelas disputas sobre os significados relacionados às idéias de autenticidade e banalização mercadológica, mas, sobretudo, pela recepção e apropriações criativas que produziram formas locais.

Procurei seguir o fluxo do desenvolvimento do “movimento jovem global” em torno da cultura hip-hop para criar uma versão dessa história. Trata-se de um estudo da recepção e da apropriação criativa do rap no Brasil e em Cuba.

As condições dadas para a recepção da cultura hip-hop e de seu elemento musical nos anos 1980 em diante esteve relacionada aos processos que integraram e conectaram “comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo”, pela espacialização flexível e criação estratégica de “nichos” de mercado, “um complexo de processos e forças de mudança” que, segundo Stuart Hall (2006, p. 67). foi sintetizado, de maneira conveniente, “sob o termo ‘globalização’”.

A globalização enquanto um processo de mundialização do capital, portanto, não é um fenômeno recente, é parte de uma continuidade histórica mais ampla. Um processo que envolveu a transformação de histórias locais, estruturas econômicas, burocráticas, epistêmicas em projetos globais. No domínio da história do ocidente, desenvolveram-se na tensão entre o fortalecimento dos Estados-nação, suas economias e culturas, que fundamentaram a defesa de identidades particularitas (identidade nacional) por um lado,

e de outro, as perspectivas universalistas de humanidade. Estas tensões entre o “global” e o “local”, produziram tanto a defesa de fantasias de cosmopolitismo, como a defesa de tradições inventadas.

Milton Santos ao refletir sobre a globalização, desde um ponto de vista cosmopolita, situado no terceiro mundo, a caracterizou como uma arquitetura da ação humana mundializada que teria por características: “a unicidade da técnica, a convergência dos momentos, a cognoscibilidade do planeta e a existência de um motor único na história, representado pela mais-valia globalizada” (SANTOS, 2000, p. 11). Para o geógrafo brasileiro, o entendimento desta arquitetura como um sistema de poder desigual levaria a uma nova consciência universal na qual os seres humanos tornar-se-iam centralidade.

Milton Santos definiu a globalização como uma imposição perversa à maior parte da humanidade, uma vez que envolveria a encenação de uma fábula. O alargamento dos contextos ocorrido pela ampliação das redes de telecomunicações, principalmente com a chegada da internet, produziriam a sensação de que se estaria acessando um conhecimento do mundo real, o que na verdade seria o contrário, estaria ocorrendo à consagração de um discurso único, pela “produção de imagens e de um imaginário” que sustentam a “economização e monetarização da vida social e pessoal”, aspectos tão importantes para a manutenção do “império do dinheiro” e à “continuidade do sistema” pela encenação de um consenso (SANTOS, 2000, p. 9). Ou seja, Santos, entendeu a globalização como um processo homogeneizante.

Fundamentalmente, poder-se-ia afirmar que para Milton Santos a globalização ampliaria e efetivaria a expansão de uma moral onde o dinheiro torna-se a medida de todas as coisas (SIMMEL, 1993) e a cidadania caracteriza-se pela condição de “maiorias silenciosas” (BAUDRILLARD, 1994), da política ao consumo, de agente a telespectador. Assim sendo, a globalização seria perversa, sobretudo, porque aprofundaria problemas relacionados à divisão do trabalho e à reprodução da mais valia, aumentando as desigualdades sociais ao concentrar o poder financeiro e informacional nas mãos de algumas corporações, cuja tendência seria uma homogeneização dos costumes ou estandardização da cultura, promovendo um único padrão – novos valores e legitimidades – na cultura mundializada.

Para o geógrafo brasileiro, a globalização não seria irreversível em seu sentido perverso. Suas próprias condições de realização e os efeitos das transformações técnicas, econômicas, políticas, culturais, urbanas em níveis locais que lhe caracterizam

indicariam, segundo Milton Santos, possibilidades do desenvolvimento de uma consciência global solidária, democrática e cidadã. Santos, vislumbrou a emergência de novas horizontalidades resistindo ao processo verticalizador homogeneizante. Essas novas horizontalidades, fundadas na diversidade de pessoas e lugares, atingidos de maneira diferentes pela globalização perversa.

Uma das possibilidades contra hegemônicas apontadas por Santos estaria na emergência de culturas populares localizadas, territorializadas, principalmente nas cidades, resistindo ao processo homogeneizador por meio do “uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas” (SANTOS, 2001, p, 70):

Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. É desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações. Tal cultura realiza-se segundo níveis mais baixos de técnicas, de capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música e na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre as pessoas. E tudo isso evolui de modo inseparável, o que assegura a permanência do movimento (SANTOS, 2001, p. 70-71).

A reterritorialização do hip-hop em países como o Brasil e Cuba poderia ser entendida dentro deste movimento deformador da cultura de massas. Mas, seria este um movimento produtor de regionalismos universalistas utópicos, como propôs Milton Santos (2001)? A emergência da cultura hip-hop contribuiria para a refundação da política rumo a uma ação consciente frente ao discurso único e à perversidade do controle financeiro-informacional?

O desenvolvimento de uma diversificação musical no Brasil, definida por alguns estudiosos, como uma segmentação do mercado musical, mediada pela escuta e apropriação de gêneros da música popular estadunidense ocorreu após a Segunda Guerra Mundial. O diálogo com jazz é patente no desenvolvimento da bossa nova. Ao propormos um estudo da história do hip-hop é importante levar em consideração que em termos de produção artístico cultural não se trata de nenhuma novidade a apropriação e reconstrução de formas estrangeiras entre nós. A hibridez, a mistura, e a apropriação daquilo que não nos pertence originalmente é um fato presente nas formulações de

movimentos artísticos e culturais que no século passado procuraram definir e defender uma identidade nacional moderna para o Brasil. Se existisse uma cultura brasileira, em termos nacionais, ela mesma consituiria-se em uma cultura compósita. Sabemos, porém, que só é possível falar em culturas brasileiras, dada as dimensões territoriais, a diversidade étnica e de formações societárias ou comunitárias que o processo modernizador não conseguiu homogeneizar.

A construção da identidade nacional foi objeto de preocupação em dois projetos que ganharam proeminência, dada por uma espécie de canonização nos círculos acadêmicos, silenciando outros projetos na memória coletiva nacional: nos anos 1920 com os modernistas do centro-sul do país, e nos fins dos anos 1960 pelo Tropicalismo. Entre eles verifica-se uma continuidade perceptiva no que diz respeito à especificidade cultural brasileira em sua capacidade inventiva em relação ao processo de apropriação de formas e padrões musicais.

O que nos parece ser a novidade é que nos fins do século XX, a reelaboração da cultura hip-hop no Brasil, e em particular do rap, o locus de negociação mediada foi realizado a partir das margens. Margem, não no sentido de um regionalismo. Pois, assim, é possível entender o Tropicalismo como um produto das margens no centro, artistas predominantemente baianos e nordestinos radicados nas principais cidades do centro-sul do país (São Paulo e Rio de Janeiro) criaram um movimento musical e artístico de importância significativa para a cultura brasileira e mundializada. No entanto, trata-se das margens no sentido de “marginalidade” econômica, social e cultural. Foram jovens das classes baixas, majoritariamente negros, em boa parte filhos de pais que fizeram o mesmo trajeto dos tropicalistas, radicados nas áreas periféricas das grandes cidades do centro-sul brasileiro.

Uma consciência dos sonhos de brasilidade para uma autosuperação artística conciliadora e contínua, eis o slogan da “campanha” de instauração de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira. Na contramão desse pensamento patrimonialista sobre a música brasileira e dos critérios de classificação da indústria fonográfica, segue o mercado contemporâneo da MPB, pois este se configura diversificado, descentralizado e fragmentado (NERY, 2011, p. 129-130).

Diversos estudos demonstraram a dimensão transnacional da criação musical brasileira. O caso da *Jovem Guarda*, por exemplo, revela algumas disputas em torno da abordagem sobre os processos de apropriação e modificação musical. A experiência da *Jovem Guarda* difundiu-se através de um programa televisivo liderado por Roberto

Carlos em 1965, na TV Record, de São Paulo. “As jovens tardes de domingo” na interpretação do José Ramos Tinhorão teria sido uma “encenação artístico-comercial” que serviu para alienar uma massa de jovens no sentido de uma sujeição à força do mercado e do Estado militar, instituições constituintes de uma mesma estrutura de dominação. Para Tinhorão, a música popular brasileira perdia cada vez mais espaço a partir do golpe militar de 1964, em 1990 ele concluía que um processo de estrangeirização e dominação cultural via indústria cultural colonizou a música e os músicos brasileiros (1992, p. 322ss).

De maneira distinta, Eleonora Zicari Brito ao focalizar a memória subjacente ao movimento musical da *Jovem Guarda*, problematiza a forma como artista e público reconstruem a experiência partilhada através do trabalho de memória. Seguindo essa perspectiva analisa a *Jovem Guarda* para além de um mero movimento alienador:

[...] dentre inúmeros movimentos musicais que sacudiam o país no referido período, a *Jovem Guarda* foi vista por uns como responsável por conectar a juventude com representações bastante transgressoras, e por outros, como um movimento que domesticou essa mesma juventude. Revolucionário ou conservador, ou quem sabe as duas coisas, esse movimento representou, sem dúvida, um importante canal de expressão dos anseios juvenis, e ajudou a configurar o universo imaginário de grande parte da juventude brasileira. (2007, p. 214)

A perspectiva defendida por José Tinhorão afirma que nos processos de produção e difusão da música popular há uma imposição de um modelo cultural dominante. Uma imposição que se realiza através da indústria cultural. Para este autor há uma dominação em várias camadas uma vez que os detentores dos meios de produção, distribuição e difusão radiofônica e televisionada da música no Brasil seriam dependentes da indústria da música internacional. O povo brasileiro e os músicos da 'autêntica' música popular brasileira sofreriam de uma dupla dominação. Tinhorão (1992, p. 11), preocupado com uma luta de libertação da dependência cultural, econômica e política do país, focaliza o colonialismo cultural como o alvo a ser derrotado. O colonialismo estaria presente no “campo das várias músicas brasileiras”, revelado pela forma de dominação econômica dos meios de comunicação e da indústria do lazer, cujo único objetivo seria a obtenção de lucro econômico, bem como no gosto pela música internacional das classes médias.

A perspectiva de José Ramos Tinhorão apesar de pertinente simplifica o

processo de criação da música popular e nega aos indivíduos e grupos a *agência*¹. Enxerga apenas a contingência e a dominação. A reflexão histórica sobre a cultura tem reafirmado a necessidade de reconhecer as liberdades individuais. Mas, como salienta Marcos Napolitano é preciso ter claro que as ações individuais de apropriações, usos e mediações culturais são “limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais)”, como é o caso da organização da indústria fonográfica (NAPOLITANO, 2002, p. 36). As ações de produzir e consumir música, porém, não são determinadas pelos fatores estruturais.

José Miguel Wisnik destacou que nas primeiras décadas do século XX no Brasil enquanto a música erudita teria o Estado como principal fomentador e difusor, a música popular teria a indústria cultural como viabilizador do processo de produção fonográfica e circulação. Segundo Wisnik o samba foi transformado pelo mercado,

Curiosamente, a primeira estratégia, a dos dominados, vai encontrar seu canal de escoamento social no *mercado* de música nascente (e passa daí por todo um processo de afirmação e mistura, convertendo o modo comunitário primitivo de produção do samba num modo individualizado – com suas poéticas e seus melodismos de autor – e procedendo por uma verdadeira guerra de apropriações autorais na fase selvagem de corrida ao mercado). (2004, p. 160)

Consumava-se assim, de maneira contraditória, um “fato cultural brasileiro da maior importância”, modificador da “fisionomia cultural do país” que foi “a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto”, povoando o espaço do mercado com as “manifestações populares recalcadas”². E esta contradição parece ser o destino de todas as culturas populares no mundo moderno como posteriormente no caso da *Jovem Guarda* focalizada por Eleonora Brito, e sobretudo da cultura popular negra como salientado por Stuart Hall (2003).

Para José Ramos Tinhorão (1992, p. 10), a música popular é aquela que “traduz a realidade da maioria do povo”, “regional ou urbana mais ligada ao gosto das camadas pobres” não escolarizadas e sem recursos. Essa maneira de focalizar a cultura popular, porém, fixa o movimento e a contradição inerentes à própria cultura popular. Uma vez que nega aos produtores a capacidade de ação, pois tende a perceber a cultura como

¹ Na acepção de E. P. Thompson, a agência “designa ao mesmo tempo as disposições à ação e as possibilidades de agir em uma dada situação”. REVEL, 2009, p. 121.

² Idem, p. 161. Recalcadas pode ser lido como um eufemismo para manifestações populares combatidas e perseguidas, processos apresentados pelo próprio SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo* 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. (Wisnik dialoga com a edição da Codecri de 1979). A guerra à negritude na passagem do século XIX para o XX também é apresentada de maneira comparada por ANDREWS, 2007.

algo estático, visa encontrar práticas e processos autênticos, originais, e é aí onde está a simplificação. Uma visão de cultura que ultrapasse as concepções essencialistas, puristas, que tendem a analisar a obra de arte enquanto autêntica e original é necessária para a construção de um conhecimento histórico sobre e a partir da Música.

Para desenvolver uma abordagem histórica sobre o rap em Cuba faz-se necessário historiar a cultura musical cubana. A noção de cultura musical pretende dar conta de aspectos que extrapolam os aspectos especificamente artísticos. Para Jesús Gomez Cairo ao escolher a cultura musical e não a música cubana, levamos em consideração um

conjunto muito mais amplo de fenômenos culturais, condicionantes da arte mesma, que incluem o ensino da música, a organização e apresentação de grupos musicais e artísticos, a difusão de suas atividades, a relação deles com os públicos, o desenvolvimento e extensão dos suportes musicais (produção discográfica, edições de música, instrumentos, equipes, instalações próprias da logística paramusical, a incorporação das tecnologias da informação e das comunicações etc.), a preservação e difusão do patrimônio musical (para o que foi criado, em 1971, o Museu Nacional da Música), o desenvolvimento das pesquisas musicológicas (para o que foi fundado o Centro de Pesquisas e Desenvolvimento da Música Cubana em 1979), entre outras. (2011: 182)

A música popular cubana possui uma tradição de vitalidade e criatividade reconhecida dentro e fora da ilha. Poucos contestariam a afirmação de que Cuba é uma das balizas da música popular em contexto mundial (ALBARRÁN, 2006, p. 318). A música popular, desde os estudos de Fernando Ortiz, tem sido considerada a manifestação mais importante da cultura cubana (PATTERSON, 1996, p. 56). A música popular cubana, ou melhor, músicas populares cubanas foram desenvolvidas ao largo do tempo, a partir do processo de dominação colonial espanhola, em sucessivos processos de transculturação: na relação entre músicas dos conquistadores e da classe dominante com a música dos escravos e das classes dominadas (ORTIZ, 1973, p. 213); entre música do campo e música das cidades, entre o son e o danzón retomados e reelaborados pela vanguarda erudita para fundar as bases de uma música nacional e popular (IBARRA, 1981); na recepção de gêneros e estilos estrangeiros, bem como influenciando músicos e sonoridades de outros lugares³.

Segundo Fernando Ortiz (1973, p. 213), cada situação social em Cuba teria uma música, danças, cantos, versos e instrumentos peculiares próprios. Para este antropólogo

³ No uso de instrumentos o trompete das bandas de jazz foram incorporados aos sextetos cubanos no início do século, em movimento inverso a tumbadora ou conga foi apropriada pelo jazz, surgindo o “cubop” de Dizzie Gillespie e Chano Pozzo. O formato das jazz bands foram apropriadas por Benny Moré para executar sones e boleros (ALÉN, 2009).

a história de Cuba estaria na fumaça do tabaco e no doce do açúcar e também no “sandungueo” de sua música, metáforas para traduzir a condição transcultural e mestiça da identidade cubana:

Y en el tabaco, el azúcar y la música están juntos blancos y negros en el mismo ejetreo de creación, desde el siglo XVI a los tiempos de ahora. Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy día, sincresis mulata, café con leche y bongó. Historia vivida en contradanza y tango, habanera y danzón, rumba y bembé, conga que arrolla y son que enerva. (1973, p. 213)

O ajiaco⁴ traduziria a condição cultural cubana. Metáfora culinária utilizada por Ortiz como chave compreensiva do processo de mestiçagem: “mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas. Caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe” (1940, p. 178). O mesmo caldeirão (melting pot?) colocado no fogo pelos *tainos*⁵, permaceu aberto para receber ingredientes e manejo dos diversos grupos humanos que aportaram em Cuba ao longo de sua história. A mudança nos ingredientes, passando os silvestres para os domesticados explicitaria um processo progressivo de mudança da selvageria para a civilização.

Conforme apresentado anteriormente, o papel dos descendentes de africanos foi fundamental nesse processo de cozimento de uma civilização cubana. Ao mesmo tempo, é necessária a devida cautela no uso da sedutora metáfora, pois se de um lado indica uma identidade cubana em movimento constante de abertura para o outro, por outro lado seu sentido de uniformização pode esconder a complexidade e a diversidade das formas e modos de habitar na cubanidade.

Acontece que o reconhecimento da mistura através da noção de transculturação, nesses termos, parece conferir um fim onde prevalecerão os elementos superiores. São os intelectuais, letrados, quem definiram os elementos culturais superiores que garantiriam o processo civilizador. Um exemplo dessa noção aplicada ao estudo da música cubana no período pós-revolucionário é apresentada por Jorge Ibarra (2002). Preocupado em definir a música cubana como aquela que expressaria o sentimento nacional, no sentido gramsciano de nacional-popular, Ibarra defende que compositores eruditos representantes da vanguarda musical nos anos 1920 e 1930 ao se apropriarem

⁴ Guizado típico da culinária cubana, feito de verdura, legumes e carnes cozidas em demasia na mesma água e temperado com ají (pimenta), não há uso de ingredientes específicos modificando-se conforme os costumes e a disponibilidade.

⁵ Grupo indígena que habitava a ilha quando da chegada de Cristóvão Colombo.

de ritmos folclóricos de matriz africana e européia produziram uma síntese superior. As composições de Amadeo Roldán e Alejandro García Caturla expressariam os valores da cubanidade, além de contribuir com a uniformização do gosto popular, que adotaria e fariam suas aquelas criações.

Em Cuba a partir do chamado “período especial” os conflitos e desigualdades entre brancos e negros vieram à tona principalmente com emergência do racismo (SARDUY, 1996). E o rap teve participação especial no tratamento do tema do negro e da discriminação racial na sociedade cubana (ROBAINA, 2002). Tema tabu, uma vez que o governo revolucionário afirma não existir discriminação racial em Cuba. Fato confirmado pelas análises de ilustres intelectuais como o poeta haitiano René Depestre, o historiador e antropólogo cubano Moreno Friginals, que sustentam a afirmação do sociólogo mexicano Pablo González Casanova, ao analisar o lugar de índios e negros na História da América Latina: “En Cuba socialista fueron vencidas todas las resistencias del colonialismo y el racismo, propias del desarrollo de um capitalismo dependiente” (1993, p. 520).

Ao acompanhar a trajetória do movimento hip-hop em Cuba procuro identificar e caracterizar a maneira como o debate sobre a identidade e a batalha contra a discriminação racial emergem em uma esfera pública alternativa que se criou em torno dos festivais, mercado de discos caseiros, videoclipes e publicações especializadas.

Nesse sentido, podemos questionar até que ponto a música popular tem sido um campo de resistência e negociação, onde os afro-cubanos puderam expressar-se, encontrando possibilidades para ganhar a vida com certa liberdade? Esse parece ser um aspecto que une as experiências trans-históricas dos africanos na diáspora, porém, a habilidade criativa musical longe de ser um elemento especificamente negro, em termos raciais, é fruto das condições sociais e econômicas. Poderíamos dizer, sem medo de errar, que também é um gesto político diante da exploração e da divisão do trabalho.

Hommi Bhabha, ao definir cultura como “algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação, portanto, não mais um *substantivo*, mas um *verbo*, ‘uma estratégia de sobrevivência’”, ajuda-nos a avançar para longe das percepções essencialistas e naturalizadas de cultura, mas principalmente, nos ajuda a pensar a cultura no momento presente. A cultura, neste sentido, é tanto *transnacional*, por carregar as “marcas das diversas experiências e memórias de deslocamento de origens”, quanto *tradutória*, uma vez que “exige uma ressignificação dos *símbolos* culturais tradicionais” traduzidos como “*signos* que são interpretados de formas diferentes na

multiplicidade de contextos e sistemas de valores culturais que se acotovelam e se justapõem na constituição híbrida das culturas pós-coloniais” (SOUZA, 2004, p. 125).

Esta concepção de cultura híbrida avança a ideia de *circularidade cultural*, de Mikail Bakhtin (1987), que contribuiu para questionar as perspectivas binárias de Alta Cultura e Baixa Cultura⁶ tão caras à perspectiva do alemão Theodor Adorno um dos principais teóricos que desenvolveram estudos sobre a música. Adorno ao pensar uma Sociologia da Música lamentava a perda da autenticidade e a degradação da música produzida pela Alta Cultura através dos processos de produção e circulação desencadeados pela Indústria Cultural nos EUA:

A grande música, a música íntegra, outrora consciência adequada, pode tornar-se ideologia, aparência socialmente necessária. Mesmo as composições mais autênticas de Beethoven, verdadeiras, ou, segundo o termo de Hegel, desdobramento da verdade, foram degradadas pela circulação musical, transformaram-se em bens de cultura que fornecem prestígio ao consumidor, mais as emoções que a música não contém; e a própria essência da música não é diferente a esta degradação. (1983- 259-260)

À música popular Adorno contrapunha a música artística. Percepção ainda recorrente na crítica musical especializada ou não, sobretudo quando o assunto é música popular. Para Adorno, a música seria uma experiência ambivalente uma vez que apesar de ser uma 'manifestação imediata do instinto humano', teria de outro lado a função disciplinadora de apaziguamento destes mesmos instintos (1983, p. 165-161). Função que não estaria presente no consumo da música popular fetichizada, uma “mercadoria 'autofabricada', apreciada conforme a medida do seu próprio sucesso e não pela assimilação profunda da obra” (NAPOLITANO, 2002, p. 25).

Sem dúvida é preciso atenção para os processos de padronização e estandardização da música popular pela Indústria Cultural. Mas, uma vez que pensamos a cultura como movimento e não como essência, e que entendemos as astúcias e as táticas de consumo da música podemos construir um conhecimento que tenha como preocupação entender a relação dialógica e circular da cultura e, portanto, da produção da música popular contemporânea. Se a Indústria Cultural, como Adorno a analisou nos EUA em meados do século XX, impunha um modelo cultural degradante e regressivo em termos de estética, a própria defesa feita pelo filósofo alemão de uma arte responsável, íntegra, da música grande representada pela música clássica europeia nos séculos XVIII e XIX também manifesta uma imposição de certo modelo cultural a uma

⁶ Cf. também: GINZBURG, 1987, pp. 15-34.

realidade específica. Idealizando liberdade e autonomia a perspectiva de Adorno apreende na música popular da “América” apenas as imposições, a disciplinarização e o controle.

Richard Shusterman, ao sustentar a validade da experiência estética das artes populares questiona a sua difamação, o seu rebaixamento por intelectuais de distintos engajamentos teóricos e políticos. A arte popular seria ignorada, segundo os argumentos desdenhosos, devido sua falta de gosto e reflexão. Porém, Shusterman questiona as visões simplificadoras e binárias e suas “pretensões totalizadoras das artes maiores” (1998, p. 99-100), em uma perspectiva que considero aproximar-se das noções de cultura defendidas por Mikhail Bakhtin e Hommi Bhabha e que eu também defendo.

O filósofo pragmático estadunidense salienta que a razão mais profunda e urgente para defender a arte popular é a “satisfação estética” proporcionada por ela. Para Shusterman, os intelectuais seriam levados a desprezar aquilo que lhes dão prazer e mais do que isso, sentir vergonha do prazer oportunizado pela arte popular, que ao ser acusada de superficial, efeito e causa da fragmentação contemporânea e ser fixada em uma linha rígida que a separaria das artes maiores, temos justamente uma retomada e um reforço das divisões existentes na sociedade, mas principalmente de maneira mais profunda nos próprios intelectuais. A crítica contra a legitimidade da arte popular, para Shusterman, “representa um modo de renúncia estética”, que seria uma das várias formas de subordinação do “poder desgovernado” e da “invocação sensorial da estética” (1998, p. 101). Essa crítica não protegeria a satisfação estética dos mais esclarecidos, dos sujeitos autônomos e conscientes apreciadores das artes maiores e mesmo sabendo dos limites da defesa da arte popular Shusterman compreende que

[...] a defesa da arte popular dificilmente possa realizar a libertação sociocultural dos grupos dominados que a consomem, ela pode ao menos ajudar as partes dominadas de nós mesmos, igualmente oprimidas pelas pretensões exclusivistas da cultura superior. Reconhecendo o desgosto da opressão cultural, tal libertação pode talvez servir de estímulo para uma reforma social mais ampla. (Idem)

Talvez eu incorra em um erro ao aproximar perspectivas tão dispares para afirmar a arte popular enquanto esteticamente relevante. Mas ao mesmo tempo creio ser válida essa aproximação, principalmente porque ao pretender tratar da arte do rap, Shusterman se torna um importante interlocutor. Além do mais, ele definiu o rap como uma “arte pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas”

(1998, p. 144), pertencentes ao estilo artístico e a ideologia modernistas, assim como, à diferenciação violenta entre as esferas culturais defendidas pela doutrina filosófica da modernidade. O desafio levado a cabo pelo rap afrontaria as distinções rígidas entre artes maiores e arte popular estabelecidas por critérios puramente estéticos que seriam colocados em questão.

Nesse ponto retomamos a trilha da história cultural. Roger Chartier (1995) ao revisitar o conceito de cultura popular, indica os caminhos possíveis para produzirmos um conhecimento histórico que busca reconstruir o sentido dado pelos indivíduos através de suas práticas e representações. Como Shusterman, Chartier reconhece que o destino da cultura popular é ser abafada, recalçada, consumida pelos processos de dominação e imposição de padrões culturais do alto abaixo na esfera social. Portanto, cumpre ao historiador da cultura focalizar as relações complexas que se dão entre as imposições e as reafirmações de identidade. A preocupação do historiador deve se voltar para os processos dialógicos, para o jogo de resistência e negociação, as práticas silenciosas de reformulação e deturpação dos modelos impostos. Pois, as artes populares são compartilhadas pelos distintos grupos que compõe a sociedade independente da clivagem. O que importa para o historiador francês são as formas de apropriação dos modelos compartilhados. Apropriações que podem gerar mais distinções do que as práticas próprias de cada grupo social.

Com isso Chartier (1995, p. 184) defende que prestemos atenção às “condições e aos processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido”. Esse esforço é necessário para estabelecer um distanciamento das interpretações desencarnadas, dos pensamentos universalizantes e das categorias invariáveis. Pois, os bens simbólicos e as práticas culturais são objetos de lutas sociais, onde estão em jogo, a classificação, a hierarquização, a consagração ou desqualificação. E somente nos situando nesse espaço de enfrentamentos poderemos compreender a cultura e a música popular.

O rap surge em relação às condições de marginalização, não como um espelho da realidade dos jovens negros urbanos nos EUA em fins do século XX, mas como outra continuidade, relacionada às características das expressões musicais negras, enquanto tradições de performances “configuradas por suas origens complexas e múltiplas na mistura de formas culturais africanas” (GILROY, 2001, p. 162) colocadas em relação com outras formas culturais produzindo expressões criolizadas. Estas

tradições não podem ser entendidas somente com a análise da narrativa e da textualidade. A abordagem deve acrescentar a dramaturgia, o gestual e a enunciação.

Tal abordagem deve seguir a contribuição dada por Stuart Hall (2003) ao tratar do negro na cultura popular contemporânea. Uma vez excluídos da corrente cultural dominante, os repertórios da cultura popular negra foram em geral os únicos espaços performáticos que restaram, onde o corpo tem sido, muitas vezes, o único capital cultural dos afrodescendentes, e assim, trabalhados como “telas de representação”. Estas representações colocam em circulação repertórios sobredeterminados “parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas” (HALL, 2003, p. 225), gerando formas “sempre impuras” e, até certo ponto, “hibridizadas a partir de uma base vernácula”, pois:

a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições européias, junto a um patrimônio africano, conduziram a inovações lingüísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (HALL, 2003, p. 343).

Os repertórios do hip-hop no geral, e do rap em específico, carregam estas características impuras. Emergiu despreziosamente em termos de mercado artístico. A pretensão nos pareceu única e exclusivamente a de dotar de significado o mundo da vida de jovens do gueto novaiorquino em crise profunda. Pareceu tratar de uma questão de sobrevivência em um ambiente hostil. Em que pese o cosmopolitismo novaiorquino, as forças tirânicas da racialização cobraram um significado racial para novidade do hip-hop. Assim, podemos entendê-lo como um registro do pensamento social e cultural dos jovens negros das classes baixas. O rap emergiu da força criativa dos jovens dos guetos urbanos, que usaram a sua maneira elementos estéticos, técnicos e espirituais disponíveis, para expressarem-se musicalmente.

Em uma analogia com a Filosofia, enquanto modo de vida, a música rap, segundo Cornell West (2006, p. 18), expressaria e representaria “a *parrhesia* socrática (discurso ousado, franco e simples diante da moralidade convencional e do poder fortificado)”. Por seu turno, os objetivos básicos do Hip Hop em sua aproximação com a filosofia seriam: “criar uma agradável diversão e uma arte séria para os rituais dos jovens; criar novas maneiras de escapar da miséria social; e explorar novas respostas para significado e sentimento em um mundo dirigido pelo mercado”.

Sabemos com Walter Benjamin (1994) que não há autenticidade na obra de arte no tempo da reprodutibilidade técnica. No entanto, uma memória das origens do hip-

hop expressada por artistas defende a existência de uma autenticidade. Nessas memórias a autenticidade estaria no significado das práticas artísticas experimentadas nas Block Parties e na transformação da paisagem degradada pelo graffiti, um processo de superação da decadência e da morte pela arte. O espaço compartilhado favorece o surgimento de uma sensibilidade coletiva. Esta sensibilidade, por sua vez, possibilita uma aura estética, um *ethos* comunitário, enquanto imaginário coletivo, que serviu de matriz para a socialidade (MAFFESOLI, 2000).

Faz sentido, portanto, falar em uma autenticidade das práticas artísticas na origem do hip-hop. Trata-se de uma experiência ética comunitária, um tribalismo, não em um sentido gregário, mas como um grupismo, cuja força está nos processos de identificação, “que possibilita o devotamento graças ao qual se reforça aquilo que é comum a todos” (MAFFESOLI, 2000, p. 23). Graças à partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais circunscritos em um localismo, a determinadas condições e ao conjunto de usos comuns – o costume como fato cultural – é que o hip-hop em sua origem foi vivenciado como uma comunidade emocional. Quando os elementos composicionais do hip-hop passaram a circular para além dos limites da cena local, principalmente através do cinema⁷ e com a entrada do rap no *mainstream* certos traços da aura estética serviram para a recomposição de outras comunidades emocionais, outras cenas em torno de algumas das práticas artísticas “originais”.

Procuro desenvolver um estudo do rap em seus efeitos e consequências em termos estéticos e políticos. A partir da abordagem fundamental de Tricia Rose em *Black noise: rap music and black culture in contemporary America* (1994) estabeleço um diálogo com as tradições de crítica política e intelectual dos negros para entender os aspectos da contestada influência da música rap na produção e estética musical contemporânea nos Estados Unidos. Da mesma forma, partirei do exame das relações complexas e contraditórias entre as forças da dominação racial e sexual, as prioridades culturais negras e a resistência popular presentes no rap realizado pela historiadora novaiorquina.

Este caminho possibilita a construção de uma história que evidencia dois importantes debates: o primeiro, sobre uma possível degeneração final da música com o surgimento e consolidação da música rap na cultura popular estadunidense e global. Já o segundo, diz respeito à defesa do rap como expressão artística do gênio popular e

⁷ WILD Style. Direção de Charlie Ahearn, EUA, 1983; BEAT Street. Dir. Sthan Lathan, EUA, 1984.

juvenil negro, uma prática de resistência que atualizaria o espírito africano na produção cultural.

Para fins metodológicos, a reflexão tem como questões nucleares a afirmação do rap como uma nova linguagem musical que possibilita canais de expressão, sobretudo para a juventude marginalizada das classes trabalhadoras. Juventude que ao produzir ou consumir a música rap faz circular representações que questionam o imaginário social hegemônico, contribuindo para que não deixemos de prestar atenção na atuação e usos da raça ou do gênero como categorias de solidariedade, poder e dominação. Mas até que ponto o uso da “raça” significaria um racismo antirracista? As novas formas de identificação e afirmação presentes no discurso dos rappers distanciam-se de noções integradas e excludentes? E ainda, como as políticas de gênero levadas às esferas públicas por alguns e algumas rappers contribuem para a compreensão das atuações sociopolíticas dos jovens nas margens da América?

Ao desenvolver estas questões a intenção de colocar em relevo as representações de maior relevância para o entendimento da música rap em seu locus de produção. Fazendo isso acredito ser possível entender os processos de apropriação, articulação e ressignificação, realizadas por jovens brasileiros e cubanos que escolheram a cultura hip-hop como estilo e meio de vida para atuar e se expressar nas esferas públicas locais. Será possível perceber reverberações do rap produzido nos dois países latino-americanos na esfera pública alternativa, chamada por Paul Gilroy de Atlântico Negro? Ou a recepção do rap produzido nos Estados Unidos evidencia o poder unidirecional na produção e circulação de bens culturais? Tentemos uma resposta.

I

A NEGRITUDE NO RAP DOS EUA (1973-1997)

O primeiro registro fonográfico da música rap a ganhar notoriedade no mundo da música foi lançado em 1979, pela gravadora independente Sugar Hill Records. O *single* “Rapper's Delight” vendeu mais de dois milhões de cópias nos Estados Unidos⁸ contribuindo para que o rap atravessasse as fronteiras da cena local⁹. A nova linguagem musical desenvolvida no Bronx teria sido gravada a “contragosto” de seus criadores “originais” (ROSE, 1994), fato que tornou possível a sua popularização e progressiva massificação, transformando-se um dos mais espetaculares fenômenos culturais da era pós-direitos civis nos EUA.

A resistência à profissionalização e ao sucesso comercial captado por Tricia Rose não é uma característica circunscrita à cultura hip-hop. Artistas e audiências de outras expressões artísticas alternativas do chamado *underground*, ou de práticas não populares que se fundamentam em ideologias antimercado também o fazem, evocando a proteção de uma “autenticidade fabricada”¹⁰. A demarcação de um distanciamento em relação ao “mercado” é evidenciada em alguns epítetos condenatórios expressados pelos defensores da autenticidade: “traidor do movimento”; “for fun”; “poser”; “vendido”.

A cultura hip-hop aproxima-se do jazz ao levarmos em consideração uma de suas características, a de ter se tornado em meados do século passado na “linguagem verbal das danças modernas e música popular da civilização urbana industrial” (HOBSBAWM, 2012, p. 34); nesse sentido, poder-se-ia afirmar a cultura hip-hop como uma das linguagens básicas da dança pós-moderna e da música popular da civilização

⁸ “Rapper's Delight” entrou no Top 40 da Billboard em janeiro de 1980, ficando em 36º lugar e em 4º lugar no seguimento R&B. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/473110/29-black-music-milestones-sugarhill-gang-pioneers-hip-hop>>. Acesso em: 16 maio 2013.

⁹ Sobre o conceito de cena cultural ver: STRAW, 2004. A ideia de cena designa o compartilhamento de gostos musicais coletivos entre produtores, músicos e fãs em um contexto específico: um clube, um bairro, uma cidade. BENNET; PETERSON (2004) registraram com o advento da internet o surgimento de cenas virtuais.

¹⁰ Noção cunhada por Richard Peterson para explicar o processo de transformação da música *country* de música “originalmente feita por/para homens brancos pobres e iletrados da zona rural e pequenas cidade [...] até se tornar a música popular preferida de milhões de pessoas”, neste processo, compositores, cantores, promotores e ouvintes negociam a construção de uma imagem “autêntica”, apontando para uma “credibilidade” relativa a um modelo “original”. Neste sentido, autenticidade “não se refere a um padrão claro herdado do passado, mas sim à reconstrução de alguns elementos do passado, trabalhados artesanalmente para atender às necessidades do presente” (ALENCAR, 2004, pp. 130-131). Processo similar ocorreu no caso da música rap quando músicos, crítica e fãs defenderam-na como expressão autêntica da cultura negra produzida por homens jovens negros nos guetos da América urbana de fim do século XX (HAGER, 1982; ROSE, 1994).

urbana pós-industrial nos fins do século XX. Tanto o jazz como o hip-hop não são essencialmente fruto de um gênio negro ou uma tradição imutável e distintiva, mas parte de uma história de produção artística dialógica realizada por músicos afro-americanos que em momentos distintos e dadas as devidas proporções elaboraram fusões artísticas de considerável importância no âmbito da cultura popular na era da reprodutibilidade técnica.

O fato é que “Rapper's Delight” deixou claro que o rap aproximava-se do jazz por ser uma “forma de entretenimento comercial” (HOBSBAWM, 2012, p. 112). Não se trata de uma questão de autenticidade ou tradição cultural negra. O caso é que o rap na mesma medida que o jazz “é, desde o seu início, uma música de pobres urbanos” (Id., *Ibid.*), e mesmo que haja um ideal de música amadora a cidade exige profissionalismo. A cidade, na proposição de Hobsbawm (*Ibidem*), “tende a separar o artista do cidadão e a transformar a maior parte da produção artística em ‘entretenimento’”.

Assim como a indústria de entretenimento foi positiva para o jazz ao romper as fronteiras locais, transformando-o em música nacional e transnacional, entre os anos 1920 e 1960, também foi para o rap ao longo dos anos 1980 e 1990. Ao mesmo tempo, se a indústria lesou, exigiu em demasia e explorou os músicos de jazz, o mesmo ocorreu em alguns casos com artistas de rap, porém, com uma diferença significativa por causa das transformações ocorridas nos processos de gravação e nos suportes de reprodução, que garantiram uma possibilidade de controle do produto criativo. Além do mais, rappers e Djs são músicos com outras características, produzindo em outro contexto histórico e tecnológico que os distancia dos músicos de jazz.

Rappers e Djs assemelham-se aos músicos de jazz na arte do improviso, do experimentalismo e do autodidatismo, mas distanciam-se por não dominarem ou não utilizarem instrumentos acústicos ou eletrificados. Outra diferença que ainda não pode ser comprovada com precisão é a longevidade da carreira dos jazzistas em relação aos rappers. Rappers praticam uma fala cantada, para José Ramos Tinhorão, seria um cantochão, quando “a palavra passa a ser mais *importante que a melodia*” (OLIVEIRA, 2006, p. 253, grifo do autor). Djs recontextualizaram trechos de músicas gravadas anteriormente, e, usando toca-discos, sampler, e baterias eletrônicas, inserindo colagens incidentais que foram as bases para os MCs improvisarem ou cantar rimas prontas criando novas músicas. É possível afirmar que o rap surgiu de uma espécie de reterritorialização do *dub* e do *toaster* jamaicanos, reproduzindo a aura das discotecas nas ruas e parques do Bronx, bem ao espírito punk: “do it yourself”. Em meio a um

processo de *urbicídio* jovens das camadas populares constituídas por uma maioria negra e latina, muitos dos quais migrantes, principalmente, caribenhos.

Urbicídio é uma expressão cunhada por Marshall Berman (2011) para dar conta do processo de desintegração urbana e desagregação social ocorrida em Nova Iorque a partir dos anos 1960. A “epidemia de heroína”, a “explosão de violência” e a “chuva de incêndios”, compuseram a “metáfora melancólica”, dos novos tempos. Esse processo deitava por terra a certeza de que naquela cidade vivia-se em “paz e harmonia”, desfrutando “dos benefícios da democracia”, ao mesmo tempo colocava em questão o “american dream”.

O processo de desindustrialização ocorrido nos anos 1970 fechou milhares de postos de trabalho nas grandes cidades do norte daquele país, afetando com mais intensidade as famílias afro-americanas, latinas e caribenhas dos guetos. O desastre tomou proporções maiores à percepção, com as ruínas que emergiram, sobretudo no Bronx, onde a construção da Cross-Bronx Expressway rasgou áreas residenciais, desestruturando redes comunitárias, e os incêndios dos edifícios tornavam-se massivos¹¹: “era difícil de acreditar no tamanho das ruínas: não terminavam, quarteirão após quarteirão” (BERMAN, 2011, p. 76).

Segundo Berman, havia uma diatribe padrão nos noticiários, na qual congressistas do sul acusavam Nova Iorque de parasitismo e degeneração e desejavam sua destruição, em nome de Deus. A resposta das autoridades locais, porém, foi um projeto de “redução planejada”, defendida por Roger Starr, comissário de habitação que tinha como meta apoiar a maioria “produtiva” e expulsar a minoria “improdutiva”. A intenção de Starr era forçar a fuga dos indesejados:

Devemos... impedir os rústicos porto-riquenhos do interior e os negros de viverem na cidade [e] reverter o papel da cidade... Ela não pode mais ser o lugar da oportunidade... Nosso sistema urbano se baseia na teoria de pegar o camponês e fazer dele um operário. Como agora não há emprego na indústria, porque não mantê-los como camponeses? (BERMAN, 2011, p. 79).

Efetivamente a proposta de Starr não foi acatada oficialmente pelos prefeitos, porém os chamados guetos sofreram com a diminuição das verbas em educação e saúde, do efetivo de segurança e dos bombeiros no momento em que mais precisaram. Na crise, a minoria “improdutiva” produziu o hip-hop. Para Berman, ninguém imaginava a possibilidade de um renascimento criativo no Bronx, mas ele ocorreu.

¹¹ Incêndios criminosos, em boa parte, como estratégia de proprietários, que impossibilitados de adquirir empréstimos para reformas, queimavam os prédios para receber o seguro.

1.1 A emergência do rap como gênero musical

Os jovens que desenvolveram a nova linguagem musical do hip-hop o fizeram, segundo Tricia Rose (1994), por meio de uma apropriação de certos aparatos tecnológicos obsoletos, usados para atravessar os cruzamentos de carência e desejo nas comunidades afrodiáspóricas urbanas. Muitos dos artistas envolvidos na formação do hip-hop estavam no ensino técnico, em áreas que foram encolhendo ou deixando de existir no contexto da chamada desindustrialização:

Puerto Rican graffiti writer Futura graduated from a trade school specializing in the printing industry. However, as most of the jobs for which he was being trained had already been computerized, he found himself working at MacDonald's after graduation. Similarly, African-American Dj Red Alert (who also has family from the Caribbean) reviewed blueprints for a drafting company until computer automation rendered his job obsolete. Jamaican Dj Kool Herc attended Alfred E. Smith auto mechanic trade school, and African-American Grandmaster Flash learned how to repair electronic equipment at Samuel Gompers vocational High School. [...] Salt and Pepa (both with family roots in the West Indies) worked as phone telemarketing representatives at Sears while considering nursing school. Puerto Rican breakdancer Crazy Legs began breakdancing largely because his single mother couldn't afford Little League Baseball fees (ROSE, 1994, p. 35).

Apesar de viverem em circunstâncias econômicas marginais, com poucos recursos, apropriaram-se das tecnologias obsoletas ou mais avançadas elaborando novas expressões artísticas novaiorquina. Importa ressaltar que o desenvolvimento da cultura hip-hop foi processado em um diálogo ambivalente e antagônico entre os sujeitos marginalizados e suas práticas culturais, e deles com as estruturas dominantes e suas políticas culturais, produzindo, assim, novas formas expressivas híbridas.

Aqui não se trata de uma defesa populista das práticas artísticas desenvolvidas no Bronx. A cena artística e musical local surgiu em um contexto de crise cultural real. Uma mudança cultural interpretada com amplitude pelo antropólogo Marvin Harris (2000). Um dos aspectos da crise foi o aumento da delinquência nas grandes cidades dos EUA que, segundo Harris, guardaria uma relação com a mudança no padrão dos empregos e com o acesso das mulheres brancas às novas profissões ligadas ao terceiro setor.

O nível de vida americano decresceu ao longo dos anos 1970, e a manutenção dos padrões de um “american way of life” esteve condicionado à entrada das mulheres no mercado de trabalho. Porém, ao mesmo tempo, ocorreu uma deterioração das

estruturas familiares nos guetos. Um processo relacionado ao desemprego dos homens negros, que sem o mesmo preparo formal das mulheres brancas, e ainda, pelo orgulho em aceitar os baixos salários e a subordinação a chefes brancos, acabaram ficando à margem dos novos empregos de “colarinho branco” e “colarinho rosa”.

Empurrados para o crime e a contravenção, os homens jovens dos guetos enfrentavam dilemas que sobreviveram no contexto posterior aos avanços das lutas pelos Direitos Civis. Para os negros, o sonho americano no sentido da prosperidade material seria possível com a inserção no submundo da ilegalidade, uma atualização da condição da infância e juventude de Charles Mingus, nos anos 1930 e 1940:

É quase impossível explicar isso, como você se sente quando é criança e os grandes gigolôs voltam à sua vizinhança. Fazem pose com seus relógios em suas correntes de ouro e exibem seus novos Cadillacs e Rolls e suas roupas caras feitas por alfaiates. Era a coisa mais próxima de um de nós se tornar presidente dos Estados Unidos. Quando um jovem empreendedor sai do seu bairro e se torna um gigolô de primeira, ele está se dando bem. É o que isso significa no meio de onde venho – provar que você é um homem (MINGUS, 2005, p. 7).

Nos anos 1970, a prova da masculinidade para os homens jovens negros continuou sendo as habilidades de rua – assaltos, tráfico de drogas – visíveis pelo aumento da delinquência. O efeito nas famílias negras foi perturbador, gerando uma nação de mulheres negras mães solteiras,¹² que passaram a viver com o apoio da AFDC¹³ (Aid to Families with Dependent Children). Em muitos casos o apoio momentâneo tornou-se um meio de vida. O efeito mais devastador, porém, se deu justamente na vida familiar, causando desestruturação e enfraquecimento no lugar dos objetivos iniciais do programa, que consistia na “manutenção e fortalecimento da vida familiar” (HARRIS, 2000, p. 7). Harris salienta que a regra do programa de “nenhum homem na casa” contribuiu para uma situação de desconfiança generalizada entre as mulheres que dependiam do programa, inseguras quanto a contar com o provimento de seus companheiros e parceiros sexuais, sentiram melhor permanecer sozinhas, pelo menos oficialmente.

Então, de certa forma, enfrentando esta crise de masculinidade, que é uma crise da família, envoltos no *urbicídio*, atuando no limite entre a contravenção, o

¹² Segundo Marvin Harris houve um aumento de 275% no número de famílias encabeçadas por mães solteiras de raça negra, com um incremento de 50% de nascimentos extramatrimoniais. HARRIS, 2000, p. 149.

¹³ Mais da metade das famílias que receberam o apoio da AFDC em 1980 eram negras ou hispânicas. Op. cit.

encarceramento¹⁴ e a morte prematura¹⁵. A saída pela arte foi uma importante resposta dos jovens marginalizados para uma sociedade que ainda não conseguia resolver os prejuízos raciais após a aprovação das leis pelos direitos civis para os afro-americanos em 1965.

Ao levar estas questões em consideração, será possível compreender o hip-hop para além da perspectiva condenatória de uma arte menor, apologética, em relação ao crime e à violência, e assim, percebê-la como um importante mecanismo de expressão da juventude dos guetos estadunidenses.

Pode-se ainda, pensar que há uma postura entre os jovens do gueto que relativiza a contravenção e o crime, interpretando-o não somente a partir de uma base moral, e principalmente atávica, como se apresenta em um imaginário racista que atrela a criminalidade e a incapacidade de progredir economicamente ao domínio de condicionantes étnico-raciais e sociais. Podemos afirmar que há entre os afro-americanos, que se entendem como indivíduo ou grupo subalternizado e marginalizado, uma interpretação do mundo social por meio de uma construção valorativa que só é possível porque há uma desconfiança e descrença para com o mundo institucional da grande política e do mercado, o que possibilita desvelar o déficit de legitimidade, produtor de uma noção de “amoralidade” presente nas esferas de domínio político e econômico¹⁶.

Pelo hip-hop modulou-se e disseminou-se uma cultura política de uma juventude que não tinha nada a perder. Se o aspecto do prazer e da diversão são tão proeminentes, nos parecem os efeitos de uma condição cultural estruturante, os reflexos da liberação sexual e o consumo massivo da cultura de entretenimento, incorporados com mais amplitude pela juventude dos guetos, onde o aqui e agora é a certeza, e o amanhã uma nebulosa incerteza. Pode-se entender que ocorria uma assimilação de uma cultura hedonista característica da cena disco, assimilada pela indústria do entretenimento. Assim, o hip hop pode ser visto como continuidade e/ou como reação à saturação da

¹⁴ Para Elliott Currie, “na ausência de guerras importantes, o encarceramento em massa tornou-se o programa social mais largamente implementado do nosso tempo” (CURRIE *apud* DAVIS, 2001, p. 68). Nos fins dos anos 1990, um terço dos homens negros entre 20 e 29 anos estavam sob alguma forma de supervisão correcional: encarcerados, liberdade condicional ou liberdade sob juízo. KITWANA, 2002, p. 53.

¹⁵ Os jovens dos guetos tinham na década de 1970 40% de probabilidade de morrer antes dos vinte e cinco anos. (Idem, p. 153).

¹⁶ Fundamento essa inferência em uma pesquisa de Bellah que demonstrou que há uma percepção entre os estadunidenses de que a política do Estado e da negociação política é “suja”. SOUZA, 2001, p. 56-57. Acrescento a questão econômica tendo em vista o lugar economicamente desprivilegiado dos afro-americanos e migrantes da América Latina e Caribe nos anos 1970.

disco/funk no final dos anos 1970.

Ao mesmo tempo o próprio ambiente artístico novaiorquino tornava propícia a eclosão da criatividade. Nova Iorque entre os anos 1970 e 1980 era uma espécie de Meca das artes, onde Jimmi Hendrix montou o estúdio Electric Lady que recebeu John Lennon, David Bowie, Led Zeppelin, Curtis Mayfield, Al Green, The Clash, do CBGB casa de shows icônica para a florescente cena punk, além de toda onda disco, e, a cultura hip-hop foi a contribuição criativa de jovens afro-americanos, caribenhos e latinos do lado decadente da cidade.

Voltando ao sucesso de “Rapper's Delight”, parece-nos que ele causou impactos na cena local das block parties. O primeiro deles foi a proeminência dada ao rap. Criando uma espécie de ruptura com a forma “original”, marcada por uma série de práticas e técnicas integradas que incluíam a dança¹⁷, a música¹⁸ e a escrita¹⁹, aliadas a uma performance pública que envolve gestos, maneiras de vestir e falar (HEBDIGE, 2004). Seria possível dizer que a integração das práticas expressivas engendrou uma fruição estética coletiva nutrida pela possibilidade de comunicação e interação face a face (DIMITRIADIS, 2004).

Em “Rapper's Delight” não foram usadas as técnicas de djing – músicos de estúdio executaram a base. Em um primeiro momento, a gravação de “Rapper's Delight” gerou desconfianças. Principalmente, segundo Tricia Rose (1994), porque se apresentava como uma apropriação da criatividade e do estilo desenvolvido nas festas. Em geral, as críticas se remetem sobre certa descaracterização da autenticidade da cultura hip-hop, refletida na gravação de “Rapper's Delight”, quando a base para as

¹⁷ Segundo o dançarino Frank Ejara os estilos de dança hip-hop são “o *B. boying*, que surgiu no Bronx, entre 1975/76. O *B. boy* dança ‘Top Rock’, ‘Footwork’, ‘Freeze’ e ‘Power Move’. Dança que usa basicamente o chão como apoio para os passos. [...] O *Locking*, dança as técnicas criadas por Don Campbellock durante o ‘Soul Train’, na década de 70, quando fez um movimento em que fechava os braços. Locking significa ‘travar, fechar’. A partir deste passo outros foram criados como ‘Stop and Go’, ‘Scoobot’, ‘Skeeter’, ‘Scooby Doo’ etc. [...] foi criado em Los Angeles entre 1969/70 e não tem uma ligação direta com o *B. boy* [...] o *Popping*, estilo de dança que surgiu em Fresno, na Califórnia, entre 1977/78 e foi criado por Boogaloo Sam. [...] consiste basicamente na contração da musculatura dos braços, pernas e peito. O passo mais famoso do Popping foi popularizado por Michael Jackson, o ‘Back Slide’, aquele passo de andar para trás [...] *Brooklyn Rock* (Up Rock), estilo que simula uma luta e foi criado por dois dançarinos do bairro do Brooklyn, em Nova Iorque, entre 1968/69. Eram eles: Rubber Man e Apache. Em 71, o Up Rocking original desapareceu, porém os *B. boys* do bairro do Bronx continuaram a fazer alguns passos”. **RAP & CIA Collection**. São Paulo: Escala, 2006, s/p.

¹⁸ Discotecagem de música dançante, sobretudo o funk e o soul, com grande influência dos soundsystems e do dub jamaicanos. Com o tempo os djs passaram a criar bases e os Mcs (mestres de cerimônia) improvisaram rimas interagindo com a audiência ou realizando desafios, criando o rap (ritmo e poesia).

¹⁹ Expressão gráfica realizada em paredes, muros, trens e outros espaços possíveis com ou sem autorização. Conhecidos como grafiteiros no Brasil, ficaram conhecidos como graffiti writers em Nova Iorque.

rimas dos rappers foi realizada por músicos contratados pela gravadora, e não por um Dj.

Contribui ainda para a crítica à perda da autenticidade o fato dos três Mcs que formaram o grupo Sugar Hill Gang não estarem envolvidos diretamente com as performances musicais, nenhum deles havia batalhado nas festas realizadas no Bronx e adjacências. De certa forma, é um embate pelo domínio e significado da cultura hip-hop após a perda do controle com sua inserção no mercado de música.

Se o primeiro impacto está ligado à questão da autenticidade cultural, o segundo estaria ligado à questão da originalidade artística e musical. A gravação de “Rapper's Delight” é cercada de controvérsias, a começar pelo fato de seus integrantes não fazerem parte das “jams” que ocorriam nas Block Parties ou nos clubes. A história começa quando a produtora e diretora do selo Sugar Hill, Sylvia Robinson, decidiu lançar o novo estilo que circulava entre a juventude da classe trabalhadora. Uma aposta que poderia salvar a pequena gravadora da bancarrota. Alguns convites foram negados, até que Joey Robinson Jr. – filho de Sylvia – conheceu Henry Jackson – um atendente de uma pizzaria e porteiro de clubes noturnos – e o apresentou à Sylvia²⁰. Jackson aceitou o convite para gravar, antes, porém, pediu permissão para o amigo Curtis Brown (Grandmaster Cazanova Fly), que era o verdadeiro autor das rimas que Joey e Sylvia ouviram na fita cassete de Jackson. Brown concordou que o amigo gravasse, sem imaginar que o registro poderia se tornar comercialmente sucedido (ROSE, 1994, p. 196), “Rapper's Delight” vendeu milhares de cópias, mas como não havia contrato, Brown nada recebeu pelas suas rimas (FLORES, 2004, p. 77).

A base rítmica e melódica utilizada em “Rapper's Delight” é uma apropriação da linha de baixo e guitarra de “Good Times”. Composta por Bernard Edwards e Nile Rodgers líderes do grupo Chic, que entre 1977 e 1979 fez sucesso nas rádios e sobretudo nas discotecas, com seu “Rhythm and Blues”, mas principalmente com as músicas dançantes ao estilo Disco Music²¹. No início de 1979, a música “Good Times”²² foi lançada chegando ao posto de número um nas paradas da Billboard. Em

²⁰ Nos agradecimentos que estão na contracapa do disco está registrado: “Special thanks to Joey Robinson Jr. who discovered the Sugarhill Gang for his mommie”. SUGARHILL GANG. **SugarHill Gang**. Nova Iorque: Sugarhill Records, 1979. Long Play #SH245

²¹ Derivação da palavra francesa *discothèque* (coleção de discos), que definiu o gênero musical associado aos bares gays, inicialmente e posteriormente, difundido no circuito noturno de boates, principalmente após o sucesso do filme *Os embalos de sábado à noite* de 1977. Foi comercialmente bem sucedido até o começo dos anos 1980. SHUKER, 1999, pp. 99-100.

²² “A modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade. [...] qual seria o fator que ainda mantém coesa a sociedade da mercadoria (e consumo).

outubro do mesmo ano, “Rapper's Delight” estava no mercado e nas rádios. A sonoridade da primeira canção já absorvida no gosto popular contribuiu para o sucesso da novidade que vinha das ruas. Em “Rapper's Delight” três Mcs revezavam-se para rimar sob a cadência do baixo de Bernard Edwards uma letra extensa e sem refrão. Se Brown não pôde cobrar pelo direito autoral das rimas, o grupo Chic ameaçou mover um processo contra a gravadora Sugar Hill. Rodgers, guitarrista e compositor do grupo, avaliou o caso, a princípio, como um roubo:

Minha opinião agora é distinta da que tinha no princípio. Creio que o tema *Rapper's Delight* é um roubo. Seu disco tinha meus arranjos [de guitarra], minhas ideias, meu tudo... E não me vão pagar por isso?... Tenho trabalhado toda minha vida para criar música, e não vou deixar que alguém leve o que me tem custado tanto trabalho (RODGERS apud NUÑES, 2007, p. 39).

Porém, entraram em um acordo e os nomes de Rodgers e Edwards foram inseridos como coautores, e assim, passaram a receber os direitos sobre as vendas.

Esse não é um fato novo na história da música popular. A relação entre músicos e compositores com a indústria é marcada por controvérsias sobre direitos autorais. No Brasil, quando, em princípios do século XX, alguns músicos passaram a registrar os sambas que eram em sua maioria criações coletivas, o caso foi parecido. No centro do debate o sambista Sinhô, acusado de se apropriar de “Pelo Telefone” e registrá-la em seu nome, justificava que: “Samba é como passarinho. É de quem pegar” (SODRÉ, 1998, p. 40).

Para Lawrence Lessing (2004), a indústria do entretenimento tem usado a tecnologia e a lei para controlar e bloquear a criatividade artística e a cultura em geral. Especialista em direito autoral, e um dos fundadores do Creative Commons – licença que diverge do Copyright (todos direitos reservados), por garantir menor restrição para a disponibilização das obras criativas para cópia e compartilhamento –, argumenta que a história da indústria de conteúdo (content industry) é uma história de pirataria.

Partindo do princípio de que a pirataria é o uso da propriedade criativa de alguém sem a devida autorização, Lessing argumenta que o desenvolvimento tecnológico para a reprodução musical, primeiramente por meio da pianola, de Edwin S. Votey (1895)²³, e posteriormente pelo gramophone de Emil Berliner²⁴, estimularam a

[...] o aparecimento do valor de troca nas mercadorias assumiu uma função específica de coesão. [...] *Having a good times* (“Passar momentos agradáveis”) significa, na linguagem convencional americana, participar do divertimento dos outros, divertimento que, a seu turno tem como único objeto e motivo o participar”. ADORNO, 1983, p. 173-174.

²³ Piano que executa a música automaticamente através de um dispositivo pneumático com ou sem o

apropriação indevida e em contrapartida os questionamentos dos compositores que exigiam parte dos lucros auferidos pelas vendas de suas peças.

Do lado dos inventores o argumento era de que a tecnologia não privava os compositores aquilo que eles tinham antes das invenções, argumentando que a nova tecnologia fez com que as vendas das partituras aumentassem. A resposta aos questionamentos, produzida pelo conselho geral da American Gramophone Company, empresa de Berliner, jogou a responsabilidade para a legislação: “is the merest claptrap, for there exists no property in ideas musical, literary or artistic, except as defined by statute.” (LESSING, 2004, p. 57). Em 1909, os legisladores estadunidenses criaram uma lei que garantia o direito dos compositores ou detentores da obra receberem pela sua propriedade, porém, estipularam uma taxa fixa. Assim, após vender a obra para a indústria fonográfica, esta ganhava o direito de reproduzir como, quando e em quantidades que bem entendessem. O que criou uma exceção na lei de direitos autorais nos EUA, por exemplo, o autor de uma obra literária, mesmo cedendo o direito de publicação para uma editora, continuava tendo poder sobre sua criação, recebendo pela quantidade de livros impressos. Esta exceção também tornou possível o fenômeno dos “covers” – quando uma música é executada ou gravada por outro artista.

A entrada em um circuito de consumo ampliado gerou desconfiança e a percepção de que nada seria como antes. Se visarmos a cena musical do hip-hop como um tribalismo, no sentido atribuído por Michel Maffesoli (2000, p. 130), como “elementos estruturantes das massas contemporâneas”, ou seja, entendendo-a como uma das formas de sociabilidade juvenil na vida urbana contemporânea, essa sociabilidade fundamentar-se-ia em uma ambiguidade básica da estruturação simbólica quando um grupo atua, estabelecendo códigos e acordos compartilhados apenas entre iniciados.

controle humano através de pedais. Foi finalizada em 1895, pelo engenheiro estadunidense Edwin S. Votey que reuniu mecanismos existentes. Ao integrar à Aeolian Company, empresa dedicada à construção de instrumentos musicais, Votey viu em 1898 seu invento no mercado de instrumentos nos EUA. É um antecessor das Jukebox. Disponível em: <<http://www.pianola.org/history/history.cfm>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

²⁴ Inventado pelo alemão Emil Berliner e patenado em 1887, consistia em um mecanismo que usava discos (inicialmente o principal material utilizado foi a goma laca, e vinil após 1948), colocados em pratos giratórios, usando a mecânica para gerar eletricidade e som a partir de atritos com uma membrana captadora (agulha) ampliado por uma corneta. Suplantou o fonógrafo de Thomas Edison que usava cilindros e tinha a capacidade de gravar e reproduzir sons, porém, sem a possibilidade de produção de cópias a partir de uma matriz, espaço para a inserção de selos de identificação, embalagem e armazenamento. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/ammem/berlhtml/berlgramo.html>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

O processo de desenvolvimento de produtos e patente de invenções tem como característica a apropriação de ideias e produtos criados por outrem. A empresa de Berliner representou judicialmente outras empresas que passaram a concorrer no mercado de reprodutores de som produzindo gramophones similares.

Poderíamos assim, entender a desconfiança como uma de suas características elementares, a “lei do segredo”. A lei do segredo atua como uma “centralidade subterrânea”, um “mecanismo de proteção frente ao exterior”, um “modo de fortalecer o grupo”:

[...] o fato de partilhar um hábito, uma ideologia, um ideal determina o estar-junto, e permite que este seja uma proteção contra a imposição, venha ela do lado que vier. Ao contrário de uma moral imposta e exterior, a ética do segredo é, ao mesmo tempo, federativa e equalizadora. (MAFFESSOLI, 2000, p. 131)

É neste sentido que podemos falar em uma ruptura, quando da entrada da linguagem musical em um circuito de consumo que foge ao controle do grupo que partilha afetos, solidariedade, uma organicidade necessária a sua sobrevivência em ambientes hostis. E o hip-hop possibilitou, conforme registrou Tricia Rose (1994), a construção de uma família alternativa. Levando em consideração uma função da família historicamente percebida, que seria “proteger, limitar as usurpações do poder superimposto, servir de muralha contra o exterior” (MAFFESSOLI, 2000, p. 133). Família no sentido expressado pelo grupo Funk Four + One: “that's the joint”, é o que junta.

A identidade do hip-hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego a um status em um grupo local ou família alternativa. Esses grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes da comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais. (1994, p. 202)

Para Paul Gilroy, porém, a família é um “traço recorrente” do discurso afrocentrista ou mais objetivamente americanocentrista, por se tratar de “um meio tipicamente americano de compreender os limites e a dinâmica da comunidade racial” (2003, p. 359). Assim, a reabilitação da coletividade negra passaria pela “reconstrução de um eu devidamente sexuado” (Idem, p. 362). A partir de idéias sobre a “inter-relação entre tempo, geração, autenticidade e autoridade política” desenvolveu-se a crença de que a família patriarcal seria a instituição preferida para a reprodução “dos papéis, as culturas e as sensibilidades tradicionais” que viriam a solucionar “as crises políticas econômicas contemporâneas dos negos no ocidente”, enquanto, “crises de autoconvicção e identidade racial” (Idem, p. 363).

No lugar da estrutura familiar, Gilroy (2004, p. 94) propõe “ética da antifonia”,

uma ética do chamado e da resposta. Metáfora que visa representar a tradição da performance musical presente nas figurações do sagrado e do profano, através das quais pode ser observada uma ideia diferente de redenção mundana ao criar um momento comunicativo ideal na relação entre o performe e o público para além das linhas raciais e de gênero, superando qualquer coisa que as estruturas familiares poderiam proporcionar em termos igualitários.

É possível entender que ambas noções, a “família alternativa” e “ética da antifonia” relacionadas a formação de solidariedades com base na partilha e consumo de bens culturais, especificamente musicais, tem a seu favor o registro das tensões e contradições relacionadas a emergência de particularismos vinculados à raça e à sexualidade nas cultura expressivas negras e em particular no hip-hop. Ou seja, mesmo que situem o hip-hop enquanto uma expressão da diáspora negra, não deixam de levar em conta a alteridade irreprimível que desde dentro lembra que a cultura hip-hop não pertence à uma raça ou gênero particulares.

1.2 Seguindo a pista dos precursores

A nova linguagem musical do rap foi desenvolvida em um circuito amador de festas realizadas no Bronx. Clive Campbell, Dj Kool Herc²⁵, foi considerado o “father of hip-hop”, atestado com a publicação de um artigo no semanário *Village Voice*, “The Pied Piper of Hip-Hop”, do jornalista Steve Hager (1982). O primeiro registro jornalístico a publicar uma memória das origens do hip-hop, que tinha data de nascimento: “On August 11, 1973, Kool Herc and Coke La Rock had hosted a birthday party for Herc's sister Cindy in the recreation room at 1520 Sedgwick Avenue”. O artigo contribuiu para a invenção da tradição. O 11 de agosto de 1973 tem sido usado para comemorar o nascimento do hip-hop. Em agosto de 2013, Herc veio a Ribeirão Preto-SP, para um evento comemorativo dos 40 anos de hip-hop, organizado pelo Sibipiruna – Pontão de Cultura, onde pude ouvi-lo enfatizar em um bate-papo com o público, ser ele o “father of hip-hop” e repetir a história registrada por Hager.

A reportagem de Hager (1982) tem sido usada para afirmar uma origem e manter o controle sobre a ação criativa e certos princípios que fundamentariam a cultura hip-

²⁵ Incrível Hércules, pseudônimo desenvolvido a partir do apelido recebido por causa de seu tamanho e força.

hop. Assim, as representações sobre as origens são usadas contra o esquecimento engendrado pela indústria do espetáculo baseada na efemeridade do sucesso, que segundo Kool Herc, fazem os rappers milionários da atualidade ignorarem as raízes. Para o “father of hip-hop”, caso não fossem ignorantes apoiariam financeiramente projetos para as comunidades pobres, lugar da emergência do hip-hop.

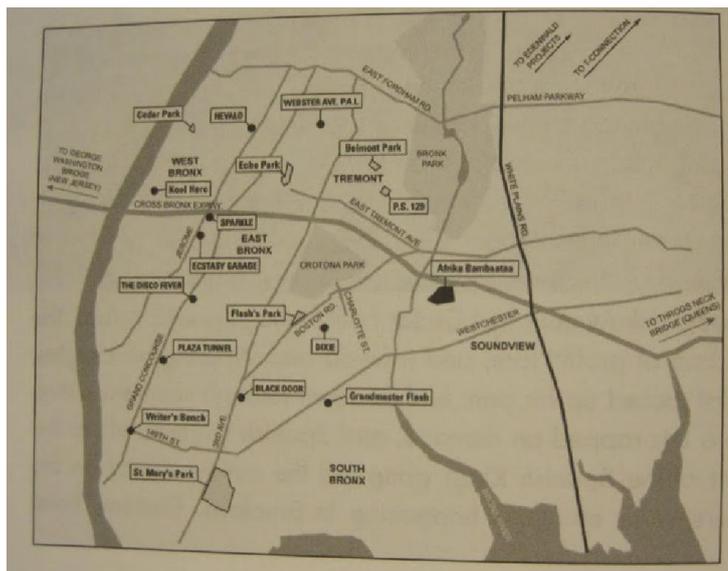
O papel de Herc no desenvolvimento da nova linguagem artística consistiu-se na reterritorialização das práticas jamaicanas do sound system. Sua principal contribuição foi a técnica do carrossel – *merry go round* – que consiste em expandir o tempo dos breaks – pausa na melodia evidenciando o ritmo, baixo e percussão – usando dois toca-discos, expandia uma mesma música usando discos iguais, ou mantendo o ritmo através da colagem de músicas diferentes com beats similares. Kool Herc usava o microfone para excitar a audiência, com o tempo passou a trabalhar com outros Mcs, Coke La-Rock e Clark Kent (HEBDIGE, 2004, p. 224). A Herc é creditada a invenção do termo b-boys (breakers boys), termo que continua a ser usado pelos dançarinos, mais tarde também surgiu o termo b-girl (HAGER, 1982).

Ao longo dos anos 1970, no Bronx, houve a formação de uma cena cultural baseada em disputas pelas realizações das melhores festas, as Block Parties. Realizadas em quadras de esporte, ou áreas públicas, tornaram-se verdadeiras apropriações do espaço público, cada vez mais deteriorado. Este princípio de disputa e competição esteve presente nas atuações não só de Djs e suas aparelhagens²⁶, mas também, na forma em que se praticava a break dance, através das disputas entre as crews (equipe, elenco)²⁷; nas disputas entre os grafiteiros e seus trabalhos demarcando territórios ou expressando criatividade, assim como nas disputas de freestyle entre Mcs em demonstrações de astúcia com a rima improvisada. Estas demonstrações de habilidade em práticas culturais são uma articulação renovada de práticas sociais, comunitárias e populares presentes ao longo da história da humanidade, podendo ser lembrado os concursos trágicos dedicados a Dionísio na Grécia do Período Arcaico.

²⁶ Na Jamaica, esses princípios de disputa e competição também foram colocados em prática entre equipes e seguidores dos soundsystems (HEBDIGE, 2004).

²⁷ As batalhas como são chamadas as disputas entre crews, b.boys ou b.girls são a principal forma das práticas da break dance. Desde 2004, há um campeonato mundial o Red Bull BC One patrocinado pela companhia de bebida energética austríaca, Red Bull GmbH. Cf. Disponível em: <http://www.redbullbcone.com/about/>. Acesso em: 03 fev. 2014.

Figura 1 - The heart of The Seven-Mile World, 1977-1980²⁸.



Jeff Chang (2005) argumenta que não havia uma união entre as práticas, o estilo hip-hop foi uma invenção. Bambaataa deu um significado para os quatro elementos que emergiram em um espaço delimitado que Chang descreveu como o mundo das sete milhas.

O título do artigo de Hager – “O flautista do Hip-Hop” – em alusão ao Flautista de Hamelin²⁹ referia-se à Afrika Bambaataa³⁰ – sua família havia migrado de Barbados e Jamaica para Nova Iorque na década de 1960 –, ex-integrante de uma gangue do Bronx, a Black Spades, ficou conhecido como o “godfather (padrinho) of hip-hop”, ao procurar definir as práticas desenvolvidas no Bronx, abarcando os chamados quatro elementos: breakin, rappers, Djs e Mcs e grafiteiros, sob o nome de hip-hop. Jayson Byas (Dj Jazzy Jay), mudou com sua família da Carolina do Sul para o Harlem e de lá para o Bronx, em 1971, após terem a residência consumida por um incêndio. Foi Byas quem chamou Bambaataa de flautista, ao lembrar da liderança exercida pelo jovem que carregava um toca-fitas (box) e aglutinava várias crianças que andavam atrás dele encantados com a música (CHANG, 2005, p. 89-90).

²⁸ O coração do mundo das sete milhas. CHANG, 2005, p. 110.

²⁹ Conto do folclore europeu recolhido pelos irmãos Grimm, que narra a história de um jovem forasteiro que com sua flauta encantada livra a cidade de Hamelin, na Alemanha, de uma praga de ratos, porém, ao não receber a recompensa combinada pelo serviço leva embora todas as crianças da cidade.

³⁰ Segundo Jeff Chang (2005) não se sabe o nome verdadeiro de Afrika Bambaataa, pois ele recusa a revelá-lo. Segundo Bogdanov (2001, p. 38), o nome verdadeiro de Bambaataa é Kevin Donovan. O pseudônimo foi criado após assistir ao filme Zulu (Reino Unido, 1964), de Michael Caine, que retrata a Batalha de Drift Rorke, um posto de missão inglesa em terras Zulus na África em fins do século XIX.

Em 1974, Bambaataa criou a Universal Zulu Nation, com a finalidade de combater a guerra das gangues. Tentava substituir os embates violentos, por competições artísticas, tornou-se uma liderança, mitificada, porém, dado que os princípios de sua pedagogia não ecoaram com a chegada do rap ao *mainstream*, onde o individualismo superaria a proposta coletiva de união pela paz, e o hedonismo tornara-se a diversão uma finalidade e não um meio de superação das condições econômicas e espirituais degradantes. Em entrevista para uma revista brasileira, Bambaataa afirmou que a criação da Zulu Nation era uma tentativa de “resolver os problemas”, tentando “equilibrar um pouco a coisa toda para unificar o povo e resolvi adicionar um novo elemento: a sabedoria” (RAP BRASIL, 2005, s/p.). A sabedoria estaria ligada a uma atitude, definida por Bambaataa: “It’s about survival, economics and keeping our people moving on” (HAGER, 1982).

A atitude para seguir em frente teria como caminho a união dos envolvidos com os quatro elementos em torno da sabedoria como meio de combater a autodestruição alimentada pelas drogas e violência presentes no Bronx e em outros guetos. Referia-se, também, a uma questão econômica, necessária para a sobrevivência. Bambaataa defendia uma vida sem drogas, a crença em um deus único, e a necessidade de uma formação educacional. Sua pedagogia incorporava aspectos de uma teologia para o autoconhecimento e elevação espiritual, em conjunto com um pragmatismo necessário para a autopreservação. Basicamente defendia uma revolução individual, que seria possibilitada pelos ensinamentos e preceitos defendidos como princípios da Universal Zulu Nation, uma miscelânea que incorporava aspectos do cristianismo negro, do islamismo, do afrocentrismo, da ufologia, da cientologia, entre outras influências que foram sendo somadas com a entrada de novos membros na organização.

Aquela atitude proposta por Bambaataa relacionou-se e atualizou as demandas das lutas dos afro-americanos após avanços e limites das pautas dos direitos civis em meados da década de 1960. Ela carrega, ainda, similaridades aos usos do reggae, pelos “sufferers” na Jamaica dos anos 1970, contribuindo, nos dois casos, para construir um senso de identidade e orgulho dentro das comunidades locais onde atuaram (HEBDIGE, 2004).

A proposta de Afrika Bambaataa constituiu-se, se seguirmos a perspectiva do tribalismo, em um idealismo que rompia com a materialidade da vida que cimentou a cena do hip-hop. E talvez, por isso, ainda que haja um respeito e reconhecimento de seu papel como defensor da cultura hip-hop, a Universal Zulu Nation não conseguiu

associar uma grande quantidade de adeptos, talvez porque perdeu a espontaneidade. A ideia de uma nação constitui-se pela rigidez, uma solidariedade pelo alto, enquanto as redes, formadas na proximidade, no estar-juntos a toa, remete a uma ambiência, um estado de espírito que escapam ao controle. E assim, Jeff Chang (2005) pôde considerar Bambaataa um incendiário prometeico, transformando seu ambiente em uma estrutura sonora e social.

Bambaataa por meio da Universal Zulu Nation procurou construir uma unidade conceitual para as práticas artísticas e de diversão. A escolha do pseudônimo revela uma conexão com uma África histórica e mítica. Uma África de luta, cuja população teria resistido à colonização. Reinterpretava de maneira distinta da intenção do filme de Stevie McQueen o conflito entre o povo zulu, da África austral, contra uma força militar da Grã-Bretanha, ocorrido nos fins do século XIX. Segundo Hager (1982), Bambaataa teria sido um dos líderes zulus, cujo nome significaria “affectionate leader” (líder carinhoso).

O Dj tornava-se o líder de uma nação zulu universal cuja arma seria a sabedoria baseada em uma memória das lutas dos negros e outros povos oprimidos pela sobrevivência e autovalorização. A defesa da sabedoria como um quinto elemento da cultura hip-hop agregava às práticas artísticas certo controle da memória, criando assim, uma atitude latente no sentido de contestar os limites éticos e estéticos do que está dentro ou fora da nação zulu e, portanto, do hip-hop.

A partir do mapeamento das influências presente na música e nas parcerias realizadas por Afrika Bambaataa entendemos a identidade zulu é transracial. Em “Planet Rock”, single de 1982, lançado pela gravadora Tommy Boy, Bambaataa criou a base sonora a partir do sampler de trechos da linha melódica de “Number” e “Trans-Europe Express” do grupo alemão Kraftwerk com trechos incidentais de “The Mexican” do grupo de rock inglês Babe Ruths. Nas performances do grupo Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force, Bambaataa com moicano.

Hip-hop significaria literalmente, pular remexendo os quadris. Mas hip pode significar legal, na moda ou elegante; e hop pode significar também, baile, algum tipo de dança específico nos EUA, como Lindy Hop nos anos 1920, ou Sock Hops nos anos 1950. O termo tem uma paternidade contestada, alguns sustentam que foi usado por Mc Cowboy para zombar um amigo que estava no exército, “hip/hop/hip/hop/hip/hop”,

seria, então, uma referência à marcha militar³¹. Outros defendem a paternidade para Dj Hollywood que usava a expressão para excitar a pista de dança falando ao microfone: “Welcome to the Hip Hop Beeny Bop! That's right y'all, Hip Hop don't stop!” (CHANG, 2004), a expressão foi nome de uma das festas que ocorreram no Bronx em 1977: “The Hip Hop Beeny Bop”³². Independente da origem, a expressão começou a circular, usada pelos Mcs e pela audiência. A expressão foi registrada na primeira estrofe de “Rapper's Delight”:

I said, a hip hop the hippie the hippie
To the hip hip hop, a you don't stop
The rock it to the bang, bang boogie
Say up jumped the boogie
To the rhythm of the boogie, the beat

A liberdade para relacionar elementos diversos expressava uma ética do prazer: hip-hop (saltar mexendo os quadris), hippie (paz e amor), rock (balanço, agito), boogie (dança). Se este primeiro rap de sucesso foi registrado graças à produtora Sylvia Robinson, prevalecia o domínio masculino.

As práticas estéticas que os jovens da classe trabalhadora negra e latina dos guetos novaiorquinos desenvolveram, na segunda metade da década de 1970, conferia-lhes status e poder em um ambiente hostil. Ter desenvoltura na dança, criatividade com o spray, habilidade nos toca-discos, domínio do microfone poderiam garantir visibilidade e reconhecimento na cena local. Em um ambiente sem muitas escolhas, os rapazes que se envolveram com as práticas artísticas que constituíram a cultura hip-hop tiveram possibilidades de escolha. Nas memórias de alguns dos precursores a família está presente no incentivo ou ensinando, ainda que indiretamente, o gosto pela música, o pai de Kool Herc tinha uma banda da qual tomava emprestado as caixas amplificadas para fazer suas festas; a mãe de Bambaataa e o pai de Flash possuíam coleções de discos que os fascinaram e garantiram material sonoro para suas performances; o b.boy Crazy Legs deixou a liga de baseball, após sua mãe não conseguir pagar, a dança de rua substituiu o esporte.

Os jovens que criaram o hip-hop fizeram uma escolha ante as limitações apresentadas em seu espaço de experiência. Nota-se que no apagar das luzes do século XX, o projeto de W. E. Du Bois avançava em passos lentos. Aqui se faz necessária uma longa digressão no sentido de interpretar o lugar do hip-hop no enfrentamento histórico

³¹ “Origin of the term Hip-Hop”. Disponível em: <<http://www.funkmode.com/schoold>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

³² Disponível em: <http://www.zulunation.com/hip_hop_history_2.htm . Acesso em: 11 jan. 2011.

dos conflitos raciais nos EUA. Pois, a defesa de uma pedagogia do hip-hop, feita por Bambaata, por meio da Zulu Nation inscreve o estilo em um histórico de lutas da população afro-americana e, de um modo geral, nas lutas dos afrodescendentes na diáspora.

1.3 A questão racial e as lutas dos afro-americanos: conexões possíveis

Du Bois defendia no início do século XX a criação de universidades e o apoio para que os negros recém-libertos da escravidão pudessem acessar os mais altos degraus do conhecimento científico, desenvolvendo amplamente suas capacidades intelectuais para enfrentar os desafios em uma sociedade pós-escravista e marcada pelo racismo violento que atuava na manutenção da desumanização. Para Du Bois, era urgente a formação de professores negros, não meramente técnicos, e sim “modelos adequados de cultura humana e ideais elevados de vida” (DU BOIS, 1999, p. 152). Pois os desafios colocados ao mundo negro só seriam enfrentados por uma instrução que alargasse e expandisse a “razão humana, pela universalização do gosto e da cultura” (DU BOIS, 1999, p. 146).

Ainda que reconhecesse o papel fundamental de Booker T. Washington, um ex-escravo que se tornou uma importante liderança negra nos fins do século XIX, cuja característica contestada era sua grande capacidade conciliadora e que lhe rendeu livre trânsito nas esferas do poder, controlando grande parte da imprensa negra, e verbas em abundância para projetos assistenciais progressistas, cujo principal foi o Tuskegee Institute, sediado em Atlanta, que oferecia educação industrial e agrícola para a população negra. Du Bois acreditava que o ensino técnico era pouco para desenvolver “os objetivos mais elevados da vida”, ofuscado pelo modelo adotado por Washington que se baseava em um “molde econômico”, tornado um “evangelho de Trabalho e Dinheiro” (DU BOIS, 1999, p. 107).

O intelectual do norte, naquele momento, avaliava que a superação da separação racial só se realizaria no encontro entre as melhores almas – para usar a ideia de integralidade defendida por ele – da população branca com as melhores almas da população negra, definida como a Décima Parte Talentosa (*talented tenth*), a elite intelectual que estimulada adequadamente lideraria o trabalho para a ascensão e integração futura de toda a comunidade afro-americana. Sua constatação era

evidenciada pela percepção de que os melhores brancos viviam cercados pelos piores negros, e o mesmo acontecia com os melhores negros, cercados pelos piores brancos. Para Du Bois, o cultivo das lideranças negras só poderia ser feito pelo ensino universitário, cuja função foi definida como se apresenta abaixo:

[...] ela [a universidade negra] deve manter os padrões da educação popular, deve empreender a regeneração social do Negro e ajudar na solução de problemas de contato e cooperação entre as raças. E finalmente, além de tudo isso, deve promover o desenvolvimento de homens. Por sobre o nosso socialismo moderno e fora do culto das massas, é necessário que persista e evolua aquele individualismo mais elevado que os centros de cultura protegem; é preciso que surja um respeito maior pela soberana alma humana que busca conhecer a si mesma e ao mundo à sua volta; que busca liberdade de expansão e de autodesenvolvimento; que amará, odiará e trabalhará à sua própria maneira, sem peias, tanto diante do velho quanto do novo (DU BOIS, 1999, p. 161).

No espaço de experiência dos afro-americanos nos guetos do norte, a formação técnica foi a principal possibilidade de avanço escolar, porém, a obsolescência das profissões com o desenvolvimento da robotização e informatização, de um lado, e o processo de desindustrialização de outro, em um contexto urbano desolador, dentro de uma sociedade estruturada sobre um imaginário e práticas racistas, sem dúvida gerava incertezas e angústias.

A saída pela arte, a construção de outro imaginário alimentado por uma memória coletiva que Bambaataa denominou de sabedoria, evidencia a construção de uma comunidade emocional ante as condições estabelecidas, de outro modo denota a continuidade de certa abertura para a atuação dos negros no campo musical. Fica evidente que não se trata de uma capacidade inata dos negros para as artes e a música em especial, mas de interdições que retroalimentam a atuação do racismo, por exemplo, a proeminência no campo musical não foi acompanhada da mesma maneira no campo das artes cênicas não por uma questão de capacidade, e sim de um controle da imagem pelo capital. O que fica patente ao observarmos a indústria cinematográfica. Os atores brancos com o rosto pintado de preto – *Black face* – para representar personagens negros no teatro e no cinema na primeira metade do século XX são as representações mais evidentes desta interdição, a outra é a escassez de atores e atrizes negras nos filmes de Hollywood até os fins da década de 1980.

O pensamento de Du Bois pode ser considerado como parte de uma linhagem cujo entendimento sobre as relações entre brancos e negros nos EUA tende para a defesa do desenvolvimento das potencialidades dos afro-americanos pelo acesso à educação e

aos direitos inscritos na Constituição, sobretudo com a participação cidadã por meio do voto. A característica desta perspectiva para o enfrentamento do conflito racial e de seus efeitos na vida dos estadunidenses alinha-se a uma tradição que Randall Kennedy (2001) chama de Otimista. Iniciada com Frederick Douglas, um ex-escravo, considerado um dos pais do pan-africanismo, que em 1863, segundo Kennedy, durante a guerra civil teria indagado se “as raças brancas e as raças de cor [da América] poderiam unir-se numa única nacionalidade e apreciar juntas [...] os benefícios inestimáveis da vida, da liberdade e da busca de felicidade em cidadãos vizinhos de um mesmo país” (KENNEDY, 2001, p. 291). A vertente otimista teria ganhado força e expressividade nos anos 1960 por meio do movimento americano dos direitos civis, liderado por Martin Luther King Jr., que cultivava uma “política fortemente moral e religiosa que apelava à retórica americana do valor da liberdade bem como à da justiça social bíblica” (KARNAL, 2008, p. 244).

Uma linhagem distinta descrente da possibilidade de uma integração entre brancos e negros, que Randall Kennedy define como a tradição Pessimista, defendeu de certa forma a fictícia máxima “separados, porém, iguais”, expressão desenvolvida no seio do poder branco que preservou o racismo institucionalizado. É necessário pontuar que a máxima foi redefinida no desenvolvimento de um afrocentrismo para “separados, porém, diferentes” (SKIDMORE, 1992, p. 34). Se a igualdade da primeira remetia para o elemento ideal da filosofia liberal inscrita no nascimento da nação, a diferença emergiu de uma filosofia da cultura que defende um exclusivismo e uma autenticidade cultural.

Esta linha divisória entre Otimistas e Pessimistas é bastante tênue. Uma vez que as lutas por direitos civis desenvolveram-se no momento em que os movimentos anticoloniais na África estavam em processo, contribuindo para avaliações que identificavam os mesmos problemas sendo enfrentados pelos africanos no continente africano, e pelos afro-americanos nos EUA, ambos processos estariam relacionados à histórica supremacia branca e seu legado de subordinação e exploração dos africanos e seus descendentes.

O escritor James Baldwin, nos fins da década de 1960, chegou a ironizar a condição das lutas negras nos EUA e na África, onde os países conseguiriam a independência antes mesmo que os afro-americanos “pudessem comprar uma xícara de café numa lanchonete para brancos” (KARNAL, 2008, p. 245). A verdade da ironia estava justamente nos limites e lentidão das mudanças e na constante animosidade dos

conservadores brancos em aceitá-las, acarretando frustrações que desaguaram em motins urbanos violentos ao longo da década de 1960. Mesmo após os atos legislativos do presidente democrata Lyndon Johnson entre 1964 e 1967, proibindo a discriminação no emprego, nos serviços públicos e nas eleições, persistia a miséria econômica, a repressão e a cooptação das lideranças afro-americanas, além das limitações legais e contestações jurídicas contra as ações afirmativas. A frustração diante das dificuldades nos avanços das condições de vida dos afro-americanos alimentou a radicalização, quando até mesmo Martin Luther King propôs campanhas contra a exploração econômica e a política internacional, sobretudo contra a Guerra do Vietnã.

No âmbito da radicalização, outras organizações tiveram papel importante, como a Liga Revolucionária de Trabalhadores, na organização de metalúrgicos negros no enfrentamento de questões econômicas e do imperialismo norte-americano como expressões do racismo institucionalizado a ser enfrentado a partir de uma perspectiva sindical e socialista. Os movimentos “black power”, influenciados pelo pensamento de Malcolm X, combinavam “nacionalismo negro”, atuando pela valorização das tradições afro-americanas, desenvolvendo uma luta militante contra a discriminação e a opressão racial. O Partido dos Panteras Negras foi a principal expressão do “black power”, surgida na Califórnia, suas principais propostas foram definidas em dez pontos, que segundo Huey P. Newton, um de seus fundadores, tinha como objetivo colocar teoria e prática em conjunto de forma assistemática:

- 1- Queremos liberdade. Nós queremos poder para determinar o destino de nosso povo e das comunidades oprimidas;
- 2- Queremos pleno emprego para o nosso povo;
- 3- Queremos o fim do roubo de nosso povo e das comunidades oprimidas pelos capitalistas;
- 4- Queremos habitações decentes, adaptadas para o abrigo de seres humanos;
- 5- Queremos uma educação decente para o nosso povo e que exponha a verdadeira natureza desta sociedade americana decadente;
- 6- Queremos saúde gratuita para todos os pretos e oprimidos;
- 7- Queremos o fim imediato da brutalidade policial e dos assassinatos de pretos, outras pessoas de cor e de todos os povos oprimidos dentro dos Estados Unidos;
- 8- Queremos o fim imediato de todas as guerras de agressão;
- 9- Queremos liberdade para todos os pretos e oprimidos agora detidos nos EUA;
- 10- Queremos terra, pão, habitação, educação, vestuário, justiça e paz e controle da tecnologia moderna pelas pessoas das comunidades.³³

Junto com Malcolm X, as ideias do líder chinês Mao Tse Tung em seu *Livro Vermelho* estavam na base do programa dos Panteras Negras. Os jovens de Oakland

³³ Disponível em: <<http://www.blackpanther.org/TenPoint.html>>. Acesso em: 26 dez. 2013. [Tradução nossa].

aceitaram o chamado de Malcolm X pela radicalização do nacionalismo negro, a única saída para despertar os 22 milhões de afro-americanos vitimados pelo “pesadelo norte-americano”. Malcolm X, em discurso na cidade Cleveland, no ano de 1964, apresentou como alternativa para despertá-lo, o voto ou à bala:

[...] si os parece conveniente organizar un partido nacionalista negro, organizaremos un partido nacionalista negro. Si es necesario organizar un ejército nacionalista negro, organizaremos un ejército nacionalista negro. Será el voto o la bala. Será la libertad o será la muerte (JUAN, 2008, p. 55).

Tratava-se da defesa pela autodeterminação dos afro-americanos. Um profundo sentimento de não pertença à nação, e a defesa de uma luta interna, nos termos das lutas anticoloniais, na África e na Ásia. A formação de uma milícia armada envolvia uma leitura da realidade norte-americana sob o prisma das guerrilhas do terceiro mundo. E ao mesmo tempo, uma apropriação inteligente, se não transigente, da segunda emenda ratificada em 1791, que definia como direito, legítimo, a posse e o porte de armas³⁴. As aparições públicas dos Black Panthers com boinas, jaquetas pretas e armas em punho apresentavam uma retórica de poder e autoproteção de um lado, e de outro despertava medos profundos de um possível revide ante a opressão e violência histórica da segregação e dos linchamentos, característicos do período pós-abolição oficializado pela legislação Jim Crow³⁵, tendo na atuação da Ku Klux Klan sua face mais radical.

A reação contundente do protesto negro, no entanto, justificava-se pela permanência da opressão e violência adotada contra as manifestações pacíficas pelos direitos civis ao longo dos anos 1960. Um sentimento de desconfiança generalizada alimentava a saída violenta. O voto foi conquistado em 1965, mesmo ano em que Malcolm X foi assassinado, a formação de um partido armado foi a alternativa escolhida pelos Panteras Negras. A escalada da repressão gerou uma inflexão na organização que realizava atividades assistenciais, como distribuição de comida, confecção e distribuição de roupas, assistência médica e alfabetização, e por fim, participação em pleitos para cargos institucionais. Ao longo da atuação do partido, vários membros foram mortos, condenados à prisão, outros se exilaram até o término das atividades no fim da década de 1970. Os Panteras Negras tornaram-se um exemplo de posição radical do protesto negro, as ideias, os símbolos e as imagens de jovens negros uniformizados, com os

³⁴ Art. II: “Por ser necessária à segurança de um Estado livre uma milícia bem regulamentada, não será infringido o direito do povo de possuir e portar armas”. (SYRETT, 1995, p.91)

³⁵ Leis segregacionistas criadas nos estados e municípios do sul após a Guerra de Secessão (1876), revogadas com os atos legislativos pró-direitos civis entre as décadas de 1950 e 1960.

cabelos naturais – um estilo que se tornou sinônimo de “black Power” – como os dreads locks se tornaram sinônimo de rastafári –, impávidos, orgulhos de si, parece-me uma representação poderosa e influente, que talvez possa ser inserida na tradição pessimista defendida por Randall Kennedy (2001). Mas, por que não é possível encontrá-la de uma maneira evidente nos primórdios do hip-hop?

No nascimento do hip-hop curiosamente não se percebe a apropriação de elementos da retórica dos Panteras Negras. Afrika Bambaataa que em princípios da década de 1970 foi membro da gangue Black Spades, lembrou que as vestimentas adotadas pelas gangues foram influenciadas pelo estilo do clube de motociclistas Hells Angels, um colete jeans ou de couro com um patch costurado nas costas com o nome da gangue (HAGER, 1982). Ainda que os Panteras Negras tenham atuado em Nova Iorque com escritório no Bronx, assim, como os Young Lords, organização de Porto Riquenhas que incorporou as perspectivas e práticas dos Panteras Negras levando-as para as comunidades porto riquenhas, não havia uma relação de proximidade ou adesão. Jeff Chang (2005) salienta que havia uma animosidade entre as gangues contra as organizações políticas, um sentido apolítico, expressado pelo líder da Savage Skull, Felipe “Blackie” Mercado: “Politics is only about bullshit” e um anticomunismo alimentado por cafetões e traficantes que se sentiam ameaçados.

Mas é possível dizer que este distanciamento esteja relacionado à própria repressão e à retirada dos Black Panthers da cena pública em Nova Iorque, por volta de 1973. Ao mesmo tempo, dado o contexto violento, e a necessidade em se afastar do mundo da delinquência produziu um distanciamento do espírito belicista e violento das gangues rumo à outra forma de solidariedade. A construção da imagem de um Bambaataa pacifista parece evidenciar a escolha: “Stopping bullets with two turntables”³⁶, descrevia um perfil escrito na revista *Village Voice*, em 1984, por Gary Jardim (GARY, 1984 apud CHANG, 2005, p. 91). A morte de um amigo pela polícia, em 1975, foi a gota d’água. Havia a escolha de entrar em confronto com a polícia, mas Bambaataa saiu em reclusão para refletir sobre um desafio proposto nas páginas do *Amsterdam News*, jornal da imprensa negra de Nova Iorque, no sentido de abandonar as gangues e lutar através do sistema e não contra o sistema (HAGER, 1982, p. 130).

A música garantiu um caminho para este enfrentamento, dentro da ambiência vivida no Bronx, um território atravessado pelas marcas históricas, e também por

³⁶ Parando balas com dois toca-discos.

deslocamentos e reterritorializações. Como antenas decodificadoras, os jovens que partilharam as experiências das festas, entre eles Bambaataa, tornaram-se condutores de um fluxo ético e estético de importância significativa na história cultural do mundo contemporâneo, dada a amplitude das reverberações do hip-hop entre a juventude em situações econômicas de risco, ou sob experiências de marginalização. Neste sentido, é possível afirmar que a ideia de organizar os significados da atuação pública do hip-hop em uma organização que defende certos princípios voltados para o reconhecimento de uma África como uma pátria unificadora tenha uma dívida para com a atuação dos Panteras Negras, ao mesmo tempo que se diferencia, ao privilegiar a estética enquanto fruição coletiva, catártica do estar juntos.

Sendo possível pensar as origens do hip-hop a partir da noção de tribalismo, percebendo nas práticas artísticas e nos rituais festivos o aparecimento de uma ética e de uma estética que fundamentam uma comunidade de destino, como presença recorrente nas grandes cidades contemporâneas, outras abordagens propõem pensar a cultura hip-hop dentro dos limites da modernidade. Para Paul Gilroy, ela deve ser entendida dentro de uma história cultural das culturas expressivas dos negros na diáspora. As culturas expressivas do Atlântico Negro, uma definição heurística para “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros disperso nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2001, p. 35).

Culturas expressivas situadas nos limites da modernidade porque sustentam “idéias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural” (Idem, p. 89), demonstrando, ao mesmo tempo, afinidades e parentescos que unem os negros “a uma de suas culturas adotivas e originais: a herança intelectual do Ocidente a partir do Iluminismo” (Ibidem). A defesa da “busca de liberdade, cidadania e autonomia social e política” (Ibidem) presente no pensamento de uma linhagem intelectual negra – considerados como intelectuais também os músicos – evidenciaria o entendimento desta ligação. Para o historiador inglês, os impulsos perigosos e limitadores do exclusivismo nacional e do absolutismo étnico rondam as culturas expressivas negras, por isso, defende a substituição do tropo de raiz para rota e encruzilhada pela qualidade em reconhecer no caráter impuro das culturas da diáspora uma melhor capacidade crítica aos determinismos racistas e às promessas não cumpridas da modernidade em suas premissas básicas de igualdade, liberdade e fraternidade. E é nesse sentido que se pode falar em contraculturas da modernidade.

1.4 O nascimento do estilo: fundamentos para um novo gênero musical

O primeiro registro fonográfico de Áfrika Bambaataa, “Zulu Nation Throwdown” (Nação Zulu Joga pra Ganhar), realizado em *single* pelo selo de Paul Winley, em 1980, celebra o clima da Disco³⁷. O rap cantado pelo Cosmic Force, formado por três Mcs, celebra a festa como um território de sublimação realizada pela manifestação coletiva dançante:

Put you in a music trance
 Listen to the beat and let yourself go
 Cause everybody knows this is nothin but a *disco*
 Rock, shock the sure shot
 This ain't a Broadway play or a high school plot
 It's the real deal that makes you feel
 Like, like you got sex appeal
 Now party people in the place you feel the bass
 Can you check out the highs, check out the grace
 So wallflowers in the house, this is your chance
 To show everybody that you can dance
 Punk rock to the left, and Patty Duke to the right
 Move your body now, you can do it all night
 These are the devastating words that you never heard before
 I'm Lisa Lee, hah, I got rhymes galore
 So young ladies out there, he's from the heavens above³⁸

“Zulu Nation Throwdown” é uma música longa para os padrões comerciais, com pouco mais de sete minutos. Sua introdução é uma linha de bateria que irá se repetir em loop por toda música. O canto de abertura é uma antifonia, onde os Mcs perguntam: Say what's the name of this Nation? [Qual é o nome desta nação?] E respondem: Zulu. A antifonia é uma característica musical secularizada e de presença marcante na tradição musical negra norte-americana, seu uso produz um efeito de convocação quebrando o distanciamento entre músicos e o público.

Em “Throwdown” a voz alterna entre 3ª pessoa do plural, quando os três Mcs cantam juntos, e em 1ª pessoa por três estrofes, quando cada um desenvolve o tema, uma exaltação dialógica dos poderes da Nação Zulu em promover festas divertidas. Tal capacidade estaria em uma espécie de magia produzida no uso da tecnologia, da

³⁷ Uma das reações mais estranhas à onda Disco ocorreu 12 de julho de 1979, quando Steve Dahl, um Dj de uma rádio de Chicago, promoveu a Disco Demolition Night em uma partida de baseball do Chicago White Sox. Mais de 40 mil pessoas levaram vinis de Disco para serem destruídos em repúdio à ameaça ao rock'n roll. LAPOINTE, Joe. The night disco went up in smoke. **New York Times**. Nova Iorque, 4 jul. 2009. Em 1979, o grupo de hard rock Kiss lançou o álbum, *Dinasty*, sendo criticado por fãs pela música que seguia a linha disco: *I was made lovin' you*.

³⁸ Trecho da música « Zulu Nation Throwdown », que integra o álbum *Looking for the Perfect Beat* (1980-1985), do grupo Afrika Bambaataa Zulu Nation Cosmic Force. Disponível em: <http://ohhla.com/anonymous/bambaataa/looking/zn_throw.bam.txt>. Acesso em: 28 nov. 2013.

aparelhagem: microfone, toca-discos, alto-falantes etc. A metáfora referencial que abre primeira estrofe projeta a capacidade mágica da tecnologia: “Chitty-chitty-bang-bang, we are your main thing”³⁹. Ser a coisa principal de Chitty Chitty Bang Bang é uma alusão às histórias infantis criadas por Ian Fleming, cujos protagonistas, a Família Pott, vivem aventuras com um carro mágico que voa, navega e pensa. Nas aventuras, a família luta contra o crime. Publicadas em 1964, e adaptadas para o cinema em musical de 1968, alcançou relativo sucesso⁴⁰ nos EUA.

No rap a intertextualidade é usada em abundância, assim como a autorreferência fanfarrona, em que os Mcs se apresentam sem humildade como os melhores em sua arte. Como no trecho da estrofe em que Lisa Lee chama a atenção do público para sentirem e aceitarem entrar no transe da levada, para isso explica do que se trata, uma coisa real, nada além de discoteca. O papel da Mc fica explícito, ao organizar a pista de dança, homens (Punk Rock⁴¹) para um lado, mulheres (Patty Duke⁴²) para outro.

O rap, como o dub, remixa gêneros e estilos do passado e do presente, para criar algo novo. A novidade que, como salientou Eric Hobsbawn (2012), a “indústria do pop parasitária” depende uma vez que não provê o seu próprio material. Segundo o historiador inglês, ao longo da primeira metade do século XX, a base da economia da indústria pop passou a ser as músicas para dança em substituição das publicações de canções para cantar, tornando-se, assim, dependente do jazz, especificamente do ritmo das expressões musicais negras:

Para essas canções e estilo de danças, a música de influência negra e africana, principalmente nas formas encontradas nas Américas do Norte, Central e do Sul, foi virtualmente a única fonte de importância em nosso século, sem dúvida em razão de suas qualidades rítmicas (HOBSBAWN, 2012, p. 224).

Essa “estranha simbiose” entre indústria pop e o jazz salientada por Hobsbawn contribui para pensarmos a relação entre a novidade musical do hip-hop com a indústria fonográfica e do entretenimento em geral. Os modelos que serviam para a composição

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Dados retirados da página do autor. Disponível em: <<http://www.ianfleming.com/books/>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

⁴¹ Estilo ou gênero musical desenvolvido ao longo da década de 1970 em Nova Iorque com Velvet Underground, Iggy e the Stooge e New York Dolls, sendo popularizado com a explosão do punk britânico nos fins da década capitaneada por The Clash e Sex Pistols. Sobre as relações entre hip-hop e o punk ver Chang, 2005.

⁴² Atriz estadunidense que protagonizou série de TV nos anos 1960, The Patt Duke Show, onde vivia uma adolescente sempre metida em encrenca. Cf.: Disponível em: <<http://www.pattyduke.com/filmography-history/television/>>. Acesso em: 29 nov. 2013. Em que medida tal atribuição estaria relacionada a uma complacência feminina em relação ao sistema, como uma representação presente na cultura pop.

do estilo estavam nas representações consumidas pelo rádio, da TV, dos discos. Não havia nada de novo em termos de conteúdo, se pensarmos nas principais referências vindas da tradição de músicas dançantes, como “Get on the good foot” (1972), de James Brown, e “Dance to the music” (1968), de Sly and Family Stone (GEORGE, 2004), ou do encontro da música com a dança por meio de programas de variedades musicais como *Soul Train*, que foi ao ar em 1971, continuando até a década de 1990.

A novidade do novo estilo musical estava na forma. Executava-se o canto falado por cima de uma base rítmica, geralmente *hard funk*, em loop contínuo com interferências incidentais ou síncopes abruptas. Em princípio, as primeiras expressões vocais foram similares ao *talk over* e *toast* jamaicano, com o tempo, porém, como veremos a seguir, foi constituindo-se em formas específicas de rimar sobre o ritmo. No entanto, tomando o cuidado para não afirmar a existência de uma relação linear, há uma continuidade de um padrão musical e social marcado pelo blues ainda no século XIX: “uma forma particular de canção individual, comentando a vida cotidiana” (HOBSBAWN, 2012, p. 66).

O desenvolvimento da linguagem musical do hip-hop usou e abusou dos registros fonográficos existentes. Se Herc levou o *sound system* para o Bronx, e Bambaataa na esteira do jamaicano difundiu a diversão, com sequências musicais inesperadas⁴³, como um substituto para a violência das gangues, foi “Grandmaster Flash”, Joseph Saddler, o grande inovador das técnicas fundamentais da música feita com os toca-discos. Estudante de curso técnico em eletrônica, aos 19 anos tornou-se Dj em um circuito de discotecas locais. Segundo Chang, o estilo de Saddler foi desenvolvido por um espírito científico, como o próprio afirmou: “I was a scientist looking for something” (CHANG, 2005, p. 111). Interessava-lhe menos a vida das ruas do que entender o funcionamento dos equipamentos, conhecer o que era um transistor, um capacitor, um transformador. Saddler juntava em sua casa as sucatas que encontrava na rua, principalmente rádios retirados de carros abandonados, para tentar fazê-los funcionar novamente.

Foi com este espírito que Sandler procurou entender como funcionava a estrutura das festas. Quais equipamentos, como os Djs trabalhavam, o que fazia a

⁴³ Bambaata criava sets musicais explorando uma vasta referência, construída inicialmente junto à coleção de discos de sua mãe. Nas festas além das esperadas *black musics* de sucesso, tocava músicas de aberturas de seriados famosos, rock, pop, folk, eurodance e o que mais representasse estados de espírito e sentimentos coletivos. (HAGER, 1982; CHANG, 2004)

audiência balançar. Adquiriu uma aparelhagem usada, dois toca-discos, um mixer, e um fone de ouvidos e começou a trabalhar a técnica do beat-making aprimorando-a, até desenvolver três técnicas fundamentais na atuação de um Dj batizadas de Quick Mix Theory (Teoria da Mixagem Rápida): diminuindo o tempo do break das músicas com cortes rápidos, o *cutting*, alterando os canais do mixer, repetindo breves trechos no mesmo compasso com o deslocamento preciso dos discos com as mãos, o *double-back*, manipulando a velocidade através do graduador do toca discos, criando o *phasing* (CHANG, 2005, p. 112). Desde então, as inovações de Flash tornaram-se parte do vocabulário básico dos Djs.

Outro jovem, Grandwizard Theodore, foi responsável pela invenção do *scratch* (arranhar, riscar), com a manipulação do disco com as mãos em um rápido vai e vem, provocando uma sonoridade percussiva, literalmente arranhando o disco com a agulha. Se pensarmos a partir do padrão musical do rock, além de soltar e controlar a base, o Dj também solava. Desenvolviam-se elementos musicais – musemas – demarcadores do novo gênero musical chamado rap ou hip-hop, que basicamente podem ser definidos pelo fundamento rítmico de baixo e bateria, o groove do funk, digitalizado ou não. O Dj deixava de ser um curador musical que selecionava canções para se tornar músico e criador.

Afrika Bambaataa desenvolveu um estilo que denominou eletro-funk. Este estilo consistiu num aprimoramento de sua atuação como Dj. O resultado final de “Zulu Nation Throwdown” não agradou Bambaataa porque o produtor Paul Winsley adicionou uma instrumentação sem consulta-lo:

I recorded the song to just drums. When the record came out, Winley added a bass and some crazy guitar music. Then, when it came time to get paid, he started jivin' us. A lot of groups at the time weren't busines-wise and didn't know about contracts or royalties. We just wanted to get a record out (HAGER, 1982, s/p.).

A desconfiança entre os músicos em relação às gravadoras tem sido uma constante na história da música popular, manter o controle sobre a produção e as vendas é tarefa complicada, mesmo no caso do hip-hop cuja maior parte da produção até a década de 1990 concentrou-se em gravadoras pequenas e médias, como Sugar Hill Gang, Enjoy, Tommy Boy no período de circulação restrita até meados da década de 1980 quando o rap projetou-se para além das fronteiras da cena novaiorquina com as produções da Def Jam Records que junto com a Death Row Records, criada em Los Angeles em 1991, foram fundamentais para a construção e consolidação do gênero.

Portanto, quando Bambaataa afirmou que se tratava de uma questão econômica alertava a comunidade artística do hip-hop para aprenderem a jogar no mundo dos negócios. Pois é disso que se trata quando se trata de produzir e vender a música. O volume de venda e a ascensão milionária de produtores e rappers nos anos 1990 parecem comprovar que houve um aprendizado. No entanto, as características proeminentes do rap *mainstream* nos anos 1990, foram entre outras, a cultura das gangues e a misoginia exacerbada, demonstrando certo padrão de imagens e posturas que agradaram o público de massa.

As imagens do negro violento do gueto, sem papas na língua, raivoso e hipersexualizado postas em circulação e sendo consumidas de maneira massificada confirmam medos e desejos racistas que denotam uma continuidade de representações estereotipadas que povoaram o imaginário dos Estados Unidos nos tempos de Jim Crow, quando a imagem do negro estuprador desenvolveu-se de maneira paranoica e exacerbada, servindo de justificativa para linchamentos.

O sucesso do chamado *gangsta rap*, surgido nos fins da década de 1980, entre o público adolescente branco gerou um pânico moral, repetindo uma longa história de posicionamento conservador em relação à música popular – jazz, blues, rock’n and roll e danças como *jitterbug*, samba e rumba, provocando reclamações contra a perversão e corrupção de crianças e jovens brancos (BINDER, 1993; MUGGIATI, 1983). Uma propaganda da Citizens’ Council of Greater New Orleans, nos anos 1960, conclamava os brancos a boicotarem a música negra, indicando como deveriam proceder comerciantes e ouvintes das rádios, para combater a música moralmente danosa para a juventude branca:

Figura 2 - Don't buy negro records⁴⁴



Os elementos indicados no panfleto como rebaixadores morais – gritos, palavras idiotas e música selvagem –, são representações que alimentam estereótipos raciais, fundamentando o imaginário social nos EUA e no Ocidente. São imagens que podem ser julgadas como expressão de irracionalidade e limitação intelectual, no entanto, são autorizadas pelo pensamento racional e científico ocidental. Elas estiveram presentes no pensamento da fina flor do Iluminismo.

O filósofo alemão Friedrich Hegel exclui a África negra de qualquer papel relevante no curso de sua história universal. Mesmo que não se deva julgá-lo como racista, situando-o em seu momento histórico, em que a literatura sobre a África negra carregava o signo da dominação colonial escravista, é possível comprovar como a recepção de seu pensamento serviu para referendar a dominação colonial europeia na época do imperialismo (HERNANDES, 2008), tendo um importante papel na construção da raciologia e do racismo euro-ocidental (GILROY, 2007).

O pensamento de Hegel justifica até os dias atuais, nos novos países americanos, o legado de silêncio e incorreções sobre a história do continente africano, mesmo em sociedades, como a brasileira, historicamente ligadas à África pelo tráfico negreiro (SARAIVA, 1993; OLIVA, 2007).

⁴⁴ Cartaz com a mensagem “Help save the youth of America – Don't buy negro records” (Ajude a salvar os jovens da América – Não compre discos negros). Disponível em: <<http://www.blackpast.org/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

Em sua *Filosofia da História* (2008), “o estágio mais elevado e desenvolvido do seu pensamento”⁴⁵, está claro como a luz do sol o lugar da África na história mundial para Hegel. O continente africano em sua parte habitada pelos negros estaria fora da história mundial, pois não teria movimentos para mostrar, a não ser em sua parte pertencente ao mundo asiático e europeu.

Para o filósofo alemão, o caráter do homem africano estaria diretamente relacionado a um Estado de natureza indomável, que nada poderia desenvolver ou se formar. Ou seja, os negros não haviam chegado a um Estado racional, portanto estariam distantes de uma “moralidade mais sublime” e da cultura associada a ela (HEGEL, 2008, p. 88).

Para Hegel a moralidade entre os negros seria inexistente, como demonstrariam as práticas de bruxaria, o culto aos mortos, o canibalismo, a poligamia, “o desprezo total com relação ao homem” (Id. Ibid. p. 85) e “um fanatismo mais físico do que espiritual” (Id. Ibid. p. 87). O homem negro representaria “o homem natural, selvagem e indomável”, que sem Deus e sem lei não teria consciência de sua própria vontade (Id. Ibid. p. 84). Ainda assim, e por isso mesmo, os africanos negros seriam os próprios responsáveis pela escravidão e, além do mais, ingratos para com os ingleses que tanto fizeram pela abolição, mas que teriam sido tratados como inimigos (Id. Ibid. p. 88).

Podemos enxergar no panfleto que circulou em Nova Orleans – um dos berços mais fecundos da produção musical negra na diáspora, em seu esplêndido amalgama cultural de cidade portuária – a dicotomia estabelecida por Hegel, entre o europeu e o negro africano. Para o Conselho dos Grandes Cidadãos os negros ainda não tinham amadurecido, continuavam sendo homens do passado e sem futuro, no presente. Mais do que isso, porém, outro aspecto relevante e digamos prático do protesto é justamente o boicote econômico, o projeto moralizador está intimamente ligado a um protecionismo econômico.

A ideia de raça sustentou a apropriação e acumulação do capital pelos que foram fantasiosamente categorizados como superiores. Esta fantasia, produto da dominação colonial que constituiu a América e o capitalismo colonial/moderno e euro-centrado, é o eixo fundamento do novo padrão de poder mundial (QUIJANO, 2005). Uma ideia que ganhou status científico entre os séculos XVIII e XIX e teve desdobramentos conhecidos do darwinismo social e da eugenia que fizeram a cabeça de homens de

⁴⁵ Conferir apresentação à 2ª edição da *Filosofia da História* pela Editora da Universidade de Brasília, 2008, quarta capa.

ciência e da política, interessados em aperfeiçoar suas sociedades pela biopolítica da raça. Assim, foi possível justificar a exploração e, sobretudo, a pobreza dos afro-americanos, ou seja, da mesma forma que os africanos foram os responsáveis pela escravidão, os afro-americanos foram responsáveis por sua pobreza e miséria.

É certo que havia escravidão na África antes dos europeus chegarem, bem como é certo que houve alianças entre chefes africanos e mercadores de escravos europeus, porém, o ritmo e a amplitude do tráfico gerada pela demanda da indústria colonial é fato incontestável. Também é certo que afro-americanos devam ter realizados maus negócios, investindo força e trabalho em atividades que não produziram dividendos capazes de retirá-los da condição de pobreza e miséria em que se encontraram após a abolição da escravidão nos EUA.

Um estudo realizado por Du Bois sobre o período chamado por ele de aurora da Liberdade, entre 1861 e 1872, indica elementos valiosos para se entender a complexa relação entre racismo, controle de capital e condição social nos EUA. O pensador afro-americano narra a experiência do Freedmen's Bureau (Serviço de Libertos), uma agência federal criada após a Guerra Civil para promover ascensão social, segurança e autonomia aos quatro milhões de libertos.

Sua visão sobre a agência governamental é positiva, uma vez que de imediato possibilitou o retorno de sete mil fugitivos da guerra para o campo, pela venda de terras confiscadas, tornou-se uma importante agência de emprego e inaugurou uma cruzada de escolas: “após os estampidos dos canhões soava o ritmo do alfabeto” (DU BOIS, 1999, p. 77). A agência tornou-se uma espécie de “governo do sul não reconstruído”, com uma tarefa, segundo Du Bois, fadada ao fracasso por ter que enfrentar dificuldades ampliadas pelo “despeito” e “ódio do conflito” em um ambiente onde reinavam a “suspeita” e a “crueldade” (Id. Ibid., p. 78 e ss.). Para Du Bois, o Bureau, a despeito das dificuldades, foi extinto antes de cumprir sua tarefa, para ele teria sido um erro acreditar que o sufrágio negro estabelecido pela Fifteenth Amendment⁴⁶ seria uma resposta final para o

⁴⁶ Décima-quinta Emenda aprovada em 3 de fevereiro 1870 com o seguinte texto: “direito dos cidadãos dos Estados Unidos ao voto não será negado ou abreviado pelos Estados Unidos ou por qualquer Estado por motivo de raça, cor ou condição prévia de servidão”. Disponível em: <<http://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/15thamendment.html>>. Acesso em: 12 fev. 2014. Uma série de subterfúgios foram utilizados para barrar os votos dos negros, como impostos, testes de alfabetização e somente em 1965, após as lutas pelos Direitos Civis, os negros conquistaram o direito ao voto. Ainda assim, em alguns estados do Sul a legislação tem retirado o direito ao voto àqueles que tenham tido alguma condenação por crime, mesmo que tenham cumprido a pena, e os mais afetados são negros e latinos, que nos anos 1990 constituíam 70% dos encarcerados. Relatórios do Sentencing Project revelaram “que sempre há mais de um terço dos afro-americanos de sexo masculino de 20 a 30 anos sob processo penal, condenados à prisão com sursis, atrás das grades ou em liberdade

problema do negro nos Sul, e se o sufrágio pôs fim à guerra civil, teria dado início a um combate racial, que manteve o negro escravizado, pois, no campo, muitos estavam aprisionados por dívidas, cuja saída era a morte ou a penitenciária, e nas cidades continuavam vivendo de maneira servil e segregada, com restrições de direitos e privilégios.

Outro aspecto importante do legado do Freedman's Bureau para a população recém liberta em termos morais e práticos, que se faz necessário ressaltar, diz respeito ao Banco do Liberto (Freedman's Bank). O Banco era uma instituição sem vínculo legal com o Bureau, mas que possuía apoio governamental e “um Conselho Diretor de alto conceito e reputação em âmbito nacional” (DU BOIS, 1999, p. 87). Segundo Du Bois, o Banco, estimulou o desenvolvimento de uma noção de poupança entre os negros, desconhecida até então. A mesa virou, portanto, quando o banco quebrou, deixando aqueles que pouparam sem suas economias, mas a pior perda teria sido a confiança, na poupança e nos homens:

[...] essa foi uma perda que uma Nação que hoje escarnece da falta de iniciaiva dos Negros jamais equacionou. Nem mesmo mais dez anos de escravidão teriam feito tanto para sufocar o senso de economia dos libertos quanto a má administração e a falência de uma série de bancos de poupança organizados pela Nação para ajudá-los (DU BOIS, 1999, p. 87).

O legado melancólico da atuação do Freedman's Bureau foi a segregação, uma vida política sem representação apesar do pagamento de impostos e o resultado natural: a marginalidade e o crime. Condição que impulsionou Du Bois à prospectiva: “o problema do Século XX é o problema da barreira racial” (DU BOIS, 1999, p. 91).

Prognóstico similar ao de Du Bois foi feito por Alexis de Tocqueville (WEST, 1994, p. 111), na primeira metade do século XIX, para quem apenas um déspota poderia ter êxito em mesclar as raças branca e negra, pois quanto mais livres se tornassem os brancos, mais isolados. Para o francês, a causa de possíveis grandes revoluções nos EUA seria a desigualdade de condições enfrentadas pela raça negra.

Pode parecer sem sentido retroceder tanto, mas acredito que assim é possível perceber uma continuidade histórica nas associações entre o racismo, o controle da riqueza e a desumanização que acarretaram condições sociais, psicológicas e culturais hierarquizadas definidas pela ideia de raça. Certamente é uma questão óbvia, pois a hierarquização racial precisa sustentar-se em uma empiricidade, a incapacidade dos

racionalmente inferiores em transformar sua condição social é um forte argumento para conferir sentido na supremacia daqueles que subordinam e apavoram os “outros”.

Ao fazer este caminho até o início do século XX pode-se perceber uma permanência incômoda, a barreira racial não foi transposta, ela continuou atuando em sentido material e subjetivo.

1.5 Dos guetos para o mundo

O desenvolvimento do rap em sua passagem de uma música de minoria, circunscrito à cena local do Bronx, para se tornar música massificada nos anos 1990⁴⁷ foi acompanhada por uma mudança na qual a imagem sobrepujou a música, o som e o texto. Processo onde “a política pública tornou-se impronunciável e uma biopolítica centrada no corpo começou a dominar” (GILROY, 2007, p. 219). Essa política pública que podemos reconhecer no projeto de Afrika Bambaataa estaria relacionada, segundo Gilroy, a prioridades históricas de alguns intelectuais orgânicos afro-americanos, como Frederick Douglass e George Clinton – cujo trabalho musical é uma das principais referências na cultura hip-hop. Entre as prioridades, estaria a concepção de liberdade como cultivo do espírito, priorizado em relação ao cultivo do corpo: “Liberte sua mente e sua bunda o seguirá” (Idem, p. 218).

A libertação do espírito, para Paul Gilroy, estaria no abandono da ideia de raça como fundamento de solidariedades. As narrativas e performances nos primeiros dias do hip-hop caracterizaram-se por um distanciamento da ideia de raça, a solidariedade estaria relacionada à proximidade, no compartilhar determinadas condições cotidianas locais. Com a chegada ao mainstream os rappers se veem diante da necessidade de uma identidade, de um rótulo, e ao mesmo tempo, são cobrados pela militância antirracista negra para valorizar e defender a negritude. Mas como os rappers responderam a tais demandas?

A crítica de Gilroy propõe o desvio das ideias essenciais, assim o rap deve ser visto como parte da cultura hip-hop, percebido em um intenso diálogo diaspórico, permitido pelas migrações que levaram para Nova Iorque após a Segunda Guerra Mundial uma diversidade de sujeitos – porto riquenhos, cubanos, jamaicanos, entre

⁴⁷ Os termos música de minoria e música de maioria foram definidos por Eric Hobsbawm (2012), sendo o primeiro usado para o blues e o jazz e o segundo termo para o rock'n and roll.

outros, sobretudo do Caribe – e, com eles, práticas culturais que no contexto dos anos 1960 fermentaram a criação de uma expressão híbrida, feita de misturas e contaminações em um contexto histórico específico. Talvez haja uma contradição na crítica de Gilroy ao afirmar a cultura hip-hop e o rap como expressão da juventude negra.

É fato de que o rap em suas mais distintas vertentes desenvolvidas ao longo de mais de trinta anos possibilitou aos jovens negros não só dos EUA, mas de outras partes da diáspora, expressarem suas perspectivas de mundo, suas angústias e desejos. Como é possível defender a dessencialização, o abandono da ideia de raça e ao mesmo tempo caracterizar o hip-hop como uma cultura negra? Por que não, cultura mestiça, morena, sincrética, como é do feitio do pensamento social produzido abaixo do Rio Grande?

Poder-se-ia responder a partir da reconstrução da “aura estética” como uma memória coletiva que sofreu a transferência de um grupo de vizinhança para grupos raciais constituída por uma demanda de mão dupla. De um lado o nacionalismo negro, em que a libertação está na auto-determinação de uma comunidade imaginada sob o reforço da racialização, de outro a segmentação cobrada pela indústria do entretenimento, na qual a essencialização está um código de consumo específico.

O impacto desenvolvido no processo de expansão da cultura hip-hop para além dos guetos novaiorquinos caracterizou-se por um processo de silenciamento sobre a participação dos latinos da história da produção musical do hip-hop. Os latinos foram lembrados por sua atuação na elaboração e criação da dança e do grafite.

Charlie Chasie, Dj porto riquenho que formou um grupo com Mcs afro-americanos, o Cold Crush Brothers, importante agrupação com uma considerável audiência de seus *tapes*⁴⁸. Mesmo considerado o “New York’s Number One Puerto Rican DJ”, foram necessários dez anos para que a presença hispânica no rap fosse reconhecida. Para Chasie, os hispânicos não foram aceitos porque o rap era considerado uma “coisa negra”:

I became popular because of the tapes, and also because nobody could see me. Since they thought I was Black, you know, because I was in the background. Even when they saw him, he says that “they still wouldn’t believe it. They are like, ‘no, that’s not him! That’s bullshit! That’s not him!’ A few years went by and they accepted it, you know. I was faced with a lot of that. You know, being Hispanic you’re not accepted in rap. Because to them it’s a Black thing and something that’s from their roots and shit (FLORES, 2004, p. 72).

⁴⁸ Gravações amadoras realizadas através de gravadores em fitas cassetes, que eram reproduzidas e vendidas fazendo circular as performances de *djing* e desafios de improvisação.

Essa negação teria sido alimentada em parte pelo “marketing” do rap que o difundiu como um “estilo estritamente afro-americano” caracterizado por uma mensagem afrocêntrica (FLORES, 2004, p. 78). Outra importante contingência esteve relacionada ao nacionalismo negro, ainda que a afirmação afrocêntrica esteja relacionada a uma resposta à supremacia branca e ao racismo, os afro-americanos usaram a cultura hip-hop como um espaço de poder, uma tática de combate e disputa entre minorias negra e latina.

Percebe-se que os imigrantes anglófonos tiraram proveito da língua sendo reconhecidos como precursores da cultura hip-hop e da música rap. Clive Campbell, o Dj Kool Herc, de origem jamaicana é considerado o pai do hip-hop, enquanto, Afrika Bambaataa, considerado o padrinho do hip-hop, é proveniente de Barbados. Naquele momento, a integração de um imigrante anglófono era possível, mas muito complicada para um “latino” ou “hispanico”, ainda que o “nacionalismo negro” tenha apoiado movimentos revolucionários do Terceiro Mundo (KARNAL, 2008).

Por outro lado, não devemos confundir a luta contra a opressão e por reconhecimento com os interesses da indústria fonográfica. Ainda que o protesto se fez presente no rap, com grande propriedade e virulência, a produção e circulação do produto musical depende de audiência. E pelo menos até meados dos anos 1980, a audiência latina não foi proeminente a não ser em alguns estados próximos à fronteira com o México e na Flórida por causa das migrações cubanas.

Com o tempo houve um arrefecimento na aceitação dos latinos no rap e em outros gêneros, mas, ainda assim, os limites para o reconhecimento de um estrangeiro na produção de uma arte musical estão definidos pela tradição nacional, ainda que ela seja reinventada de tempos em tempos. Diante da hegemonia da produção musical e de entretenimento em língua inglesa foi preciso esperar quase duas décadas para artistas e público latinos nos EUA serem contemplados.

André Midani, importante executivo da indústria do disco, lembra que na segunda metade da década de 1990 estava convencido da necessidade de produzir artistas latinos para o público norte-americano, porém suas tentativas para convencer o conselho executivo da Time Warner foram em vão. No ano de 1997 em mais uma das tentativas de emplacar um projeto para a TV, recebeu a seguinte resposta do “especialista [afro-americano] em assuntos ligados a produção para os públicos *black* e latino”:

Senhor Midani, não vejo como poderíamos investir em produções de

TV dirigidas ao público de língua espanhola se vocês não têm escritores, tampouco diretores e atores importantes... É só você ver a mediocridade que a Telemundo e a Univision⁴⁹ vêm apresentando no mercado... (MIDANI, 2008, p. 250).

Percebe-se que as barreiras da língua, não respondem a questão da exclusão dos latinos da memória coletiva do hip-hop, trata-se de dimensões mais complexas. A história de formação da nação estadunidense é produzida pela distinção em relação aos países da América Latina. Uma distinção que se fundamenta em um longo processo de autovalorização e negação do outro indesejado. A onda de imigração nas últimas décadas forçou, aos poucos, uma revisão na percepção que se tem dos povos latinos. Ao mesmo tempo a hegemonia estadunidense e o seu “american dream” exercem fascínio sobre as populações ao redor do globo, e ao mesmo tempo, exercem uma pressão por causa do controle das finanças, da produção de conteúdos, ideias e produtos, o que faz a cada um de nós um excluído, caso não domine a língua inglesa.

Tanto o discurso do especialista da Warner, quanto os depoimentos e textos que silenciaram sobre a participação dos latinos no desenvolvimento do rap nos EUA são efeitos de uma repressão política ou de uma rede discursiva. Um indício que, segundo bell hooks (2013, p. 230-231) atesta a ação inconsciente dos dominados em sua cumplicidade com a cultura de dominação. Ao mesmo tempo, o segundo caso, indica como existem camadas de dominação que geram o silêncio e o esquecimento dos latinos na memória e história do hip-hop. Esta dominação pode ser justificada, por um lado, pelo histórico de desvantagem dos afro-americanos, que fundamentava uma desconfiança para com possíveis apropriações de suas criações artísticas, como ocorrera nos anos 1920 com o jazz, quando, por exemplo, a Original Dixieland Jazz Band formada por músicos brancos, imitava a música dos negros e a popularizava em salões e teatros “respeitáveis”, onde os negros não podiam entrar, ou nos anos 1950 quando o rock’n and roll foi “empacotada por brancos e vendida ao grande público branco”, exemplificada com Bill Haley, gravando o cover de *Shake, Rattle and Roll*, música de Joe Turner, e a ascensão de Elvis Presley como o rei do rock, apesar de Chuck Berry (MUGGIATI, 1983, p. 30-37).

Outra importante força para este processo de defesa da autenticidade, sob parâmetros raciais, diz respeito ao sentimento de exclusão que dominou boa parte dos afro-americanos, conforme sistematizado por James Baldwin: “a identidade americana dependeu sempre do fato de me conservar de fora” (MEAD; BALDWIN, 1973, p. 91).

⁴⁹ As duas maiores redes de TV em língua espanhola dos EUA.

De outro lado e de forma complementar, o chauvinismo dos afro-americanos reproduzindo os valores do “destino manifesto” e o sentimento de superioridade difundidos em diversos momentos da história estadunidense. Apesar de parecer contraditório, tendo em vista as condições sociais e o racismo enfrentados pelos afro-americanos, é também, uma arma de transformação da condição subalterna assumir um lugar na nação.

O posicionamento de Malcolm X em 1964 quando ao falar para estudantes na Universidade de Gana afirmou não ser norte-americano, mas uma vítima do norte-americano é interessante para pensarmos o quanto a identidade negra e as lutas políticas em torno da libertação dos estereótipos e do racismo extrapolam as fronteiras nacionais (JUAN, 2009). As transformações no entendimento de Malcolm X sobre o eu, comunidade, raça e identidade, segundo Paul Gilroy (1995) estiveram relacionadas com experiências “extra-nacionais”. O encontro com Fidel Castro, as viagens à África e à Mecca, contribuíram para Malcolm ver que os códigos e estruturas raciais dão forma apenas a um poderoso sistema entre muitas estruturas, mas similares as teias da supremacia branca (Idem, p. 29). Nesta perspectiva, salienta Gilroy, faz-se necessário observar a construção da identidade negra em todos os lugares como o resultado dos impactos das relações hemisféricas e globais.

A partir de 1979, o rap e a cultura hip-hop espalharam-se pelos EUA, e não somente entre os afro-americanos. Naquele momento não havia na mensagem do rap um protesto direto. A mensagem das rimas estava voltada para a diversão, o aspecto contestador e de protesto apareceria aos poucos. Isto não quer dizer que não existia, porém, o momento era outro, os movimentos de contestação, sobretudo o *Black Power* havia sido desmantelado e os ganhos gerados pelos Direitos Civis alimentavam expectativas de mudança entre os afro-americanos. A guerra levado a cabo pelos órgãos de Segurança Nacional, infligiram um grande baque contra os movimentos contestatórios, por meio de encarceramento, assassinatos, banimento. De outro lado, emergia um forte individualismo, que fez com que os anos 1970 fossem definidos como a “década do Eu” (WOLFE, 1976).

Mas o que devemos entender por rap? Na maioria dos casos, seja na literatura acadêmica, na imprensa ou nas falas dos rappers, seria Rythm and Poetry (Ritmo e Poesia). Esta tem sido a definição mais amplamente utilizada para definir a música feita por Dj, responsável pela base rítmica, e Mc, que cuida do canto falado.

Tricia Rose (1994) situa a música rap no seio de uma tradição cultural popular

nos EUA. A historiadora novaiorquina defende que a cultura popular multifacetada e diversa no campo da música seria hegemonicamente negra. Para Rose, esta característica é negligenciada, mas principalmente silenciada por especialistas, seja na história cultural ou na crítica musical especializada estadunidense. Sendo assim, em *Black Noise*, Rose procura desvendar como o rap mantém ou transforma as tradições culturais negras a partir da análise das condições sócio-históricas que possibilitaram a especificidade da nova expressão musical com as práticas culturais negras em suas relações com a tecnologia e a oralidade. Para Rose, o processo de sincretismo cultural – “techno-black” – do rap revisa e expande os usos da tecnologia dos instrumentos – *sampler* – e as prioridades culturais negras.

É preciso lembrar que o fim da década de 1970 é marcada pela onda da *disco music*, e o rap a acompanhava. E esta influência, acarreta outra contradição. O hip-hop surgiu como uma resposta às condições degradantes a que foram submetidas as comunidades não brancas das áreas pobres de Nova Iorque ao longo dos anos 1970.

Com *The Message, de 1982*, a poesia de Grandmaster Flash e The Furious Five colocou em circulação um “texto poderosíssimo falando sobre a pobreza e a decadência vividas em determinados bairros de Nova Iorque”, inaugurando o “discurso biográfico, cronista e político” por relatar o cotidiano do bairro decadente e a impossibilidade de modificar a situação, discurso esse que influenciaria as letras de *rap* desde então (MARTINS, 2005, p. 55):

Broken glass everywhere
 People pissing on the stairs,
 You know they just don't care
 I can't take the smell,
 I can't take the noise,
 Got no money to move out,
 I guess I got no choice
 Rats in the front room, roaches in the back
 Junkie's in the alley with a baseball bat
 I tried to get away, but I couldn't get far
 Cause the man with the tow-truck repossessed my car
 Don't push me, cause I'm close to the edge
 I'm trying not to loose my head
 It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
 How I keep from going under⁵⁰

⁵⁰ Grandmaster Flash, *The Message*, Sugar Hill Records, 1982. [Vidros quebrados por toda parte/ Pessoas mijando sobre os degrau/ Você sabe eles apenas não se importam/ Não posso sentir o cheiro/ Eu não posso aceitar o cheiro/ Eu não posso aceitar o barulho/ Não tenho dinheiro para sair daqui/ Acho que não tenho chance/ Ratos na frente do quarto/ Baratas na parte de trás/ Viciados na viela com bastões de baseball/ Eu tenho tentado ir para longe/ Mas eu não posso ir muito longe/ Porque o homem do guincho prendeu meu carro/ Não me empurre, pois estou perto da ponte/ Eu tenho tentado

A difícil vida para o jovem negro no bairro decadente é narrada em primeira pessoa, onde os escombros, o mau cheiro e todos os tipos de dificuldades transformam o local em uma selva. Para viver ali era necessário um tremendo esforço para não perder a cabeça, pois sem dinheiro e desempregado a criminalidade e as drogas tornavam-se possíveis subterfúgios e a televisão o único passatempo. A última frase de “*The Message*” fecha a poesia áspera, inspirada na vida dos jovens negros das grandes cidades dos Estados Unidos nas décadas de 1970 e 1980: “mas agora seus olhos cantam a triste canção/ de como você viveu tão rápido e morreu tão jovem”. Expressa uma falta de perspectiva e vida breve que não difere da experiência de grande parte dos jovens negros no Brasil.

Se no âmbito da forma o rap definiu-se por uma cadência repetitiva obtida pela reprodução de recortes de músicas pré-existentes com o canto falado sobre o ritmo, em termos de conteúdo abriu-se a uma miríade de questões fundamentalmente relacionadas à experiência urbana. Três músicas da primeira fase do rap enquanto ainda estava quase completamente circunscrito à cena novaiorquina demarcaram certas linhagens temáticas estruturais. “*Rapper’s Delight*”, (1979) de Sugar Hill Gang, o primeiro rap a ganhar notoriedade fora da cena, registrou o aspecto festivo e hedonista. “*The Message*” (1982), de Grandmaster Flash & The Furious Five demarcou outra linha temática que de certa forma será definida como um parâmetro que atestará a autenticidade de um rap, a narrativa da luta específica no gueto, uma música de protesto. Já “*Planet Rock*” (1982), de Afrika Bambaataa & Soulsonic Force, expressava uma espécie de comunhão transcendente por meio da dança.

Em 1983 o grupo Run-DMC lança a música *Suckers Mcs* iniciando uma nova fase. Propondo uma estrutura minimalista – bateria eletrônica, toca-discos e microfones –, reafirmam a ideia de que o Dj era o instrumentista da banda (LEAL, 2007, p. 72). Formado por três jovens negros de classe média, dos subúrbios de Hollins e Queens, representava a expansão tomada pelo *rap* para além do Bronx. Em reportagem de 21 de setembro de 1986 o jornal *The New York Times* noticia esta expansão:

A música *rap*, popular principalmente entre os adolescentes urbanos desde que apareceu no final da década de 70, estourou este ano. O *rap* costumava ser programado pelas rádios apenas na área de Nova York, onde nasceu, e em Washignton, Filadélfia e outras grandes cidades. Mas com o sucesso do último compacto do Run DMC, “*Walk This Way*”, e do álbum *Raising Hell*, o *rap* está sendo ouvido em todos os

não perder minha cabeça/ As vezes ela é como uma selva/ Ela me faz espantar-se/ Como manter-me/ Como me manter indo para baixo].

lugares (VIANNA, 1997, p. 23).

A partir daquele momento o *rap* tomava proporções de música *pop*⁵¹, acessando o “mainstream”. A música *Walk This Way*⁵² que narra a vida de um adolescente em sua descoberta sexual foi gravada em parceria com o grupo de “hard rock”, Aerosmith, fato que atraía e aumentava a audiência de ouvintes brancos. 1983 é o ano em que o grupo Bestie Boys formado por jovens brancos da mesma área do Run DMC aderem ao rap, após cinco anos atuando como uma banda de hardcore. A chegada de um grupo de rap formado por brancos alimentará uma controvérsia sobre autenticidade, em um primeiro instante serão considerados como amadores por serem brancos, no entanto transformaram as estruturas do rap ampliando ainda mais a recepção do gênero (LEAL, 2007, p. 72).

O grupo “Public Enemy”, surgido em 1987, trazia uma sonoridade ruidosa reproduzindo o contexto caótico das ruas, de onde emergia a fúria profética das rimas de Chuck D e a ironia das intervenções de Flavor Flav. De certa maneira atualizaram a linguagem do nacionalismo negro e do pensamento negro radical.

Para Michael Eric Dyson (2005), o grupo Public Enemy foi aquele que melhor simbolizou o renascimento de um protesto negro radical que poderia retirar a comunidade negra da amnésia histórica sobre as personagens e movimentos negros suas lutas e conquistas, contribuindo com a renovação do senso histórico, auto-estima e orgulho para as mentes dos jovens negros. Seu segundo disco *It takes a nation of millions to hold us back* (1988), produzido por Rick Rubim (Def Jam Records), vendeu mais de um milhão de cópias. Foi aclamado pela crítica por se apresentar como uma potente contestação cultural, expressando um novo tipo de subversão e crítica social negra (ROSE, 1994, p. 04).

⁵¹ Abreviação para música popular, portanto, “(...) o termo pop é muitas vezes usado em oposição a rock, numa dicotomia baseada em noções de arte e comércio na música popular. (...) usado para caracterizar a música da parada de sucessos, orientada para um público adolescente... caracteriza-se pelos refrãos fáceis de memorizar e pelo amor romântico como tema.” SHUKER, Vocabulário de música POP, p. 193.

⁵² Música lançada pelo grupo Aerosmith em 1975.

Figura 3 - Public Enemy por Robin Holland⁵³



Além, dos rappers e do Dj Terminator X, o grupo era formado por dançarinos vestidos em uniformes militares, representando uma brigada paramilitar, o SIW (Security of The First World), que realizava movimentos marciais e se apresentavam como seguranças de Professor Griff, Minister of Information, representando uma espécie de mentor intelectual do grupo. Construindo uma gama de representações relacionadas ao movimento “Black Power” e referências ao Ministro Louis Farrakhan líder da Nação do Islã.

A cenografia do grupo expressa uma série de ambigüidades, nem sempre perceptíveis pelo público. O nome do grupo é uma alusão ao filme policial “The Public Enemy” dirigido por William A. Wellman, lançado em 1931 e protagonizado por James Cagney, um ator branco. O filme conta a história de dois jovens nascidos em uma área pobre da cidade que cedo se envolvem com o crime, tornando-se na vida adulta um cérebro gângster. A relação estabelecida está na interpretação feita por Chuck D da condição social dos negros, vítimas por sistema opressor que os empurraria para a pobreza, as drogas e, conseqüentemente, o crime.

Em *Night of the Living Baseheads*⁵⁴, algo como *Noite dos Viciados (cabeças de crack) Vivos*. Outra alusão ao cinema, o filme de terror “Night of the Living Dead”, dirigido por George Romero (1968). A música é um trecho de três segundos de The Grunt, música do grupo The JB's⁵⁵, uma nota de sax e a bateria cadenciada em um loop

⁵³ Disponível em:
< <http://www.robinholland.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=6&p=2&a=0&at=0> > , acesso em 01 de set. 2014.

⁵⁴ *It takes a nation of millions to hold us back*. Nova Iorque: Def Jam Records, 1988.

⁵⁵ Banda que acompanhava James Brown. Desde a década de 1970 tem lançado discos de funk

hipnotizante que estabelece o clima para as rimas ácidas de Chuck D sobre a epidemia de crack. O comentário crítico estabelece uma série de relações, uma interpretação densa sobre a questão das drogas nos EUA, muita além de um simples alerta moralista. A música inicia-se com o trecho de um discurso de Malcolm X:

Have you forgotten, that once we were brought here, we were robbed of your name, robbed of our language, we lost our religion, our culture, or god. And many of us by the way we act, we even lost our mind. (*apud* ROSE, 1994, p. 115)

Desta maneira propõe-se pensar o problema do crack retomando o alerta esclarecedor de Malcolm X. Ou seja, os brancos que escravizaram os africanos retiraram-lhes toda a integridade e pertencimento, fazendo-os perder a mente. A analogia é clara, é a estrutura opressora da supremacia branca quem estaria por trás da epidemia de crack, uma espécie de nova estratégia para exterminar e confundir a comunidade negra do gueto.

O cenário inicial do vídeo-clip da música é a frente do Audubon Ballroom, o auditório no Harlem, onde Malcolm X foi assassinado. Vinte três anos depois o auditório está em plena decadência, uma representação da própria condição da comunidade negra assolada pelo crack. O vídeo é estruturado como um telejornal, a emissora PETV. Chuck D, afirmou que o grupo seria a “CNN da América negra”, cumprindo seu papel dentro do rap, definido por ele como uma nova forma de comunicação, que expõe e discute o mundo real por uma perspectiva distinta:

Our music is filled with bites, bits of information from the real world, a real world that’s rarely exposed. Our songs are almost like headline news. We bring things to the table of discussion that are not usually discussed, or at least not from that perspective. (DYRE, 2004, p. 415)

Nesta mesma entrevista Chuck D afirmou que a música do grupo não era uma música de negros para negros. Embora o nacionalismo negro como um dos princípios trabalhados pelo grupo tenha ensejado críticas, respondidas de maneira ambígua: “As pessoas nos chamam de separatistas. Mas achamos que temos de nos desenvolver separadamente como negros, porque a nossa estrutura e formação são diferentes”⁵⁶. A música *Fight the Power*, que melhor representou o posicionamento do grupo:

Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see
Straight up racist that sucker was
Simple and plain

instrumental.

⁵⁶ Revista Bizz, encarte especial, 1991.

Mother fuck him and John Wayne
 Cause I'm Black and I'm proud
 I'm ready and hyped plus I'm amped
 Most of my heroes don't appear on no stamps
 Sample a look back you look and find
 Nothing but rednecks for 400 years if you check
 Don't worry be happy
 Was a number one jam
 Damn if I say it you can slap me right here
 (Get it) lets get this party started right
 Right on, c'mon
 What we got to say
 Power to the people no delay
 To make everybody see
 In order to fight the powers that be⁵⁷

Elvis e John Wayne não representam nada para a população negra segundo Chuck D. A música exorta os negros a dizerem em alto e bom som o orgulho de serem negros, apesar de que seus heróis não apareceram nos selos postais. Como os *rappers* tem consciência do passado de escravidão e da permanência da opressão e do racismo, chamam para a festa, que é o lugar para estarem juntos e unidos como um exército lutando por poder. Essa música contribuiu para apresentar o clima tenso do filme dirigido por Spike Lee, “Faça a Coisa Certa” (Do The Right Thing), filme que representou as complicadas relações raciais do bairro nova-iorquino do Bronx⁵⁸.

Surgindo em meio às crescentes desilusões sociopolíticas dos anos 1980 – com a afirmação neoliberal dos governos Reagan e Bush (pai) – e sob complexas trocas culturais, a cultura hip-hop pôde expor publicamente uma contracultura, inscrevendo uma identificação que soube articular um sentido de denominação que transformou insubordinação em prazer.

Um aspecto particularmente interessante é a inovação que o Rap traz para o panorama da profissionalização musical, com a existência de pessoas que não necessariamente leiam partituras ou toquem algum tipo de instrumento, mas que possam um dia se tornar estrelas mundiais da música (MARTINS, 2005, p. 53).

Essa inovação só se tornou possível pelo fato de que as gravações e a distribuição ficaram mais baratas, sendo controladas pelos músicos e produtores negros,

⁵⁷ Public Enemy, *Fight the Power*, LP Fear of a Black Planet, Def Jam/Columbia Records, 1990. [Elvis foi um herói para muitos/ Mas como você vê nunca significou nada para mim/ Um verdadeiro racista esse otário era/ Simples e evidente: Foda-se ele e John Wayne/ Porque eu sou negro e tenho orgulho/ Estou disposto e mais do que isso eu estou ligado/ Muitos de meus heróis não aparecem nos selos/ Veja um exemplo: olhe para trás e descubra/ Mas se você checar nada de pescoços vermelhos/ Não se preocupe seja feliz/ Como o enrascado número um/ Droga, se eu vejo ele você pode estapear-me aqui direito/ (Compreenda) venha fazer com que esta festa comece imediatamente/ Imediatamente, venha/ Com razão, que nós iremos dizer/ Poder para as pessoas sem demora/ Para fazer todo mundo ver/ Em ordem para lutar por esse poder].

⁵⁸ EUA: Universal Pictures, 1989 - Drama - 120 minutos.

que se desvencilharam da censura e do controle dos grupos dominantes, podendo assim criar livremente uma música que espalhou a *cultura hip-hop* e todo um estilo de vida. Poderíamos falar mesmo de um *ethos* das comunidades marginalizadas que desafiando “as afirmações unívocas da história dos brancos e da educação oficial” têm sugerido narrativas históricas alternativas (MARTINS, 2005, p. 53).

2

NEGRITUDE NO RAP NACIONAL (1980-1997)

*A bala não é de festim, aqui
 não tem dublê
 Para os manos da baixada
 fluminense à Ceilândia,
 Eu sei, as ruas não são como a
 Disneylândia
 De Guyanases ao extremo sul
 de Santo Amaro
 Ser um preto tipo A custa caro
 Capítulo 4, Versículo 3 –
 Racionais MCs*

Não é segredo que o hip-hop no Brasil transformou-se em um importante movimento cultural e social nos anos 1990. Não é absurdo dizer que todas as grandes e médias cidades do Brasil nos anos 1990 viram florescer algum tipo de manifestação da cultura hip-hop. A prática de algum dos elementos vinculados ao hip-hop, *break*, rap, grafite, ativismo sociocultural desencadeou desde então, com amplitude, ou em alcance limitado, o desenvolvimento de novas posturas diante de dilemas individuais e coletivos de uma parte considerável de uma nova geração da juventude urbana brasileira.

Jovens que cresceram em um momento de embates políticos intensos pela democratização do país, quando grandes mobilizações sociais procuraram garantir uma reacomodação de demandas represadas durante o período da Ditadura Civil-Militar. O crescimento econômico, representado por uma modernização conservadora, não havia possibilitado a inclusão da grande massa que migrara do campo para a cidade entre os anos 1950 e 1980, quando a maioria da população passou a viver nas cidades. Nos anos 1970 o Brasil chegou ao posto de oitava economia mundial, sem que com isso diminuísse o problema histórico da concentração da renda e, portanto, da desigualdade social. A expansão da urbanização evidenciava ainda mais essas desigualdades, através, por exemplo, do crescimento das favelas e de uma massa de párias sociais, entre eles uma enorme quantidade de crianças abandonadas pelas ruas das grandes cidades. Avolumaram-se os problemas na mesma medida em que cresciam as expectativas pela inclusão na nova dinâmica social. A ação de determinados agentes políticos do campo da esquerda, como por exemplo, das Comissões das Pastorais de Periferia Urbana, o Movimento do Custo de Vida, ambos ligados às Comunidades Eclesiais de Base (CEB),

que se organizavam pela atuação da ala eclesiástica da Igreja Católica sob influência da Teologia da Libertação (GOHN, 2008), bem como pela emergência do Movimento Negro Unificado, que em 1978 reuniu diversas organizações pautadas pela luta contra o racismo e a discriminação racial, questionando, principalmente a ideia de democracia racial (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2000), contribuíram para inserir demandas e novos significados na interpretação da realidade social e de mobilização política.

A transformação da cultura popular, ou a sua reconstrução no ambiente urbano passava pelo acesso ao consumo de bens simbólicos oferecidos por uma indústria cultural centralizada na televisão, que direcionou este consumo. As trilhas sonoras das novelas, por exemplo, definiram o gosto musical de parte considerável da população. As redes de comunicação de rádio e TV, geralmente, concentradas nas mãos de um único grupo, dependentes ou associadas às multinacionais da música e do cinema, principalmente, dos EUA, difundiam a diversidade cultural padronizada e consentida. Os jovens que se apropriaram e usaram a música rap para atuarem no contexto urbano brasileiro nos fins dos anos 1990, em certa medida produziram novas interpretações de suas realidades em diálogo, por um lado, com os discursos daqueles movimentos sociais relacionados às questões da pobreza e da miséria, da violência policial, do racismo institucionalizado, e por outro, e talvez com muito mais força com as representações e discursos mediatizados.

O *rap* produzido no Brasil desenvolveu-se nos anos 1980 circunscrito inicialmente, em termos de produção fonográfica, a São Paulo e Rio de Janeiro. A consolidação do gênero no mercado musical ocorreu em princípios dos anos 1990, quando houve uma grande expansão na produção fonográfica. A produção, porém, não estava ligada às grandes gravadoras e sim aos selos independentes. Naquele mesmo período surgiram programas em rádios paulistas, no Distrito Federal e em outras capitais e grandes cidades que contribuíram com a difusão do gênero.

A MTV brasileira iniciou suas transmissões em 1990, no mesmo ano a versão nacional do Yo! MTV Raps, um programa dedicado exclusivamente ao rap e ao hip-hop. A veiculação dos vídeo clipes de rap influenciaram sobremaneira a recepção, música e imagem ciclaram juntas redefinindo as interpretações. Em um primeiro momento, a reprodução dos modelos de apresentação pública foram apropriados pelos rappers e simpatizantes brasileiros. A relação com as imagens criam afinidades, simula proximidade, veicula modelos de vestimenta e acessórios tão importantes nos processos de identificação nas culturas musicais de juventude. A moda é um importante elemento

nas culturas juvenis. Marcadores de distinção e inserção em uma comunidade de afetos através da partilha de certos símbolos e signos que definem um estilo. E o estilo rap veiculado nas imagens tornou-se fundamental para a tradução e afirmação de uma negritude entre os rappers brasileiros.

O hip-hop tem como uma de suas características certa função agregadora, no sentido da proxemia das tribos urbanas (MAFFESOLI, 2000), inicialmente esteve relacionada às práticas elaboradas em um território específico, o bairro novaiorquino do Bronx. A ideia de união, no sentido dado por Afrika Bambaataa e a Universal Zulu Nation ampliou espacialmente e temporalmente a inclusão de outros sujeitos ao universo da cultura hip-hop. Esta ideia permeou boa parte do discurso poético do rap no Brasil. Ainda que seja identificada uma contradição no discurso, principalmente pelos artistas da dança, para os quais o rap teria se distanciado dos princípios e valores “originais” da cultura hip-hop.

Os anos de consolidação da produção musical do rap no Brasil nos anos 1990 houve a reprodução do retraimento da noção de universalidade propostas por Bambaataa. Este retraimento relacionou-se com um processo de difusão para além das fronteiras do território inicial, de onde o rap emergiu. Ao espalhar-se pelos EUA processou-se uma regionalização e mesmo uma localização, cujo padrão foram as posses. As posses são grupos formados por artistas e produtores que compartilham aspectos distintivos através da elaboração de códigos visuais: logotipos, vestimentas, gestos que expressam adesão e solidariedade, mas, sobretudo, poder. De maneira distinta da universalidade proposta por Bambaataa, as posses, representam em muitos sentidos uma cultura de gangues, inclusive representado pela gangsta rap, estilo que se torna proeminente nos anos 1990. O aspecto mais contraditório é justamente a afirmação do gangsterismo que combatido nos primórdios do hip-hop.

Caracterizado por uma estética tênue entre a crítica irônica e a apologia. A crítica apresenta o gangsterismo e a criminalidade como um reflexo de uma sociedade racista que dificulta a integração do jovem negro nas estruturas de poder, principalmente financeiro. Neste sentido a marginalização econômica de fundamento racial engendraria a marginalidade. O gansta rap apresenta-se como expressão de uma subcultural do crime e da violência, enquanto reflexo de um contexto urbano sombrio, onde o tráfico de drogas torna-se uma alternativa para o sucesso financeiro. Por outro lado, o discurso ambíguo que relativiza a criminalidade, muitas vezes embaralha a interpretação do receptor, que passa a reproduzir o modelo em evidência. Para além de evidenciar um

crescente niilismo, cinismo e violência do gansta rap (WEST, 1994; GILROY, 2007). Ao mesmo tempo o gansta rap indicou os limites da política dos direitos civis e mesmo das ações afirmativas em diminuir as desigualdades entre negros e brancos, e principalmente eliminar o racismo.

Não é possível, porém, falar em etapas do rap no Brasil, como se a partir dos anos 1990, com a proeminência do gangsta rap, esta teria sido a tônica da produção musical neste país. No entanto, a estética niilista e violenta em toda sua ambigüidade ganhou espaço de circulação e uma crescente recepção.

A música rap é o elemento do hip-hop que alcançou maior alcance no Brasil. Principalmente, por meio de circuitos de produção, difusão e consumo através de selos independentes, circuitos de shows e lojas especializadas. Mas desde os anos 1980 a indústria fonográfica e do entretenimento de modo geral, foi responsável pela difusão e consumo da música rap.

Desde a segunda metade dos anos 1980, o hip-hop e o rap estava disponível para uma boa parcela da juventude urbana brasileira. Os produtos dessa expressão cultural mediados por diversos suportes possibilitaram o consumo de representações que engendraram identificações que fizeram surgir entre os jovens, comunidades de consumidores e aficcionados.

Talvez, possamos falar em uma política de identidade própria do movimento cultural, desenvolvida por intermédio de um embate de ideias e da apropriação e tradução de representações que ora se opõem, ora negociam com as noções oficiais e do senso comum sobre povo e nação. Em boa medida, um dos aspectos dessa política foi o questionamento da ideia de povo mestiço, no sentido de uma utopia de nação racialmente democrática. Tal questionamento me parece uma interpretação que articulou tanto as perspectivas defendidas pelo ativismo do movimento negro como, por exemplo, a crítica às comemorações do 13 de maio (Abolição = Farsa) e a defesa do dia 20 de novembro (Zumbi dos Palmares = Consciência), quanto pela recepção de informações sobre o rap que o definiam como uma música dos negros estadunidenses que se rebelavam contra o racismo e a supremacia branca.

Mas até que ponto a atuação pública de rappers e hip-hoppers foi influenciada pelas ideias e representações defendidas pelos movimentos antirracistas e por uma intelectualidade negra que ganhou força a partir dos anos 1980? Até que ponto a percepção menos otimista dos *rappers* em relação à utopia brasileira importaria um problema inexistente aqui? E de que maneira mais perigosa ou problemática, como

ressaltam alguns críticos (SANSONE, 2003; RISÉRIO, 2012), racializariam uma sociedade considerada no pensamento social dominante até os anos 1990 como não racializada?

Em torno dos discursos e representações colocadas em circulação pelos *rappers* não houve um questionamento direto à ideia de povo mestiço, porém, pode-se perceber a afirmação de negritudes pautadas em representações construídas no fluxo musical transnacional, do diálogo com a tradição musical interna e com os discursos dos movimentos negros que no período de redemocratização ganharam espaço na esfera pública nacional, além, e principalmente, das experiências individuais e coletivas, em que se verifica a valorização e a afirmação étnico-racial dos negros no Brasil. Trata-se de representações que questionam e/ou reforçam a noção projetiva da identidade nacional em seu sentido de comunidade imaginada resultante e resultado de uma integração racial (ANDERSON, 2008; HALL, 2006). Ideia essa que ajudou a fundamentar outra característica distintiva da nação brasileira no concerto das nações, a democracia racial.

Acompanhar a trajetória do hip-hop no Brasil é uma oportunidade para entender como uma parcela da juventude das classes populares interferiu no debate sobre a identidade nacional nas últimas décadas do século XX. Momento em que se levantaram na esfera pública questões relacionadas às vantagens e aos perigos da globalização para a nação.

As vantagens da globalização quase sempre estiveram relacionadas às possibilidades de interações entre pessoas, grupos, instituições, culturas, por intermédio de trocas materiais e simbólicas garantidas pelo desenvolvimento tecnológico no âmbito das comunicações e transportes. Deste ponto de vista, mais pessoas seriam beneficiadas, por exemplo, pelos avanços técnico-científicos. A democratização de saberes, a universalização dos direitos humanos e a acessibilidade aos bens materiais construiriam novas condições de justiça e cidadania planetária (FRIEDMAN, 1999). O discurso dominante, no entanto, direcionava-se para a defesa do livre mercado. Com a chegada de Fernando Collor de Melo à presidência pareceu um momento de exacerbação deste discurso. Em 1990, para justificar a abertura do mercado brasileiro, o presidente comparou os carros produzidos no país a carroças⁵⁹, uma justificativa que reproduz a velha atitude do brasileiro diante do estrangeiro, que Nelson Rodrigues definiu como

⁵⁹ O ESTADO DE SÃO PAULO, sábado, 3 fev 1990, Política, p. 4.

síndrome de vira-lata.

A questão do desenvolvimento tecnológico e das possibilidades de produção musical e intercâmbio para além das fronteiras do Estado-nação criaram expectativas e argumentos situacionais. O local, as comunidades enquanto referenciais importantes no discurso dos *rappers* seriam territórios reconhecidamente segregados, entendidos como similares aos guetos nazistas e dos EUA, às favelas da África do Sul. Além dessa espacialização diaspórica, percebe-se a construção de uma genealogia comum onde se partilham determinadas condições existenciais conectando as “vítimas” do “sistema” escravista, colonial, capitalista e governamental. Assim, a defesa de uma especificidade do *rap* produzido no Brasil pela sua adjetivação, *rap nacional*, deve ser entendida no bojo desses processos de globalização, no sentido de uma conexão entre os fluxos de experiência locais e globais.

Algumas questões podem ser levantadas aqui, com a intenção de construir um percurso metodológico para entender a apropriação e “nacionalização” do rap dentro da nova dinâmica social brasileira, mais especificamente, discutindo o seu lugar na história da música popular brasileira. Naquela nova dinâmica social marcada pelo processo de redemocratização do país, o mercado musical passava por um processo de segmentação, o que também poderia ser visto como parte desse movimento democratizante, pois novos estilos musicais despontariam, mas também, desapontariam, por representarem o golpe final contra a música popular brasileira, ao materializarem a diluição ou fragmentação estilística e estética que estaria conrrompendo a originalidade e autenticidade da música brasileira desde pelo menos o advento da bossa nova.

Como apresentado na introdução deste trabalho, José Ramos Tinhorão foi uma das principais vozes contrárias à perigosa “americanização” em defesa de uma música de caráter essencialmente nacional. A defesa da bossa nova como uma renovação da música brasileira, serira realizada por Augusto de Campos ao apontar “as convergências entre a bossa nova e a poesia concretista”, enquanto um procedimento ou discurso vanguardista direcionado para o futuro da arte e da cultura, através da “experimentação formal” e pela fundamentação do projeto estético “em princípios objetivos, racionais e concisos” (NAVES, 2010, p. 13). A partir dos anos 1980, a produção musical brasileira, segundo Santuza Cambraia Naves, pelo olhar da crítica, exemplificada pelas reflexões de Silvano Santiago, caracterizaria-se pela ênfase no “aqui e agora”, em uma articulação entre arte e vida, configurando-se “como um instrumento poderoso de criação de novas identidades sociais” (Idem, p. 14).

2.1 Música popular brasileira: novo sempre igual?

A canção popular moderna disseminou-se e desenvolveu-se ao longo do século XX em uma espécie de simbiose com a indústria fonográfica. A consolidação de um mercado de música (produção, distribuição e venda) foi possível graças ao advento do disco que possibilitou a materialização da música em produto. Segundo Felipe Trotta:

A atividade mercantil de comércio de música se tornou em pouco tempo um negócio altamente lucrativo, cuja exploração comercial esteve concentrada nas mãos de poucas empresas de grande porte, que desde as primeiras experiências fonográficas, disponibilizam discos gravados em todas as partes do mundo (TROTТА, 2011, p. 26).

A indústria fonográfica tornou-se um gigantesco oligopólio transnacional. No final dos anos 1990, apenas cinco conglomerados dominavam o mercado mundial da música, as *big five*: Universal Music, BMG Ariola, Sony Music, WEA (Warner) e grupo EMI (FENERICK, 2008). Com o advento da digitalização do processo de produção, armazenamento e suporte fonográfico o controle exercido pela indústria estendeu-se da produção à reprodução musical, desde o artista aos produtos, a música, a imagem, os suportes, chegando aos meios de divulgação, principalmente através dos video-clipes e os canais de TV, até os aparelhos reprodutores e o mais paradoxal, copiadores de Cds e DVDs que possibilitaram o crescimento da pirataria, um dos principais inimigos do imenso controle sobre a produção e circulação da música. Se por um lado as “estratégias” da indústria fonográfica possibilitam a difusão global de certos gêneros musicais, ao mesmo tempo artistas e consumidores operam “táticas” que desestabilizam a homogeneização e a alienação cultural (Idem, p. 13).

Nos anos 1990 temos uma espécie de paradoxo, de um lado, uma maior concentração do controle sobre a circulação da música enquanto mercadoria, e ao mesmo tempo uma maior diversidade musical. A diversificação da produção musical possibilitada pelo barateamento do processo é um exemplo da atuação tática do artista. Na verdade, a diversificação musical nunca foi solapada pela indústria, talvez até fomentada.

A questão complicadora está no controle da difusão através de atuação estratégica da indústria. Como salientado no capítulo anterior, a indústria fonográfica de certa forma parasitária (HOBSBAWM, 2012), talvez o limite da tática esteja na estratégia da indústria fonográfica em não arriscar, a maior parte dos artistas só são contratados caso obtenham sucesso na recepção de sua obra independente.

Outro aspecto que se deve levar em conta ao focalizarmos o mercado de música e a mundialização da cultura é a questão da “estandardização”. Mais uma vez, recorremos a Felipe Trotta que desenvolveu uma análise primorosa da relação entre música popular e “estandardização”.

A indústria fonográfica no processo de construção de um público consumidor em larga escala para seus produtos, visando, logicamente, a maximização do faturamento e da margem de lucro, desenvolveu estratégias para “cativar a sensibilidade de indivíduos” dispersos e diversos, vivendo em lugares distantes, frequentando “espaços diferentes, com hábitos distintos, gostos peculiares e crenças diversas”. Neste sentido, adotaram “elementos técnico-formais passíveis de serem utilizados e interpretados por uma grande diversidade de consumidores” (TROTТА, 2011, p. 35).

O processo de “estandardização”, basicamente, seria uma constante renovação de “modelos de identificação”, da procura de um “denominador comum” – na acepção de Edgar Morin –, da recorrência e “repetição de elementos e soluções artísticas convertidos em clichês”, a “fórmula” do sucesso ou o “conjunto de protocolos”, conforme Adorno e Horkheimer desvelaram ao construir o conceito de *indústria cultural* (Idem, p. 39-41). Mercadoria fetichizada, consumidor objetificado, prisioneiro do sistema em um ciclo vicioso, onde o produto consumido satisfaz o desejo forjado pela estrutura de produção e entretenimento.

Felipe Trotta sem negar a validade do conceito de *indústria cultural*, sobretudo, a noção de estandardização e afirmação do sistema, nem a crítica ao “aristocratismo cultural” de Adorno e Horkheimer, desenvolve um argumento ancorado nos estudos culturais de Martin Barbero e na musicologia de Richard Middleton em que pondera o perigo reducionista nos postulados dos frankfurtianos. O primeiro postulado diz respeito à teoria da dominação, a modelagem dos gostos do consumidor precisa ser vista com ressalvas, uma vez que se entende que as ideias de alta e baixa cultura implicam uma simplificação da complexidade dos usos dos elementos estéticos e das formas de lazer. Da mesma maneira, não se pode negar a agencia aos artistas cujo processo criativo envolve experiências estéticas, modos de fazer e usar a arte de maneira plural, não se tratando de mera “aplicação pura e simples de modelos, fórmulas, clichês ou receitas” (TROTТА, 2011, p. 43).

Ao mesmo tempo, é preciso ter claro que a “comunicação e o prazer estético de uma música dependem de associações com músicas e sentimentos já experimentados”

(Id., *Ibidem*), portanto, satisfazer as expectativas do público implicará no reconhecimento. Surpresa (elementos menos recorrentes) e reconhecimento (elementos consagrados) devem ser mantidos em equilíbrio. “Sem repetições de modelos, de frases, de sonoridades, de narrativas, de trechos e ideias, as músicas são simplesmente incompreensíveis, e seu interesse, praticamente nulo” (TROTТА, 2011, p. 43). Finalmente, no âmbito do consumo, a música popular é experienciada em seus usos coletivos, cuja legitimidade encontra-se na empatia estabelecida pela reincidência de elementos estéticos, muito mais do que na escuta do “inusitado”, “novo” e vanguardista.

Analisando a história da música popular brasileira em relação à construção de um mercado de música mundializado ao longo do século XX, percebemos que a apropriação de elementos estéticos e sonoridades estrangeiras realizaram-se para muito além da simples cópia e padronização. Os casos de Ari Barroso e o samba orquestrado, da Bossa Nova enquanto produto da articulação entre samba e jazz, a apropriação do rock pela Tropicália, as fusões de rock e baião de Raul Seixas, a apropriação do soul fundido com sonoridades brasileiras por Tim Maia, para ficarmos em alguns exemplos significativos do jogo dialógico em que elementos estéticos importados são ressignificados, transformando e diversificando a produção musical no Brasil. *Antropofagia e bricolage?* Um e outro, pois o antigo, a tradição e o moderno daqui e de alhures estão lado a lado, e ao mesmo tempo se justapõem na música popular brasileira em tradição moderna (ORTIZ, 2000).

Entendendo o ser da cultura enquanto “seres interpretativos” (HALL, 1997, s/p) é possível afirmar que a circulação de música proporcionada pela indústria do entretenimento ainda que em sentido quase unidirecional, dado o controle das esferas de produção e circulação pelas indústrias do entretenimento, cria a possibilidade de uma ampliação de materiais sonoros disponíveis à escuta, fundamentando a articulação de afetos e identificações, onde músicos e público participam de processos transculturais, reelaborando linguagens, padrões e estilos, seja na forma ou no conteúdo.

O processo de transformação dos costumes, onde formas de lazer e diversão tradicionais passaram a dividir espaço com as formas mediadas pelos meios de comunicação, esteve intimamente relacionado ao desenvolvimento e consolidação da rede de televisão no país ocorrida durante os governos militares. A criação do Sistema Nacional de Telecomunicações da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), através de estações repetidoras e canais de micro-ondas foi certamente o plano mais bem sucedido do programa de integração nacional levado a cabo pelos governos

militares. A marcha para o oeste ampliava-se através das ondas eletromagnéticas. Se os fundamentos do projeto estiveram relacionados a uma ideologia nacionalista, seus efeitos foram distintos, garantindo uma internacionalização dos usos e costumes, pois o que se viu foi a difusão de mercadorias e representações estrangeiras, uma vez que o controle do mercado de bens, e principalmente no âmbito da indústria do entretenimento, estava concentrado nos países “desenvolvidos”, sobretudo EUA. Em 1975, 40% da população urbana possuía televisão, em meio a recessão econômica na primeira metade da década de 1980, a venda de aparelhos de TV a cores superava, em 1985, a elevada marca de 1980: 1.543.000 e 1.230.000, respectivamente (MICELI, 1994, p. 47).

Um dos efeitos deste processo de consolidação da indústria cultural no país foi a segmentação, através da criação e venda de produtos específicos relacionados a certas condições de classe, geração e gênero. A segmentação estaria relacionada à expansão de uma cultura do consumo em escala global após a II Guerra Mundial.

Ao desenvolver uma explicação sobre a revolução cultural ocorrida na segunda metade do século XX, Eric Hobsbawm (1995), apresentou um ponto de vista sobre o processo de difusão de valores e objetos culturais que se tornaram globais. Em termos gerais, essa revolução esteve relacionada a transformações nas relações entre os sexos e as gerações, baseada em processos de liberação social e moral. Dois aspectos específicos nos interessa reter. O primeiro é a criação de um mercado segmentado para a juventude que revolucionou o comércio de música popular, criando uma cultura juvenil global. O segundo aspecto, foi o surgimento de uma “política de identidade” que refletia a desintegração “dos velhos sistemas de valores e costumes, e das convenções que controlavam o comportamento humano” (HOBSBAWM, 1995, p. 334).

No primeiro caso temos a construção de um padrão musical hegemônico. O rock tornou-se uma das referências característica da juventude “moderna”. O circuito de produção e difusão musical baseado nos EUA e na Grã-Bretanha foi o grande vetor deste processo, como salienta Hobsbawm:

A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O *rock* foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de “Raça” ou “Rhythm and blues” das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens *brancos* (HOBSBAWM, 1995, p.

324).

A descoberta/criação de um mercado jovem pela indústria do entretenimento possibilitou a mundialização de referências, valores e estilos de vida. O rock foi transformado em uma tradição moderna mundializada que rivalizou com as tradições nacionais, sendo apropriado como um símbolo de distinção e diferenciação entre gerações. Segundo Ortiz, o uso dos símbolos mundializados tornou-se um elemento de distinção social,

[...] escutar rock and roll significa estar sintonizados com um conjunto de valores, vividos e pensados como superiores. Preferir outros tipos de canções [de tradições locais, nacionais, do passado] é sinônimo de descompasso, de um comportamento inadequado aos “tempos modernos” (ORTIZ, 2000, p. 202).

A própria legitimidade conferida à língua inglesa enquanto língua mundial passou pela difusão do rock e outros gêneros de música popular do mundo anglo-saxônico. É válido lembrar que existem outras fontes de autoridade que legitimam o inglês mundializando-o, como a informática, a publicidade, o mercado de ações, o cinema, entre outros. Mas um aspecto importante, levantado por Ortiz, é que a sonoridade musical da língua torna-se um elo de solidariedade entre jovens de culturas distantes, embora a escuta não esteja diretamente relacionada a um desejo de comunicação, e sim de prestígio. Comunicam-se através do rock, aprecia-se o rock mesmo sem entender, pois, “escutam porque crêem” (ORTIZ, 2000, p. 193). E creem porque a língua, repertórios de elementos estéticos, padrões de comportamento e estilos de vida tornaram-se familiarizados através da sociedade global de consumo, estruturando uma “zona de referências afetivas transnacional, ou seja, uma memória cultural desterritorializada” (TROTTA, 2011, p. 39).

O modo dominante da modernidade-mundo estaria no movimento de desterritorialização cultural, cuja realização são os “produtos compostos” (música, filme, línguas, costumes, valores etc.), e principalmente a “formação de uma cultura internacional popular” que ao projetar-se para além das fronteiras nacionais caracterizou-se como uma “sociedade global de consumo” (ORTIZ, 2000, p. 110-111). Segundo Renato Ortiz, seria possível afirmar a “existência de uma memória internacional-popular” a partir do compartilhamento de “referências culturais mundializadas”, forjada, portanto, através da circulação de “personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, pelas histórias em quadrinhos, televisão e cinema” que se inscreveriam nas lembranças daqueles que as consumiam para assim

compor um “imaginário coletivo mundial” (ORTIZ, 2000, p. 125-126), o “gosto médio internacional” (MORELLI, 2008, p. 100).

Esse processo de mundialização e desenraizamento cultural criaria uma moderna tradição, um modo de ser, desenvolvido a partir da imposição de um conjunto de instituições e valores que produziria uma “tradição enquanto norma, embora mediatizada pela velocidade das trocas e pela mobilidade das pessoas” (MORELLI, 2008, p. 195). Usando o exemplo do drama, Renato Ortiz, procurou revelar os “mecanismos de uma sociedade global de consumo”. Segundo o sociólogo, a partir dos anos 1940 houve uma generalização do uso do drama nas sociedades modernas através de livros, espetáculos teatrais e, sobretudo, pelo cinema e televisão. Essa generalização garantiu uma familiaridade e uma vasta assimilação de manifestações dramáticas formatadas através do desenvolvimento de estudos e técnicas possibilitando uma articulação com o gosto popular. Enfim, “a construção da tradição de uma modernidade-mundo repousa [...] num processo amplo de socialização das formas e objetos culturais” (ORTIZ, 2000, p. 197).

Nesse processo, a indústria do entretenimento situada nos Estados Unidos tem uma importância relevante, dada sua proeminência em investimentos nos segmentos mundializados de cultura (*soap operas*, filmes, séries televisivas), e acrescentaríamos aqui a música. Boa parte dos gêneros musicais que se mundializaram são produtos made in USA, como ocorreu com o blues, o country, o jazz, o rock and roll, o soul, a disco, e o pop. A língua franca da música mundializada é o inglês. E a familiaridade produziu inclusive uma ideia próxima àquela que diz que só se pode filosofar em alemão, e rock ou heavy metal só se poderia cantar em inglês. Isso ocorreu porque há uma “conformidade a um padrão hegemônico de prestígio” (ORTIZ, 2000, p. 192-193), determinante para definir qual música é mundial ou local, global ou nacional.

Parece consensual que o mercado de música no Brasil consolidou-se na década de 1980 com o advento do rock urbano e cosmopolita produzido no centro-sul do país. Segundo Rita Morelli (2008), o chamado BRock⁶⁰, ofereceu à indústria fonográfica e ao mercado de música no Brasil um novo produto “capaz de modernizar o mercado de música popular no país, tornando-o jovem”. Através do uso da linguagem “musical das massas jovens internacionais” e compartilhando em muitos casos do prestígio da MPB massificou o “apelo ao engajamento no processo político” (MORELLI, 2008, p. 97).

⁶⁰ Termo usado para definir a onda de grupos de rock que ganharam projeção e certa proeminência no mercado de música nacional na década de 1980

Nesse sentido, Morelli distanciou-se da tese de Renato Ortiz, argumentando que não seria possível afirmar a ocorrência de uma transição do nacional-popular para o internacional-popular no mercado de música popular brasileiro até os anos 1990, uma vez que o contexto específico da emergência do BRock evidenciou em alguns casos a persistência da tradição do nacional-popular em termos poéticos e temáticos.

[...] estenderei para toda a década de 1980, e até para o início dos anos 1990 — dada a mobilização havida em torno do impeachment do presidente Collor —, a influência de uma conjuntura política de exceção sobre a produção de música popular brasileira, como se a necessidade, sempre adiada e renovada, de construir uma nação moderna e democrática no Brasil tivesse emprestado a essa produção uma qualidade nacional-popular mais ou menos permanente, com a qual ela chegou ao contexto contemporâneo, modificando-se, finalmente, com ele (MORELLI, 2008, p. 90).

Isto significa que ainda teríamos na produção musical do rock brasileiro nos anos 1980 a continuidade de certos pressupostos norteadores da canção popular consagradas nos anos 1960. De um lado a tentativa de falar ao povo e pelo povo, uma totalidade orgânica limitada pelas fronteiras geográficas do Estado-nação. De outro a crítica no sentido questionador dos comportamentos e da realidade política e social da nação numa dominante à esquerda recepcionada por um “novo público”, “jovem, universitário e de esquerda” (NAPOLITANO, 2001). Em ambos os casos haveria um engajamento pela transformação da nação produzido de um lugar onde povo não havia a não ser em alegorias poéticas e musicais.

Morelli usa como exemplo para defender essa perspectiva a música *Brasil* de Cazuzá⁶¹, cujo protesto massificou-se na versão de Gal Gosta inserida como tema de novela – *Vale Tudo* da Rede Globo em 1988. Nesse caso o sujeito poético expressaria a massificação do processo político, e sinalizaria um pertencimento à nação da qual estaria excluído, guardando distância dos engajamentos descritivos e ufanistas da nação (*Aquarela do Brasil*, Ari Barroso), mas também da afirmação de exílio (*Sábia*, Chico Buarque) ou integração (*Tropicália*, Caetano Veloso), posicionando-se como interlocutor.

Além das condições técnicas para a existência de uma “segmentação radical”, disseminadas pelo processo de globalização, outro elemento histórico conforma o contexto do período, que segundo Morelli foi o abandono do projeto de construção de

⁶¹ CAZUZA; NEVES, Ezequiel; ISRAEL, George. In: **Ideologia**. Cazuzá; Ezequiel Neves; Nilo Romero (Prod.). Rio de Janeiro: Philips, 1988.

uma nação moderna. Consequência da consumação da transição democrática através da eleição de Fernando Henrique Cardoso, em 1994, após o *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, eleito em 1989 nas primeiras eleições após o fim da ditadura civil-militar, de um lado. E de outro, através do discurso político e práticas administrativas dos dois governos supracitados corroborando a globalização e a flexibilização da economia em curso, reiterando na esfera oficial a fragmentação em detrimento da unidade construída no regime militar, que nos anos 1960/1970 possibilitou a construção de um mercado moderno de bens simbólicos no país.

Nesse sentido, Rita Morelli, chega à conclusão de que não haveria mais campo da música popular nem hegemonia dos conteúdos nacional-popular ou internacional-popular, uma vez que a segmentação caracterizaria o mercado internacional de música, fruto de investimentos identitários fragmentários e de um ecletismo musical enquanto sinal distintivo nos contextos de maior acesso ao que se produz em diversas partes do globo. Assim, Morelli pode afirmar que o que há no mercado de música global e local a partir dos anos 1990 é uma segmentação fragmentada, descentralizada e des-hierarquizada ou, em uma palavra, pós-moderna.

Se na condição pós-moderna apresentada por Morelli, há uma no fundo uma desconstrução da nação, teríamos em paralelo um movimento de desconstrução da nação que também tem no rap a sua evidência. O argumento de Morelli sobre a permanência do nacional-popular na produção musical do BRock nos anos 1980 nos leva para à questão da identidade.

A questão da identidade foi desenvolvida por José Roberto Zan (2001) ao tratar da formação da música popular em sua relação com o desenvolvimento da indústria e do mercado fonográfico no Brasil. Zan propôs uma periodização histórica para interpretar a dinâmica das traduções e reproduções musicais dos elementos simbólicos relacionados com a questão da identidade. Ressaltando a relação entre produção e consumo, Zan perspectivou a “música popular industrializada” como “mediação social”, propondo “o produto cultural como elemento no qual a sociedade se objetiva” (ZAN, 2001, p. 106).

O primeiro momento na trajetória da formação da música popular brasileira teria sido marcado pelo desenvolvimento de um mercado de música gravada, possibilitado pela chegada ao país na virada do século XIX para o XX das tecnologias de gravação mecânicas. Aquele mercado em formação registrou e difundiu gêneros urbanos que circulavam na capital federal, principalmente o samba, a marcha e o choro. Tratava-se

de um processo de “apropriação capitalista da canção”, onde se forjou os gêneros através de sua desvinculação de espaços tradicionais e/ou ritualísticos, ainda que, o samba, por exemplo, guardasse “forte identidade com suas matrizes étnicas” (ZAN, 2001, p. 107). Ao mesmo tempo, gravações de gêneros estrangeiros como *fox-trots*, *one-steps*, *ragtime*, *charleston*, aportavam no país e criavam possibilidades de misturas e hibridização musical.

As novas condições de produção desencadearam ajustes técnicos, formalizando duração, timbres e instrumentos, gerando certos padrões que passaram a reger a criação da canção para o mercado. Os artistas precisaram desenvolver “certas habilidades para reconhecer as regras do mercado musical em formação e orientar suas práticas de artista”, configurando uma espécie de *habitus*, evidenciada em manifestações que demonstravam preocupação com “direitos autorais e conexos relativos à sua arte” (ZAN, 2001, p. 108). Por outro lado, praticou-se a apropriação de obras alheias, ação destacada pela justificativa do músico José Barbosa da Silva, o Sinhô: “Samba é como passarinho. É de quem pegar”. O processo de formalização passou a ser assimilado pelo compositor popular que produzia “canções com letras concisas, andamento dinâmico e melodias simples capazes de serem memorizados com facilidade pelo público ouvinte” (ZAN, 2001, p. 109). Muniz Sodré, preocupado com a descaracterização do samba enquanto uma música de matriz africana e com o processo de desagregação comunitária, já havia tratado desse processo:

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do *indivíduo* um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. *Compositor* se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical. (SODRÉ, 1998, p. 39-40).

Mesmo que não se possa verificar com precisão a validade dos fundamentos coletivistas da produção musical do samba é importante não perder de vista o jogo conflituoso e contraditório de dominação e sedução pelo qual o samba foi se transformando de música étnica para música nacional. Segundo Zan, estes aspectos indicam que nas primeiras décadas do século XX “estavam em formação no Brasil uma cultura e uma música popular de massa” (ZAN, 2001, p. 109).

Os critérios de hierarquização dentro de um possível campo musical brasileiro transformaram-se ao longo do tempo, seguindo certas tendências identificadas em estudos sobre a música popular. Para a pesquisadora, nos anos 1990 nem um campo da música de tradição nacional, nem a tradição moderna do internacional-popular existiriam mais. A emergência de novos sujeitos no campo da música popular, *rappers* e *funkeiro*, por exemplo, representariam uma segmentação radical distanciando-se da definição elaboradas por alguns estudiosos da música popular.

A segmentação seria uma consequência do desenvolvimento e acesso a novas tecnologias de produção e veiculação de produtos culturais. Com o advento dos computadores pessoais e da internet viabilizou-se a criação de “circuitos de produção, circulação e consumo de música” desvinculados do controle da indústria fonográfica (MORELLI, 2008, p. 99). Nos anos 1990, ter-se-ia desenvolvido uma segmentação no mercado de música e paralelo a ela e de certo modo complementando-a, uma autonomia dos segmentos, através da criação de “critérios próprios de hierarquização” e de “instâncias próprias de legitimidade” (Idem, p. 100).

Para Morelli, os *rappers* dariam as costas para a tradição nacional. Tal assertiva toma por base o estudo de Michael Hearschmann sobre o rap e o funk, que interpreta a ênfase na repetição empreendida pelo hip-hop e funk estadunidenses enquanto uma “estética de versão”.

Ao submeter-se à mera cópia do que vem de fora, abdicando da atitude dos roqueiros nordestinos, por exemplo, que elaboravam sínteses originais entre *rock* e ritmos locais, ou dos roqueiros paulistas, cariocas e brasilienses, muitos dos quais continuavam se reportando poeticamente à tradição nacional, esses novos sujeitos do campo musical dão as costas a essa tradição, como se não partilhassem de experiência social alguma com os demais segmentos sociais e musicais do país, particularmente com os responsáveis pela construção daquela tradição (MORELLI, 2008, p. 99).

A própria ideia de autonomia dos segmentos musicais na elaboração de critérios e instâncias próprias de hierarquização e legitimidade tem em si a desconstrução desta interpretação de que no rap, os sujeitos atuaram em sentido inverso de uma tradição hegemônica ao desvalorizando a “originalidade” e a “identidade”. Ao definirmos o rap produzido no Brasil como mera cópia estaríamos deixando de levar em consideração dois aspectos. O primeiro, relacionado ao próprio estatuto do rap, uma produção musical baseada no sampleamento e na mistura de obras anteriores. Um comentário do maestro Julio Medaglia, em seu livro, *Música Maestro!* (2008), sobre o hip-hop é

indicador de uma postura equivocada e limitada sobre o rap produzido no Brasil:

[...] o negro brasileiro, quando vai correndo aos Estados Unidos buscar milhares de fitas e vídeos de hip hop para copiar, achando que está se integrando a uma grande ‘cultura negra’, está, na verdade, traíndo e colaborando para a extinção das raízes africanas que foram bem preservadas e até evoluíram em nosso país – graças, inclusive, ao sacrifício de Zumbi. Nós temos aqui um rhythm and poetry há muito tempo, que é o samba de breque. Este, sim, apesar do falatório constante, tem gingado ‘afro’, balanço, musicalidade, melodia, humor, sarcasmo, inteligência e sensibilidade. Isso para não falar na música dos repentistas nordestinos, cujo malabarismo literário, cuja capacidade improvisativa e cuja musicalidade de grande beleza, humor e talento já foram apontadas como patrimônios da humanidade. (apud ZIBORDI, 2012, p. 3)

Aparentemente, ao referir-se a cópia realizada pelo “negro brasileiro”, Medaglia procura criticar, como algo menor. Porém, sabemos como o processo de composição musical está relacionado a uma série de fatores como o campo harmônico, as escalas e as influências que seriam interpretadas pelo compositor, também, por uma escuta pré-existente. Em outra ocasião, Júlio Medaglia reforçou a ideia da cópia, afirmando que o rap não seria música:

Então, ficam copiando, aqui, essa verborragia interminável que é o tal hip-hop e *rap que não é música*, evidentemente, porque não tem música. *É uma coisa primitiva*. É uma coisa anti-africana. Não é africana, porque ela é [reproduz o som do ritmo: pom, pom, pom... e do vocal: parambaramparambaram... batendo com uma mão na outra]. Porque a música que tem origem afro tem síncope, como tem o samba brasileiro, sambas maravilhosos de *nossos maravilhosos crioulos*, sensacionais, não é?⁶²

Em oposição à cópia, Medaglia, defende a tradição afro-brasileira, buscando as raízes em Zumbi dos Palmares, que teria se sacrificado pela preservação das raízes africanas. Raízes musicais que teriam evoluído sem perder a ginga e a síncope. A percepção de Medaglia sobre a musicalidade de raiz africana se ampara em uma noção limitada, que tem lá suas razões, ao fundamentar-se no olhar erudito, que interpreta a música a partir de determinados parâmetros estéticos específicos, onde a harmonia, e o controle dos ruídos são definidores da boa música. O aspecto poético, também, é limitado por uma percepção onde o belo estaria em uma prosódia refinada, trabalhando o sarcasmo, o humor, com boa dicção e afinação. Mas, o elemento mais importante aqui é a preocupação com certo tipo de atitude do negro, um tipo de personalidade, que

⁶² Entrevista para o programa *Provocações*, TV Cultura, em 17/12/2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uNqp5nqNuAs>>, acesso em 15 out. 2014.

parece contradizer a referência à Zumbi, aquele que foi alçado à símbolo de resistência contra a escravidão:

O negro brasileiro é nobre. Se existisse monarquia no Brasil hoje, seria um desses negros que a gente conhece que seriam o príncipe. Ivone Lara, Cartola – pessoa finíssima, Paulinho da Viola... Pixinhguinha era um homem de poucas palavras... A minha babá que também era negra... era uma pessoa que me tratava de uma maneira muito delicada... A Música que veio dos morros... refinamento fora do comum. A mesma coisa nos EUA... quando o negro quis mostrar que era gente... gospel e jazz – grande símbolo cultural ... ele foi buscar dentro de si. Agora querem protestar? Quem quer protestar? Aqueles que ficam puxando fumo lá na periferia de Los Angeles, dizendo que a humanidade está contra eles. E o Brasil (sic), o negro atual, boa parte do negro brasileiro quer ser colono do negro que não deu certo. Em vez de ser colono da Condolezza Rice, do Obama, do Miles Davis, querem ser colonos do negro que não deu certo.⁶³

Esta interpetação do Maestro Julio Medaglia registra a emergência de uma atitude do negro brasileiro, distinta, daquela projetada na tradição patriarcal, de um negro obediente, educado, cordial. Quando Medaglia saca a babá nos parece que está a reproduzir o enredo típico das relações entre senhores e escravos da Casa Grande e Senzala. Denotando que a preocupação do maestro não é somente musical, a rebeldia do negro que protesta de maneira incisiva e direta é o que parece incomodar. Além, do mais é uma percepção superficial, pois o rap produzido no Brasil é de uma diversidade tremenda, seja em termos musicais ou poéticos. Se partirmos de um determinado padrão sobre o que se entende por música e o que é ser músico, os rappers não se enquadrariam, pois, em geral, não dominam técnicas, instrumentos e conhecimentos musicais formais. E ao que me parece este atrevimento é o verdadeiro protesto realizado por rappers e DJs.

Medaglia tem certa razão ao dizer que é algo antiafricano, não no sentido de que o samba de breque ou o jazz seriam músicas africanas em si, mas por se tratar de uma elaboração inventiva de negros na diáspora, sujeitos de um outro mundo, não mais africanos, porém, que em muitos momentos procuraram reinventar a África, a partir dos elementos culturais e equipamentos que estavam a sua disposição. A síncope continua presente no trechos rítmicos sampleados, e mesmo no scratch, quando os DJs exploram os equipamentos e suportes eletrônicos para criarem novas cadências, inventando percussões e batucadas com discos.

⁶³ Idem.

O outro aspecto que contesta a noção de cópia está na própria defesa da definição de um Rap Nacional que passa a ser utilizada na década de 1990. Esta definição demonstra tanto uma tentativa de responder às críticas que viram esse processo de apropriação como mera cópia, quanto uma preocupação de rappers e Djs em vincularem-se criticamente às tradições da música popular brasileira.

O grupo RZO (Rapaziada Zona Oeste) de São Paulo foi um dos que registraram em música a definição ao cantar: “rap nacional é nossa cara”. No primeiro disco de estúdio “Todo são manos” (1999), a música “Americanos” tece um comentário crítica à proeminência da música estrangeira no Brasil e mais especificamente no consumo do rap americano. A base musical foi produzida com um sample da linha de baixo da música “Vou com gás” de Tim Maia⁶⁴, que sem variações repete-se durante os quase quatro minutos de música. As variações ficam por conta da inserção de alguns acordes de teclado, um trecho incidental de um solo de cuíca e nas rimas em três estrofes divididas por dois Mcs. O refrão em modo imperativo vaticina: “Essa história de meu brother já era”. Enquanto Mc Helião revela que não está se lixando para americano, por isso não sabe falar inglês, Mc Sandrão lamenta como uma barbaridade não conhecer MPB, essa estratégia opõe o nós (brasileiros) ao outro (americanos), nos termos do civilizado e do bárbaro. Uma referência à incapacidade do “gringo” em dançar samba é outro aspecto levantado para exemplificar a incapacidade do outro em “integrar-se” na cultura brasileira. Helião faz uma revelação sobre sua relação com a cultura dos americanos, ainda que o fato de cantar rap seja autoexplicativo:

Eu já curti enlatados, mas nunca critiquei
Então, que foda-se os americanos
Pra mim é bom, seu som
Brasil, também, é bom

Para finalizar, Sandrão, motiva o ouvinte a prestar mais atenção na música nacional:

[...] Tem pra ninguém, moro?
Aí, RZO representa o lado rap brasileiro da coisa
Mas em qualquer tendência, o Brasil tá forte na parada
Não se curve diante do boicote da música brasileira
Nós brasileiros também temos nossa identidade
Hei Dj Loo, vamos nacionalizar

O eu lírico é parte da história, o modelo típico de poesia autobiográfica, sua história serve de exemplo para defender uma ideia com autoridade. A ideia de que os ouvintes deveriam valorizar a música brasileira, porque ela teria identidade, que

⁶⁴ Brasil: EMI-ODEON, 1979.

também estaria em perigo por conta de um boicote. Esta é uma referência direta à programação das rádios FMs brasileiras, onde geralmente a música estrangeira predomina, por conta dos contratos e do famoso jabá pago pelas gravadoras multinacionais para a promoção dos lançamentos musicais. No final da música ao pedir o Dj para nacionalizar, emerge uma referência musical que esboça uma noção de identidade nacional dominante, concluindo a música com solo de um cuíca harmonizando-se ao ritmo repetitivo da batida, reafirmando o clichê da identidade nacional que geralmente é oferecido aos “gringos”. Percebemos no embate entre Medaglia e RZO, a preocupação com a valorização de uma tradição da cultura nacional há mais concordâncias do que diferenças, inclusive que tanto o maestro, quanto os rappers interpretam e nacionalizam músicas estrangeiras. Ou melhor, apenas o maestro, porque os rappers não fazem música.

2.2 Cultura na rua

Uma das principais referências reivindicadas nas memórias individuais e coletivas sobre a trajetória do hip-hop no Brasil é o filme *Beat Street* de Sthan Lathan, de 1984. Sua chegada aos cinemas brasileiros com o título “Na Onda do Break” realmente gerou uma “onda do break” por várias cidades brasileiras. Muitos jovens assistiram o filme mais de uma vez, alguns contam que assistiam todas as sessões em dias seguidos. *Beat Street* contribuiu para que se entendesse melhor os significados da então “dança do robozinho” que fazia parte das apresentações do grupo Funk e Cia., liderado por Nelson Triunfo, unanimemente considerado o pioneiro do hip-hop no Brasil.

Sigo a trajetória de Nelson Triunfo a fim de entender a criação de um movimento artístico e cultural do hip-hop no Brasil verificando a diversidade de significados conferidos às manifestações artísticas pelos próprios artistas, pela mídia, pela academia e pelo público.

Nelson, um jovem nordestino que migrou para o centro-sul fazendo o caminho percorrido por muitos que saíram de sua terra natal na esperança de encontrar, nas áreas urbanas que concentram dinâmicas de desenvolvimento econômico, oportunidades de trabalho e ascensão social. Nelson saiu de Triunfo, em Pernambuco, no fim de 1970, aos 15 anos, enviado pelos pais para Paulo Afonso, na Bahia, onde conseguiu emprego em

uma construtora.

A cidade de Paulo Afonso, à beira do Rio São Francisco, tornou-se um importante polo gerador de empregos e oportunidades com os projetos hidrelétricos realizados a partir dos anos 1950. Em Paulo Afonso, Nelson Triunfo divertia-se nos bailes do clube operário da cidade. Segundo suas lembranças, foi nos bailes que desenvolveu uma relação cada vez mais intensa com a dança, levando-o a participar em um concurso de calouros (YOSHINAGA, 2014). O interesse pela dança teria sido despertado na infância através dos musicais de Hollywood que assistia nos cinemas de Triunfo. Cinema e música americana tornaram-se elementos importantes na formação do imaginário de Nelson Triunfo e de boa parte da juventude brasileira urbana que passava a consumi-las em número cada vez mais elevado por conta do avanço das importações e circulação de mercadorias culturais produzidas nos Estados Unidos e Inglaterra, rivalizando no âmbito dos usos e costumes, hábitos e ritos com as tradições locais e nacionais.

Lia Calabre (2009, p. 56) em estudo sobre as políticas culturais no Brasil lembra que no início da década de 1960 ocorriam mudanças, ou pelo menos promessas de mudanças profundas nos campos das linguagens artísticas e das práticas culturais:

havia a cultura de massa com o rádio e a televisão invadindo os lares e transformando hábitos cotidianos; o cinema hollywoodiano criando mitos e novas práticas de consumo; o rock and roll e a bossa nova alterando os gostos musicais; as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* criando uma nova estética editorial; os gibis encantando a garotada; e as fotonovelas alimentando sonhos com seus contos de amor – tudo isso dominava uma parcela significativa do consumo cultural.

De outro lado a preocupação com a defesa de um projeto nacional-popular fazia-se presente com a elaboração de um Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional de Estudantes (UNE), publicado em 1962. Estudantes e intelectuais de esquerda defendiam no manifesto que a obra de arte teria a tarefa de conscientizar o povo com vistas à “libertação nacional”, cabendo ao artista e criador a função de construtor de veículos ideológicos adequados ao conteúdo nacionalista, para isso deveriam proceder dentro das “regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação das classes mais populares” (NAPOLITANO, 2007, p. 75-80), críticas ao reducionismo e dogmatismo da proposta surgiam entre os próprios artistas engajados no debate que havia tomado corpo no campo artístico no contexto nacional-desenvolvimentista.

Entre os próprios artistas, o dirigismo da produção estética foi criticado. Com base em uma idealização romantizada do povo, as correntes artísticas de esquerda

marcaram posição em meio a uma diversidade de posicionamentos artísticos que intentaram interpretar e transformar a realidade brasileira, em meio a uma nova ordem mundial em processamento, entre utopias e acomodações, entre alinhamentos e descolonizações, entre subdesenvolvimentos e revoluções. Segundo Marcelo Ridenti (2000), aquelas correntes artísticas, principalmente o Teatro Arena, o CPC e o Cinema Novo, poderiam ser classificadas dentro de uma noção de romantismo revolucionário. Pois, levando em conta a autonomia do artista na realização de “sínteses modernas de realismo e romantismo”:

[...] colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva de classes, a ser cientificamente desvendada, em que forças materiais determinam a História e o destino da humanidade – o que permite classificá-los como realistas. Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente (RIDENTE, 2000, p. 56-57).

Porém, na trajetória de Nelson Triunfo, a primeira tendência do avanço da cultura de massa foi sua escola artística e estética. Os cabelos compridos que ostenta passaram a significar orgulho negro com o tempo, influenciado pelos ícones da música soul e funk através dos discos, matérias de jornais e revistas e pelo cinema. Em princípio, porém, a decisão de deixar os cabelos crescerem foi influenciada pela estética de rebeldia contida da Jovem Guarda, ou seja, não havia nenhuma conotação étnico-racial, esta foi processando-se através do consumo de mercadorias do Atlântico Negro e ganhando fundamentos nos encontros com ativistas do movimento negro em São Paulo. A eclosão dos movimentos sociais no processo de abertura política nos finais dos anos 1970 e o processo de lutas pela redemocratização do país dentro de novos projetos de engajamento e conscientização fizeram a cabeça de Nelson Triunfo levando-o a posicionar-se à esquerda no espectro político. Questão que será retomada a frente.

Em 1974, Nelson mudou-se de Paulo Afonso para Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal, acompanhando a família de um amigo de trabalho, onde frequentou o ensino médio, continuou trabalhando com topografia para construtoras, sem deixar de fazer o que mais gostava, dançar em festas e bailes no fim de semana, onde se tocava música negra norte-americana. Com uma vida financeira estável, viajava com os primos no Rio de Janeiro para curtir os bailes de música negra. Ao concluir o ensino médio, devido sua desenvoltura com a matemática, recebeu proposta de um professor para

ingressar em um escritório de contabilidade, não aceitou, decidido que estava em seguir o caminho da dança. Foi assim que em 1977, mudou-se para a casa dos irmãos, na cidade de São Paulo, onde passou a dedicar-se exclusivamente à dança.

Apesar das dificuldades financeiras, manteve-se impassível no caminho que escolheu, naquele mesmo ano criou o grupo Nelson Triunfo & Funk e Cia., o circuito de bailes *black* em São Paulo e no Rio de Janeiro garantiam diversão, reconhecimento e algum recurso para sobreviver, complementado pelo trabalho de artesão, Nelson fazia colares para vender nas ruas. No início dos anos 1980, o grupo de dança começou a apresentar nas ruas, passando o chapéu para receber gorjetas. Há uma história interessante sobre o dia em que conheceu a dupla Caju e Castanha, que fazia “emboladas” de maneira mambembe. No momento em que a dupla terminou a sua apresentação, antes que pudessem passar o chapéu, o Funk & Cia. iniciou a sua apresentação fazendo com que o público migrasse, deixando a dupla na mão. Caju e Castanha foram se queixar com Nelson, descobriram-se conterrâneos nordestinos, e acabaram criando apresentações em conjunto. Esse encontro também marcou a percepção de Nelson Triunfo sobre a arte popular, levando-o a relacionar as tradições dos cantadores de rua nordestinos com a novidade que vinha do Bronx (YOSHINAGA, 2014).

Nelson Triunfo musicou suas experiências no hip-hop em *Break de rua*, nessa canção é possível perceber o didatismo que caracterizará boa parte da performance dos artistas de *hip-hop*, imbuídos do projeto de Áfrika Bambaataa pela defesa do quinto elemento, a sabedoria desenvolvida através da “conscientização”:

Break, break de rua
 Dance em qualquer lugar, mostre a verdade sua
 Mas nunca se esqueça que a sua cultura é original da rua
 Saiu do subúrbio para se projetar
 No centro da cidade chamou a atenção
 Com sua dança mágica como um raio
 Entrou na televisão para toda a nação
 Foi assim no Brasil, como lá no Bronx
 Da periferia para as ruas e academias
 Mostrou para muita gente o que ela ainda não via
 Mas nem tudo era glória ou só fantasia
 De vez em quando o Funk & Cia tinha problemas com a lei
 Eles paravam a roda, a gente não desistia
 E pra tudo começar era só apertar o *play* (YOSHINAGA, 2014, p. 197-198).

A intenção claramente verificável na leitura da letra é a de ensinar e aconselhar os novatos ou “desviados”, a fim de compartilhar fundamentos e defender atitudes

verdadeiras. Uma das funções do artista é esclarecer os incautos sobre os significados autênticos do hip-hop. A letra ainda indica um possível caminho inverso percorrido pelo break em relação à matriz, surgida no Bronx, bairro central, para só depois ganhar os subúrbios, áreas residenciais de classe média, enquanto no Brasil sairia da periferia, onde residem os pobres, para o centro. A música, ao ter como sujeito o grupo Funk & Cia, refere-se ao break no Brasil a partir da trajetória do grupo, por isso, sairia da periferia, lugar de morada dos seus membros, para o centro.

Porém, a história é um pouco diferente. Os primeiros eventos de break em São Paulo foram promovidos na Fantasy, uma boate situada em Moema, bairro nobre da capital paulista, conforme lembrou Nelson Triunfo: “Foi muito estranho o que aconteceu com o break no Brasil: os ricos eram as únicas pessoas que conseguiam viajar para os Estados Unidos e lá descobriram a nova dança” (ROCHA; DOMENICH; CASEANO, 2001 p. 46).

O aspecto mais relevante, porém, trata-se da ideia de originalidade presente na letra da música, uma vez que defende uma característica que garantiria autenticidade da prática desenvolvida pelos que se aventuraram no break. A rua transforma-se em um espaço para a expressão artística por conta da garantia financeira em princípio e, só posteriormente, com as informações mediadas pelos filmes e discos pôde-se defender o *break* como uma arte que compunha a cultura de rua do hip-hop.

Nelson Triunfo transitava em outros territórios além dos bailes, discotecas e ruas de São Paulo. Frequentava a escola de samba Vai-Vai, tornando-se um de seus passistas. Esse trânsito torna-se relevante, pois parece demonstrar um distanciamento de certo sectarismo que existia nos anos 1970, conforme lembrou Pedrão, da Equipe Funk, uma “das pioneiras do movimento soul em São Paulo”:

Nosso grupo queria algo diferenciado do que já existia, aquela coisa de uma certa crítica, no bom sentido, “não vamos lá porque aquele som a gente já conhece, vamos ouvir uma outra coisa, uma coisa que condiz mais com os afro-descendentes”. Desde a época do pessoal da rua Direita era dividido em grupos, o pessoal do funk eles até rotulavam: “Aqueles neguinhos lá só gostam de funk” (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 169).

Luão da equipe The Brother Soul também se lembra da divisão que existia entre os adeptos do samba e do funk:

A gente também passou a chamar os caras de sambeiro, você lembra: “Os caras lá são os sambeiros”. Havia uma certa rixa, bobagem, não sei se foi muito saudável não, porque eu acho que isso acabou até dividindo um pouco o próprio movimento; não haveria necessidade e nós também poderíamos ter tomado ambos os partidos porque não era

para dividir, era para somar. Hoje eu entendo isso, mas na época fui um crítico ferrenho também, xinguei muito os caras. Ia no baile, começava a tocar samba eu falava: “Pô, meu, não tem outra coisa para você tocar aí?” (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 169).

Essa tensão é típica dos engajamentos, sejam políticos ou artísticos/estéticos, quando se radicaliza posições na defesa de determinados parâmetros e por conseguinte hierarquizações. Nelson Triunfo fala em originalidade, embora, talvez o único fechamento que é notável em seus posicionamentos dizem respeito ao *funk carioca*, estilo criado nos bailes funks cariocas na segunda metade dos anos oitenta, seu surgimento “oficial” teria sido a gravação do disco *Funk Brasil nº 1*, produzido por Dj Malboro que é considerado um dos fundadores do funk carioca (ARCE, 1997, p. 148).

Em depoimento ao antropólogo José Valenzuela Arce, Malboro estabeleceu a distinção entre o *rap* e o *funk*: “o funk carioca é diferente do de São Paulo (também conhecido como hip-hop). Este último seria mais radical, enquanto o primeiro estaria mais orientado para a diversão, conscientizando com ironia e valorizando a melodia” (ARCE, 1997, p. 152-153)⁶⁵. Essa distinção revela, ainda, uma antiga rixa entre cariocas e paulistanos que emerge constantemente quando se propõe a comparar ou exaltar as qualidades de cada cidade. É possível perceber na definição dada por Dj Malboro, traços estereótipos que definiriam os tipos presentes em cada cidade: o carioca, malandro, e o paulista, trabalhador. Daí o *funk carioca* ser diversão e o *rap paulista* político.

Voltando à divisão entre os adeptos da *black music* e os “sambeiros” nos anos 1970, em São Paulo, faz-se necessário levar em consideração o debate desenvolvido pelas organizações e militantes do insurgente movimento negro que voltava à carga nos anos 1970, após a vaga ocorrida com o golpe militar⁶⁶. Se de um lado as lutas pelos

⁶⁵ Para uma análise mais aprofundada sobre essa distinção conferir HERSCHMANN, 2000.

⁶⁶ A questão é controversa, para Abdias do Nascimento, “a questão racial virou assunto de segurança nacional e sua discussão era proibida” (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2000, p. 216), o que o teria obrigado a se exilar após o AI-5 em 1968. Antonio Risério contesta. Para o antropólogo baiano o que ocorreu foi um autoexílio, pois Abdias não foi expulso e “os demais líderes negros não foram presos, nem torturados” (2012, 370-375). A afirmação do líder antirracista seria mais uma pregação radicalizada que procurou “superdimensionar o racismo brasileiro”, pois não seria verdade que “o movimento negro tivesse se convertido em grande problema de segurança nacional”, o argumento de Risério baseia-se na ideia de que não houve ditadura, mas sim um governo autoritário, radicalizado com a chegada da “linha dura ao poder” em 1968, e que a repressão interditiou o debate e ações relacionadas à democracia, reivindicações das classes trabalhadoras, socialismo, reforma agrária e “entre elas, racismo” e a repressão voltou-se principalmente para “os partidos comunistas e as organizações de jovens brancos e mestiços de classe média” (Id., Ibid). Já Michael George Hanchard afirma que houve uma suspensão da maioria das atividades políticas alternativas com o golpe de 1964, entre elas aquelas do movimento negro. Em entrevista realizada com um “alto funcionário do Serviço Nacional de Informações”, foi informado de que “vários ativistas negros foram vigiados de perto

direitos civis e o movimento black power desenvolvidos nos EUA influenciaram as novas organizações do movimento antirracista brasileiro, de outro, a defesa da especificidade do negro brasileiro, que passava pela valorização de uma tradição afro-brasileira, desencadearam algumas críticas sobre a “alienação cultural” da cena “black soul”⁶⁷. Os bailes blacks incomodaram o eminente sociólogo das relações raciais, Gilberto Freyre. Em maio de 1977, o jornal *Diário de Pernambuco* publicou uma opinião do mestre de apicucos sobre a onda *black* entendida por ele como uma estratégia de imperialismo cultural que poderia transformar a tradição “afro-brasileira” festiva e humorada em algo “melancólico” e revoltado:

Será que estou enxergando mal? Ou terei realmente lido que os Estados Unidos vão chegar ao Brasil (...) norte-americanos de cor (...) por quê? (...) para convencer os brasileiros também de cor de que seus bailes e suas canções “afro-brasileiras” teriam que ser de “melancolia” e de “revolta”? E não, como acontece hoje (...), os sambas, que são quase todos alegres e fraternos. Se o que li é verdade, trata-se, mais uma vez, de uma tentativa de introduzir, num Brasil que cresce plena e fraternalmente moreno – o que parece provocar ciúme nas nações que também são birraciais ou trirraciais –, o mito da negritude, não do tipo que às vezes traz a “luta de classes” como instrumento da guerra civil, não do Marx sociólogo, lúcido, mas do outro, do inspirador de um marxismo militante que é provocador de ódios (...) O que se deve destacar, nestes tempos difíceis que o mundo está vivendo, com uma crise terrível de liderança (...) [é que] o Brasil precisa estar preparado para o trabalho que é feito contra ele, não apenas do imperialismo soviético (...) mas também pelo dos Estados Unidos. (*apud* HANCHARD, 2001, p. 138)

A preocupação principal, de Gilberto Freyre, está justamente na possibilidade de desconstrução das relações fraternais que no Brasil se estabeleceram entre senhores (brancos) e escravos (negros) e formaram uma nação mestiça. A apropriação de um modelo de negritude americanocentrico teria essa capacidade de desconstruir o modelo exemplar de interpenetração cultural e de mistura de raça, que a sociedade brasileira teria legado ao mundo? As relações entre negros e brancos no Brasil seriam realmente fraternais?

durante a década de 1970, em função da crença do Estado de que eles eram parafusos da engrenagem sempre ativa da conspiração comunista” (HANCHARD, 2001, p. 138). Ao longo dos anos 70, as organizações antirracistas ou movimento negro reapareceram dentro de novos parâmetros, inclusive com uma guinada à esquerda, embora a diversidade de posicionamentos ideológicos, objetivos e formas de luta caracterizem as ações e interesses dos novos ativistas e organizações do movimento negro, ou melhor, movimentos negros.

⁶⁷ Expressão usada em artigo de Lena Frias, “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 17 de julho de 1976, considerado o primeiro registro escrito a revelar o fenômeno da cena Black Soul no Rio de Janeiro (VIANNA, 1988; SANSONE, 2003; PALOMBINI, 2009).

A fraternidade como uma utopia a ser perseguida me parece acertada, porém, existem inúmeras evidências históricas desconcertando a interpretação de uma tradição portuguesa de abertura para o outro, revelando o quanto a invenção sociológica eufemiza a racialização estrutural presente na sociedade brasileira. Definir a desigualdade brasileira como uma questão de classe muito mais esconde do que revela. A apropriação de um discurso antiracista, fundamento na ideia da existência de raças, também padece de incompletude. Porém, a algo de revelador quando jovens negros brasileiros se reconhecem e apropriam-se de imagens e performances dos artistas da música negra norte-americana. E não se trata apenas de um problema de imperialismo, porque, esta perspectiva subestima a capacidade destes sujeitos de interpretar e traduzir, fazendo uso destas representações de orgulho e impertinência ao seu modo.

Ao mesmo tempo, é possível situar essa percepção do sociólogo pernambucano à tradição intelectual que procurou definir o caráter da nação. No esforço para construir e transformar a nação, inserindo-a na “ordem universal”, buscou-se a autenticidade nas tradições culturais das três raças. Capitaneada por Mário de Andrade desenvolveu-se uma percepção uníssona da nação. E a música artística, “um tipo de experiência a ser desenvolvida por um artista comprometido com a construção do projeto nacional” (NAVES, 2013, p. 42).

Neste sentido, o compositor comprometido com o projeto deveria buscar nas sonoridades populares e folclóricas os elementos característicos da identidade brasileira para a elaboração da síntese cultural (Idem, p. 43). Em Mário de Andrade, a mesma percepção comparativa realizada por Gilberto Freyre também estava presente. Ao desenvolver uma reflexão sobre a música no Brasil, defendia a miscigenação que servia à síntese. Para o intelectual paulista, os portugueses em oposição aos anglo-saxões na possuíam os preconceitos e repulsas de cor, o que teria contribuído para formar aqui um “subtipo mesclado, mais forte e resistente, e já agora perfeitamente assimilado às circunstâncias da nossa geografia” (*apud* NAVES, 2013, p. 48).

A música artística nacional, para Mário de Andrade, deveria apoiar-se na raça, realizando uma nova aliança, uma vez que estivera “divorciada de nossa entidade racial” (*apud* PEREIRA, 1967, p. 205). No mesmo texto sobre a música no Brasil, de 1931, seguia indicando o caminho a ser seguido pelos compositores e censurando qualquer desvio estrangeirizante:

[...] pois o critério histórico atual da música brasileira é o da manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo

nacionalizado, reflete as características musicais da raça: Onde que estão estas? Na música popular. (Idem, ibidem)

É interessante notar que a música negra brasileira, ou de tradição africana no Brasil não se caracteriza somente pelas expressões de humor e sarcasmo conforme surgem na retórica de Freyre e Medaglia. Um registro feito por Mário de Andrade de um cortejo carnavalesco que descia de um morro do Rio de Janeiro indica os limites da crítica realizada à apropriação da sonoridade e atitude presente na música negra norte-americana, pelos negros brasileiros: “E o pessoal veio do morro, cantando a sua linha de tristeza, tão violenta, tão nítida, que era de matar passarinho” (*apud* PEREIRA, 1967, p. 209).

Um mês depois da publicação da opinião de Gilberto Freyre, uma nota no Jornal do Brasil abriu espaço para o Maestro Julio Medaglia que estaria assustado com o movimento *Black Rio*. Nas palavras do maestro podemos notar a preocupação com a manutenção da nacionalidade dentro da tradição do pensamento moderno de Mário de Andrade e Gilberto Freyre:

O que existe de mais trágico por trás de tudo isso é que eles estão tentando impingir um ritmo, uma harmonia e um som que nada tem a ver com a nossa musicalidade. E o pior é que se valendo de um bando de inocentes úteis, que mal sabem avaliar a importância do tesouro musical que herdaram da África.⁶⁸

O poder de difusão de padrões musicais estadunidenses é um fato. A onda *disco* que aportou no Brasil posteriormente criou novas práticas de lazer e consumo musical. O próprio Julio Medaglia revelou a importância que o festival de Woodstock teve em sua percepção sobre a cultura musical. É interessante notar a percepção do maestro sobre os brasileiros que se envolveram com a Black music, “inocentes úteis”, incapazes de avaliar. Uma percepção que demonstra certo desprezo pela capacidade das pessoas comuns em estabelecer relações conseqüentes com a arte e a música.

Ora, os frequentadores dos bailes possuíam interesses tão nobres quanto o de quem frequentava nos fins de semana a ópera e os concertos de música clássica estrangeiras. Sentidos diversos, mas desejo de ultrapassar a rotina cotidiana. Como vimos, a mesma atitude autoritária dos ativistas que questionaram os bailes como alienantes, ou mesmo, limitada, tanto quanto aos ativistas que acreditavam que os bailes

⁶⁸ 'Black Rio' assusta Maestro Júlio Medaglia. Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada), 10 de junho de 1977, p. 32.

poderiam desencadear uma mobilização de massa em torno da agenda antirracista.

Beatriz Nascimento, historiadora, poeta e ativista refletiu, em 1977, sobre os bailes black com uma sensibilidade peculiar, revelando-nos uma percepção distinta e que deve ser levada em consideração:

Eu acho que esse pessoal que está se movimentando em volta da música negra americana, num sentido é muito positivo em termos de convívio, de identidade, de conhecer o outro, de saber o outro, de apalpar o outro, de dançar com o outro. Eu sinto que esse pessoal jovem agora se organiza nesse movimento soul, eles vão ter menos problemas que eu tive, por exemplo, eu que sempre vivi alijada da comunidade branca e convivendo com ela e alijada da comunidade negra e vivendo com ela (NASCIMENTO, 1977 apud RATTTS, 2007, p. 67).

Beatriz do Nascimento estabelece uma relação entre experiência pessoal e coletiva, preocupada que esteve durante sua vida em reconstruir a memória coletiva da nação, inserindo a trajetória do negro enquanto sujeito histórico entre África e Brasil, entre sertão e litoral, compondo novas imagens e autoimagens do corpo individual e coletivo. Um esforço e uma resistência à desumanização gnoseológica e ontológica. O baile, era visto pela historiadora como uma possibilidade para desenvolver uma (auto)consciência. E é neste último sentido que Nascimento entendeu o “black soul” enquanto possibilidade de afirmação do ser negro individual e coletivo, “ao nível do que eu sou bonito, eu sou forte, de que eu tenho um corpo bom” (Idem, p. 68), pois não haveria reumanização, consciência negra possível, separando intelecto e memória, cabeça e corpo, indivíduo e coletivo:

um dos grandes dramas do intelectual, do negro que ascende na mobilidade social, é justamente a perda da ligação com seu grupo. Eu tenho a impressão que dentro desse grupo *soul* isso pode acontecer, mas em doses muito menores. Quer dizer, vai poder se estabelecer um grupo onde existam diferenças econômicas, diferenças ideológicas, existe várias diferenças. Eu conheço muita gente de *soul* no Rio e o pessoal sempre me pergunta se eles são alienados. Então, eu digo, não. Eles não são alienados, eles estão vendo o outro, na medida em que eles estão junto com os outros, não são alienados. Porque o grande drama da gente, a grande tragédia, é justamente a perda do nosso passado, a perda do contato com o outro. Isso é fundamental (apud RATTTS, 2007, p. 67-68).

Beatriz escreveu e narrou os textos do filme *Ori*, dirigido por Raquel Gerber (1989). Onze anos de filmagens no Brasil e na África para refletir em imagens e som a trajetória do movimento negro metaforizada pela palavra “yorubá Ori”, cujo significado é “cabeça”, “centro”, uma ligação entre ser humano e mundo espiritual. Através da metáfora Beatriz poetiza a recriação da identidade nacional através da iniciação e

reiniciação do movimento negro em direção à descoberta pessoal, eu sou poder, abertura e liberdade, “sair da Senzala, ir pro Quilombo” (RATTS, 2007, p. 63-65).

Essa interpretação poética de Beatriz Nascimento é um referencial sublime para pensar os significados dos processos de identificação coletivas e individuais, desencadeados pela apropriação e incorporação de referências estéticas e musicais afro-americanas por uma parcela significativa da juventude negra brasileira. Um processo conflituoso, despertando sentimentos de medo, pois significaria o rompimento com o ideal utópico de um Brasil cordial ao traduzir para a realidade urbana brasileira as respostas iniciadas nas terras do norte.

No Rio de Janeiro, os organizadores dos bailes foram considerados como “americanistas”, uma tendência estabelecida de maneira genérica para definir o dualismo presente nas organizações do movimento negro durante a década de 1970, sendo a outra tendência formada por “africanistas”. Michael Hanchard (2001, p. 109) argumenta que essa divisão era fruto do contexto vivido pelos ativistas do movimento negro. Contexto marcado pela falta de “alianças gerais” ou “opressão clara e inequívoca” que possibilitava “forjar identidades e estratégias para um movimento negro de massas no Brasil a partir dos modelos provenientes dos Estados Unidos (uma combinação das ideologias do Poder Negro e dos Panteras Negras com o programa mais integracionista das lutas pelos direitos civis) e da África (defendendo uma atuação revolucionária, transformadora pautada nas lutas anticolonialistas)”. Porém, Hanchard ressalta que essa é uma definição arbitrária, sendo difícil estabelecer uma linha divisória clara na atuação dos ativistas.

O que interessa aqui, porém, é o debate da cena “Black Soul” naquele momento, que nos possibilita pensar os desdobramentos da recepção e consumo da black music na produção musical de um lado, e de outro as tensões à defesa da negritude e da crítica sobre a experiência social brasileira contemporânea. A produção musical do rap na atualidade servindo de referencial para o entendimento de certo ressentimento dos ativistas, pois em poucos momentos o movimento negro conseguiria mobilizar “as massas”, a não ser em casos pontuais, por exemplo, na “Marcha Contra a Farsa da Abolição” realizada no Rio de Janeiro, em 11 de maio de 1988, com participação de 5.000 pessoas, ou quando 30.000 pessoas participaram da “Marcha Zumbi dos Palmares, contra o racismo, pela Igualdade e a Vida”, realizada em Brasília, no ano de 1995. Se não houve uma mobilização permanente, o mesmo não se pode dizer quanto aos efeitos na esfera pública e no imaginário nacional, abrindo um importante debate e

lançando luz sobre o racismo à brasileira e o lugar do negro no Brasil, que bem ou mal se tornaram questões transversais, ou de base, para se tratar de cidadania, poder, inclusão, trabalho, estética, política, economia, educação e cultura no país.

A passagem de público consumidor a criador de música negra norte-americana, através da apropriação e manipulação da música consumida, desloca a questão da autenticidade sem deixar de ser interpretada de forma dualista. No primeiro caso, entre os anos 1970 e 1980 os parâmetros de diferenciação e hierarquização relacionaram-se na defesa do consumo de música brasileira versus estrangeira, veremos abaixo não se tratar um caso localizado a São Paulo.

Em um segundo momento, a partir da segunda metade dos anos 1980, quando surgiram as primeiras canções de *rap* no Brasil, desenvolvendo-se com maior visibilidade midiática nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, tratava-se de um estilo difuso e mimético, com as rimas sendo cantadas em cima das mesmas bases dos raps estadunidenses. Com o passar do tempo, desenvolveu-se produções próprias, ainda que as versões não desaparecessem. O *funk carioca*, por exemplo, antes de ganhar esta definição em seus primórdios foi chamado de *rap de contexto*. Nos anos oitenta, a cena dos bailes no Rio de Janeiro já não foi animada pelo *soul* ou *funk*, mas pelo hip-hop e rap, porém, algumas variantes foram mais proeminentes e marcaram a sonoridade ressignificada pelos cariocas: o *electro* e o *miami bass* (PALOMBINI, 2009).

O rótulo de hip-hop, porém, foi reclamado pelos grupos de rap paulistanos que gravitaram em torno de dois territórios, a Praça Roosevelt e o Clube do Rap. Este último era organizado pela equipe de baile Chic Show. Transformados em lugares de memória pela turma do rap, marcam o rompimento com os b.boys, cujo ponto de encontro, desde 1985, era a Estação São Bento do metrô no centro de São Paulo.

Ao mesmo tempo, é possível afirmar que essa inflexão daria ao rap primazia em relação ao break no processo de consolidação do hip-hop como movimento cultural e artístico a partir dos anos 1990 (SILVA, 1998; LEAL, 2007). A comparação com o *funk carioca* foi fundamental para construir uma identidade ao rap paulistano, bem como no processo de afirmação de um rap nacional com sua difusão Brasil a fora.

A crítica feita ao *funk carioca* por Nelson Triunfo carrega duas dimensões. A primeira, relacionada ao aspecto musical em suas apresentações, ressalta que a música que ele dança é o *funk original* cujo marco principal seria James Brown, seguido pela linhagem que gravita em torno do estilo do “The Godfather of Soul”, incluindo representantes brasileiros, como Gerson King Combo, Tony Tornado, entre outros.

Ainda que afirme não haver restrições à forma, ao ritmo, ressalva que houve um empobrecimento evidente na repetição das mesmas fórmulas rítmicas. A segunda dimensão relaciona-se a um aspecto moral, diz respeito ao conteúdo, o erotismo, quase sempre em duplo sentido, presente nas letras e coreografias, incitaria em última instância a prostituição:

A dança ali é mais um ato sexual. Não sou contra que exista, mas num lugar mais reservado, e não para o público todo, as crianças. Você vê molequinha de dez anos com short metido na bunda dançando no meio da rua e um monte de cara olhando de maldade, comendo de olho. Ela cai mais fácil na presa de um desse aí, porque mostrar a bunda para ela não é vulgar. Esse pessoal do funk teve a chance de ficar na TV e não aproveitou, só deixou mais destruída nossa população. Somos o país da sacanagem, o alemão vem para cá por isso. Todo mundo usufrui, menos quem faz isso. É como apagão. Como se vive num país que não administra a mola mestra, que é a energia? (SANCHEZ, 2001).

Percebe-se que se trata de uma crítica comum ao *funk carioca*, e sexismo e violência têm sido dois aspectos, em geral, utilizados para desqualifica-lo. Porém, o *pornofunk*, rótulo dado ao funk com letras sexualizadas (SANSONE, 2007, p. 177) é apenas uma das vertentes que compõem a cena musical do *funk carioca* e, diga-se de passagem, estão distantes das imagens misóginas dos raps estadunidenses e que aparecem em algumas composições do rap “sério”. No *funk carioca* também há denúncia sobre as condições de vida do favelado, o racismo e a desigualdade social, embora não um protesto didático, mas humorado, há também funks românticos, conhecidos como *funk melody*, outros que veiculam imagens de reconhecimento e valorização dos moradores das favelas e também, os *proibições* que exaltariam o crime e as facções criminosas que dominam o narcotráfico na cidade.

Ainda assim, a crítica de Nelson Triunfo toca em uma questão pertinente, principalmente se nos ativermos ao aspecto da relação com a TV, que ao mesmo tempo difunde a desqualificação generalizada, demonizando o *funk carioca*, mas usa do apelo sexista para garantir audiência (HERSCHMANN, 2000). Demonização que contém traços desumanizadores, ao jogar com imagens estereotipadas dos *funkeiros*. A demonização do funk procura garantir o controle ao mesmo em tempo que alimenta a cultura do medo entre a população do “asfalto”, temerosa por ser tragada pela violência associada aos *funkeiros*⁶⁹.

⁶⁹ Não me parece errôneo relacionar a criminalização do funk a um tipo de permanência histórica da experiência dos negros no Rio. João Batista Pereira em uma discussão sobre o rádio e a “música urbana” no Brasil apresenta a posição de desprestígio e criminalização dos sambistas e do próprio samba,

Michael Herschmann (2000) identificou o momento de criminalização do funk no Rio de Janeiro a partir dos “arrastões” ocorridos nas praias em 1992, cujas imagens da “selvageria” veiculadas na mídia nacional aterrorizaram o país. A partir daquele momento um processo de estigmatização imprimiu uma generalização sobre os frequentadores, Mcs, Djs e organizadores. Basicamente relacionaram o funk ao crime organizado, qualificando os grupos de funkeiros como gangues juvenis, enfim, identificando-o como uma atividade criminosa comprovada pelos “arrastões”.

Para Herschmann as categorias utilizadas no discurso midiático não levavam em consideração as dinâmicas da realidade social em que estavam inseridos os jovens que adotaram o funk como estilo e diversão. Um artigo publicado no *Jornal do Brasil* comparou os arrastões com as manifestações pelo *impeachment* do presidente Fernando Collor, aludindo à cor da pele dos *funkeiros* ao os definirem como “os caras pintadas da periferia” (2003, p. 55). Enquanto os jovens da periferia saíram às ruas causando desordem, os primeiros davam exemplo de cidadania, agiam dentro e em nome da ordem, motivo de orgulho por trazer do limbo o movimento estudantil que nos anos 1960 teriam dado exemplo de consciência política juvenil. As lideranças pela moralização política, contra o crime e a corrupção seriam motivo de orgulho, enquanto os primeiros seriam motivo de vergonha.

A partir daquele momento, segundo Herschmann o termo *funkeiro* substituíra o termo *pivete*. Quatorze anos depois Nilo Batista o então vice-governador e secretário da Polícia Civil em 1992, afirmou: “Eu tenho um levantamento completo do que aconteceu ali. Não teve uma vítima, não teve uma pessoa ferida. Só teve um furto de uma toalha ou um par de sandálias havaianas. Ridículo!” (MEDEIROS, 2006, p. 54).

A criminalização não ficou apenas no nível das representações, a pressão de partes da sociedade carioca conseguiu, em 1995, a instauração de uma CPI para investigar as relações entre o funk e o tráfico, proibiram-se os bailes, até que um projeto de lei no mesmo ano garantiu a realização dos bailes, porém, fora das comunidades (MEDEIROS, 2006).

É fato que o crime organizado, seja o tráfico ou as milícias, ainda são presenças marcantes nas favelas cariocas. Pois que muitos jovens encontram no crime a

comprovados por diversos depoimentos de músicos realizados por ele: “Pejorativamente associado às populações negras, pobres e promíscuas, aos focos de malandragem, às rodas de batuque, às práticas mágico-religiosas ou recreativas condenadas pelos “bons” costumes da época, o incipiente musicalismo era além de algo socialmente vergonhoso e reprovável, também, e por isso mesmo, catalogado legalmente como “caso de polícia” (1967, pp. 214-215).

possibilidade de ganhar status e meio de subsistência não se trata de inverdade, o problema esteve no processo de estigmatização generalizada. Dj Malboro, comentando sobre a proibição dos bailes, contestava o porque da mídia não ter sido específica, nomeando os bailes em que encontrou evidências de violência e criminalidade⁷⁰, ao invés de generalizar para todos os eventos. Malboro comparou o tratamento dado aos bailes funk com o fenômeno dos *pitboys*, que eram jovens de classe média, cuja diversão recorrente era brigar em boates, gerando casos que foram solucionados através de uma investigação policial, resultando em prisão e acusação dos envolvidos sem que as boates da zona norte fossem interditadas (MEDEIROS, 2006, p. 58).

Em outra mão, o *funk carioca* ganhava visibilidade nos cadernos culturais, integrando-se ao “espetáculo” da cultura urbana carioca em sua “faceta irônica, bem-humorada e bastante erotizada” (HERSCHMANN, 2000, p. 113). Os “ótimos índices de vendagem” em circuitos próprios de divulgação através de fanzines, programas de rádio e inserção na televisão em programas de veiculação nacional, como *Xuxa Hits* e *Furacão 2000* (HERSCHMANN, 2000, p. 113). A emergência e difusão do *funk carioca* teria colocado em cheque a suposta imagem de coesão social existente na cidade maravilhosa. Palombini (2009, p. 52) no mesmo sentido, aponta ainda para o paradoxo presente na historiografia sobre o *funk carioca*:

A história do funk carioca consoma a implosão da mística da interação pacífica entre senhores e escravos, entre o morro e o asfalto, a sala de estar e a cozinha, a modinha e o lundu, que é uma das forças motrizes das narrativas de nossas músicas eruditas ou populares. A nação que o funk carioca retrata é uma nação dividida. E contudo, na historiografia do funk carioca, o paradigma integracionista predomina.

Esse paradoxo em relação à representação da nação entre a cisão representada no *funk* e a noção integracionista predominante na historiografia sobre o gênero e o estilo não se fez presente no caso do *rap* em sua versão *hip-hop* “original”⁷¹. Predomina na

⁷⁰ A questão da violência, defendeu Herschmann, precisa ser contextualizada. Uma descrição de um baile de “corredor”, onde as galeras postam-se de um lado e de outro do salão passando a provocar as galeras rivais chegando a embates diretos, pode ser interpretado como um “processo catártico, instaurador de auto-estima e de territorialidade para segmentos sociais excluídos” (2000, p. 148). As galeras usam expressões do crime organizado: Comando Vermelho, Primeiro Comando, sem necessariamente estarem ligadas ao crime, trata-se de enunciações garantidoras de status e poder. Outra gíria utilizada pelos frequentadores dos bailes de corredor era “alemão”, para se referir à galera rival, o que também foi interpretado na mídia como evidência das relações com o crime organizado.

⁷¹ Por hip-hop original nos referimos às práticas dos elementos *break*, *rap* e *grafite* que foram defendidas como originais por fundamentarem-se em princípios e critérios validados em um circuito conflituoso relacionado à produção de shows, registros fonográficos, associações em posses e organizações e presentes em publicações segmentadas. Os princípios e critérios modificaram-se ao longo do tempo, assim, rappers ou grupos que utilizaram instrumentos, por exemplo, estariam excluídos uma vez que o padrão seria a produção e execução musical realizada por um Dj. Mesmo

historiografia a perspectiva de que o *rap* em São Paulo ou em sua definição dilatada de *rap nacional* questionaria a ideia de uma nação social e racialmente integrada (DAMASCENO, 1998; SOUSA, 2012).

Micael Herschmann salienta que esse questionamento presente no rap seria parte de um movimento maior pelo qual passou a sociedade brasileira a partir dos anos 1970. Um movimento caracterizado por mudanças na dinâmica societária brasileira, que se apresenta cada vez mais complexa, heterogênea, diferenciada, onde novas clivagens e identidades se apresentam à esfera pública com interesses e demandas plurais, estabelecendo novos conflitos, convergências e exclusões.

Acredito que esta percepção sobre o hip-hop e, o rap em particular, esteve muito mais em um desejo em enxergá-lo como uma produção cultural que retomava o protesto e o engajamento perdido ao longo das duas décadas anteriores. Assim, uma visão apologética entende o rap como um avanço significativo da produção artística atual, por ser uma crítica elaborada por negros e pobres. Enfim, o povo tomaria as rédeas da crítica social, desenvolvendo uma arte que representaria com autoridade a vida dos excluídos e discriminados. Em parte existe fundamento nessa visão, sobretudo, por identificar a emergência de vozes marginais na produção cultural brasileira contemporânea.

José Cezar de Castro Rocha ao debruçar-se sobre a produção cultural contemporânea brasileira, especificamente a literatura, desenvolveu uma chave interpretativa pertinente, que ele chamou “dialética da marginalidade”. Através dessa noção Rocha procura identificar um fenômeno em desenvolvimento nos últimos anos, cuja tendência é modificar radicalmente a imagem e autoimagem do Brasil. Este fenômeno está relacionado à batalha simbólica, uma “guerra de relatos” presente no palco da cultura brasileira, indicando a transição de uma velha ordem de conciliação, representada pela “dialética da malandragem”, de Antonio Cândido, cada vez mais desafiada pela “dialética da malandragem”, “fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (CANDIDO, 2004, p. 158-162).

A “dialética da marginalidade”, segundo a perspectiva de João Cezar de Castro Rocha, ajuda a compreender a produção cultural contemporânea brasileira centrada na violência. O rap nacional e o funk carioca situam-se no entre-lugar da transição

enquadrando-se neste padrão de Mc e Dj ao *funk carioca* foi negada a inclusão ao movimento ou cultura hip-hop. Sobre esta questão ver HERSCHMANN, 2003; LEAL, 2007.

processada entre a “dialética da cordialidade”, cuja figura do malandro é um tipo social modelar, e a “dialética da marginalidade”, em que o marginal, ou a marginalidade, representa a “maioria da população empobrecida e excluídas dos benefícios do progresso social” (CANDIDO, 2004, p. 161).

Segundo Rosana Martins (2005), o primeiro registro de um *rap* no Brasil é a versão satírica da música *Rapper's Delight*, o Melô do Tagarela de 1980, por Arnaud Rodrigues⁷² e Mièle⁷³. A letra do Melô do Tagarela criticava a corrupção política, a inflação e a pobreza:

É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se passa por aqui
Sai com a menina tá tão caro a gasolina. Leva um tiro na esquina
É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se passa por aqui
No supermercado a oferta da semana, tudo a preço de banana
O anúncio é um colosso vou comprar alguma coisa, estou vidrado no almoço
Mil cruzeiros pela carne pago um quilo levo um osso
Levo um carro de dinheiro pago as compras do meu bolso
É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se passa por aqui
A praça é do povo que houve de novo uma fase tão crítica a frase política
É o MDB miou a Arena. Vem aí o PTB tem a esquerda de Ipanema
Continua a coisa preta tanta sigla tanta letra
Que o povo esperançoso que só quer voto direto vai vivendo de teimoso
continua analfabeto (...) (MARTINS, 2005, p. 61).

Ao fazerem piada com a situação do momento, o clichê verbal se faz presente: “continua a coisa preta”. Expressão inculcada no imaginário brasileiro, utilizado amplamente e em especial em anedotas que reforçam a estereotipia ao equiparar a cor preta ao que é ruim.

O *rap* será gravado no Brasil em disco, pela primeira vez, com o grupo “Black Junior’s” em 1984 – grupo formado por três irmãos com idades entre 9 e 11 anos. Os irmãos trabalhavam como carregadores em uma feira na cidade de São Paulo e foram “encontrados” por um agenciador da gravadora RGE. Inicialmente chamado de “Funk Junior’s” o grupo foi intermediado por Nelson Triunfo, eles se apresentaram em programas de TV, como o programa do Raul Gil, e abriram grandes shows organizados pela “Chic Show”, como os de James Brown, Chaka Khan e Kool Moe Dee. Porém a carreira do grupo foi finalizada em 1989 devido a problemas com a gravadora e seus empresários e principalmente pelo trágico assassinato de dois dos irmãos e do pai dos jovens em uma tentativa de assalto a casa deles para roubar os “discos de ouro”⁷⁴

⁷² Ator, mediante fez dupla com Chico Anysio, “Baiano e os Novos Caetanos”, na novela das 20 horas da Rede Globo, Partido Alto (1984), onde atuou no papel do *Rapper* Mr. Soul.

⁷³ Produtor, diretor, apresentador, atuou em diversos programas humorísticos na televisão, além de incursionar pela música.

⁷⁴ Na verdade um erro, pois os discos de ouro, não são de ouro mas uma imitação, um símbolo, entregue àqueles que conseguem vender 50 mil cópias nas grandes gravadoras. Estes discos eram entregues e

(MARTINS, 2005, p. 62-64).

Em 1988 é lançada a coletânea *Hip-hop Cultura de Rua*⁷⁵. Um dos principais destaques foram Thaíde e Dj Hum, além de MC Jack e Código 13. Este disco é considerado por boa parte dos integrantes da *cultura hip-hop* como o primeiro registro de *rap* no Brasil. No mesmo ano, porém, também fora lançada pela CBS a coletânea *O som das ruas*, com Ndee Rap, Os Metralhas, Sampa Crew, entre outros.

A música *Corpo Fechado*⁷⁶ de Thaíde e DJ Hum foi um dos grandes sucessos da coletânea Hip-Hop Cultura de Rua. Esta música narra a história de um jovem sem identidade e sua luta por sobrevivência, em diálogo e conflito com a cultura dominante representada pela polícia, pelos documentos e pela escola. Ela apresenta uma gama de contatos/confrontos negociados com habilidade no aprendizado e sobrevivência nas ruas. Sobrevivência mantida porque o *rapper* tem o corpo fechado pela “força poderosa” dos cultos afro-brasileiros:

(...) Você não sabe de onde eu vim/ E não sabe pra onde eu vou./ Mais pra sua informação vou te falar quem eu sou;/ Meu nome é Thaíde/ E não tenho R.G./ Não tenho C.I.C./ Perdi a profissional/ Nasci numa favela de parto natural/ Numa sexta-feira santa, que chovia pra valer;/ Os demônios me protegem e os deuses também/ Ogum, Iemanjá e outros santos do além/ Eu já te disse o meu nome/ Meu nome é Thaíde/ Meu corpo é fechado e não aceita revide (...)
Na 43 eu escrevi o meu nome numa cela/ Queimei um camburão/ Que desceu na favela./ Em briga de rua já quebraram meu nariz/ Não há nada nesta vida que eu já não fiz/ Vivo nas ruas com minha liberdade/ Fugi da escola com 10 anos de idade/ As ruas da cidade foram minha educação/ A minha lei sempre foi a lei do cão/ Não me arrependo de nada que eu fiz/ Saber que eu vou pro céu não me deixa feliz.

Em “Corpo Fechado” estão presentes as vertentes apresentadas por Marshall Berman (2001, p. 23): o “processo de autoformação” como organizador da experiência no mundo moderno, orientando a vida ética. O *rapper* enuncia que vive nas ruas com sua liberdade, e nas ruas foi onde aprendeu a ser homem; “o mito de criação da figura do herói”, sob a noção do “épico” também é manifestado, pois Thaíde tem o corpo fechado e protegido pelos deuses; ainda a “atitude política” entendida como “manifestação de delinquência e marginalidade” se apresenta pela briga de rua, a fuga da escola, o nome escrito em uma cela, remetendo a uma passagem na prisão, e principalmente pela queima de um camburão na favela. O eu lírico esboça a criação de uma persona, que dependendo do ponto de vista pode ser visto como uma glamourização da vida marginal. A maneira como Thaíde definiu o rap indica outra

ainda o são, durante aparições na mídia.

⁷⁵ Coletânea *Hip-hop cultura de rua*. Vários artistas. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1988.

⁷⁶ Idem. Primeira música do grupo a tocar nas rádios comerciais conforme Pedro Biondi. In: *Caros Amigos Especial: Movimento Hip-Hop*, nº 3, 1998, p. 21.

interpretação:

Quando acontece o encontro da letra e da poesia com as bases, o ritmo, é o momento em que você passa a utilizar sua música como uma forma de chocar e mostrar a nossa realidade para aquelas pessoas que não querem enxergar – porque muita gente vê, mas não quer enxergar. Nós usamos nossa música como nossa arma. O rap não tem que ser bonzinho: o papel do rap é mesmo o de incomodar. E digo que o rap consegue, às vezes, me incomodar. E enquanto o rap estiver incomodando, vai estar tudo sob controle, porque significa que ele ainda não foi absorvido pela grande mídia. (ALVES, 2004, p. 35)

Levando em consideração outra informação dada por Thaíde, ao considerar a música “Charles 45” de Jorge Ben (1969) como um rap de sua época. Nela o narrador relata a história do “rei da malandragem”, “Robin Hood” que fazia o morro mais feliz, preso por vacilar em algum roubo ou assalto é recebido com festa quando recebe a liberdade. Torna-se perceptível a concepção de Thaíde que a música precisa retratar a realidade das periferias, onde o crime é uma presença. Porém, o criminoso muitas vezes é alguém próximo. A abordagem do crime no rap caminha por uma linha tênue entre a crítica e a apologia. Mas a apologia não era a intenção de Thaíde e sim levar um choque de realidade aos ouvintes.

O fenômeno do rap no Brasil surge como um desdobramento de duas manifestações culturais as reuniões dos *breakdancers* na Estação São Bento e dos bailes black, principalmente, aqueles organizados pela equipe Chic Show. Na estação São Bento as primeiras rimas foram apresentadas em cima de bases rítmicas feitas nas latas de lixo. De lá saiu Thaíde que era dançarino. Como os Mcs possuíam outros interesses as desavenças crescentes fizeram com que outros espaços fossem definidos para os encontros de quem fazia rap, assim, a Pça. Roosevelt foi tomada pelos rappers. Nos bailes da Chic Show, além da discotecagem, shows ao vivo, muitas atrações internacionais e nacionais passaram pelos palcos, como James Brown e Jorge Ben. Segundo William Santiago, diretor da equipe, o rap fazia parte do repertório dos bailes e foi quase natural abrir espaço para que os principiantes do rap em São Paulo apresentassem nos bailes. Foram nos bailes da Chic Show as primeiras apresentações dos Racionais Mcs, Metralhas e Ndee Naldinho.

2.3 Negro drama no dia-a-dia da periferia

A recepção dos elementos da cultura hip-hop no Brasil realizou-se pela mídia de

massa. Inicialmente foram consumidos como uma novidade do mercado cultural segmentado tornando-se aos poucos um meio para que jovens das periferias urbanas expressassem suas ideias na esfera pública em um momento de redemocratização do país.

É possível dizer que houve uma expansão do campo artístico e musical brasileiro, novos sujeitos ampliaram as vozes presentes na cena cultural nacional trazendo à tona não somente a cópia e reprodução de estilos estrangeiros, mas sobretudo estabelecendo redes de associação e circulação de ideias entre os habitantes das periferias. O que possibilitou, inclusive, novas ocupações no mercado de trabalho, novas formas de atuação política que garantiram certa autonomia para comunicar à sociedade perspectivas de transformação individuais e coletivas relacionada à “cidadania mutilada” (SANTOS, 1996/1997).

A criação de posses⁷⁷ e outras organizações evidenciam esse movimento como, por exemplo, o Movimento Hip-hop Organizado (MH₂O), em São Paulo (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001), o Quilombo Urbano em São Luís-MA (DAMASCENO, 1997), a Blackitude na Bahia (MACA, 2005), transformando o envolvimento artístico de jovens com a cultura hip-hop em ativismo social. O desenvolvimento desses coletivos responderam à proposta de Afrika Bambaataa para o uso da organização em torno das práticas artísticas em benefício da transformação individual e coletiva dos membros da Nação Zulu.

A ideia do hip-hop como um movimento social urbano, relaciona-se a uma dinâmica de desenvolvimento de novos movimentos sociais no período de redemocratização. Em muitos casos, esteve relacionados ao reaparecimento do movimento estudantil, aos partidos de esquerda, principalmente Partido dos Trabalhadores e Partido Comunista do Brasil, aos movimentos eclesiais de base e às organizações do movimento negro.

A defesa de uma função social da arte aproxima Mário de Andrade e Afrika Bambaataa. A arte teria um papel transformadora, responsável por difundir informação e conhecimento, cumprindo uma função de formação, reforçando princípios e valores que

⁷⁷ Posses são os coletivos compostos por artistas e seus agregados. Nos EUA durante os anos 1990 as posses constituíram-se em um tipo de organização que envolvia rappers, compositores e produtores em torno de identidade coletiva espacializada, uma espécie de gangue artística (FORMAN, 2004). No Brasil este modelo, também, foi adotado, através da formação de coletivos onde se definiam as linhas de atuação política para além da produção musical: “[...] constituem espaços (...) em que as discussões políticas de interesse do Hip-hop ocorrem. (...) nelas que se encontram os ‘intelectuais’, os pensadores dessa expressão sócio-cultural.” FÉLIX, 2005, p. 77.

vão do afrocentrismo ao socialismo, passando pelo pragmatismo e cooperativismo. Neste processo surge a figura do “ativista” ou militante, suprimindo a categoria “artista”. Uma imagem que em certos casos tem limitado a atividade artística, ou pelo menos criado uma expectativa de uma atuação e posicionamento político dos rappers que leva a cobranças e críticas sobre silêncios ou posturas que distoam dos princípios originais ou autênticos de um verdadeiro rapper⁷⁸.

O grupo Racionais Mcs transformou o cenário do rap ao apresentar um rap com teor bem mais crítico e fundamentado em uma identidade negra. Não que ele já não existisse em outros grupos, mas sem dúvida a afirmação de “Voz Ativa” dos negros emergiu com mais força a partir do rap dos Racionais.

O Racionais MC’s desempenhou um papel importante na afirmação de um *Rap Nacional*. Aproximando suas narrativas do discurso contundente do nacionalismo negro estadunidense, baseado nas influências dos grupos Public Enemy, N.W.A. e do *rapper* Tupac (2Pac) Shakur, bem como das ideias do líder negro Malcolm X e de um certo marxismo⁷⁹. Em suas músicas, o grupo procura denunciar a dificuldade que é para um jovem negro viver na cidade grande sem as mínimas condições de dignidade. A *cultura hip-hop* tornava uma possibilidade de ascensão e o *rap* uma forma de empoderamento e reversão da situação de precariedade vivida pelos negros no Brasil. Em entrevista de Mano Brown dado à *Veja* em 1994, há a expressão de uma polarização entre brancos “boyzinhos” e os negros “favelados”:

Dos brancos eu só quero o dinheiro (...) A polícia pega no nosso pé só porque somos negros (...) Os brancos são boyzinhos, e eles se acham superiores só porque têm dinheiro (...) Os boyzinhos não gostam de mim, gostam da minha música (...) Então, que paguem mais caro⁸⁰.

Tornar-se um “preto tipo A” não é tarefa fácil, conseguida com a conscientização de seu lugar no mundo para não ser mais um alienado, entregue ao sistema que explora sem dar nada em troca. Os brancos detentores do dinheiro são pretensiosamente superiores. Para quebrar tal embuste o *rapper* negro adquire dinheiro através de sua música. Mas, ainda assim, precisa demonstrar que “preto e dinheiro” não são palavras rivais⁸¹ e, expressando, assim, um desafio ético: “o dinheiro tira o homem da favela,

⁷⁸ Um caso exemplar ocorreu recentemente quando um integrante do grupo Racionais MCs participou de um programa de variedades na Rede Globo, sendo criticado e cobrado por fãs nas redes sociais que exigiam coerência com as afirmações feitas nos anos 1990 de nunca aceitariam um convite dessa emissora de TV (CAMARANTE, 2013).

⁷⁹ Posteriormente iremos discutir tais relações.

⁸⁰ BROWN, M. Revista *Veja*, 8 de junho de 1994, p. 136-137.

⁸¹ “V.L.” (Vida Loka). *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

mas não pode arrancar de dentro dele a favela”⁸². Ao expressar através de seus *raps* a crônica que dissemina informação entre e para a população pobre e negra, há um objetivo de despertar a consciência, com a finalidade de transformar a situação degradante da maioria desta população que habita as grandes cidades brasileiras.

Em 1988, completavam-se cem anos da abolição da escravidão, a realidade social não era nada animadora, indicadores do IBGE demonstravam alto índices de analfabetismo, baixa expectativa de vida e os piores salários entre a população negra do país.

O marco que conferiu a autoridade sobre o uso da definição foi o lançamento da coletânea *Hip-Hop – Cultura de Rua*, pela gravadora Eldorado em 1988. Participaram da coletânea, quatro grupos: Thaíde e Dj Hum, Mc Jack, O Credo e Código 13. Este não foi o primeiro registro de rap em São Paulo, mas o primeiro onde o hip-hop uma linha mais crítica, tematizando questões relacionadas ao ambiente das ruas: crime, violência, trabalho, miséria, exclusão social e discriminação racial.

Continuar a cantar, gritar, berrar
E de tudo e de todos vamos reclamar
Saíam do caminho “embalista” de estação
Não tomem aquilo que nos pertence por razão

Não adianta imitar o modo de vestir
Hip-Hop não se veste tem que se sentir
E pense bem antes de dizer
Ao que vocês nem vem a saber

Escutar Hip-Hop é coisa normal
Entender o Hip-Hop é onde está o mal
Sentir essa música nos invadir
(VÁRIOS ARTISTAS, 1988)

O movimento hip-hop foi matéria de um estudo pioneiro realizado por Elaine Nunes de Andrade (1999), que o definiu como um “movimento negro juvenil”. Para Andrade, as organizações que surgiram na grande São Paulo no início da década de 1990, Movimento Hip-Hop Organizado, Posse Força Ativa, Posse Hausa, Posse Negroatividade, permitiam falar em movimento social, uma vez que as atividades envolviam uma mobilização juvenil expressiva, que passava por uma educação política e aprendizado para “exercício do direito à cidadania” (ANDRADE, 1999, p. 89). Nesse sentido, o fundamento que atravessava a atuação das organizações, percebido por

⁸² “Negro Drama”. Ibidem.

Andrade, era a ação pedagógica, “representada pelas práticas artísticas do hip-hop”. A música rap, que segundo Elaine Andrade seria de origem “africana”, era o material didático, cujo conteúdo constituía-se em alguns casos pela “realidade do universo da população negra” e em outros “pela situação das classes subalternas e dos oprimidos” (Id., Ibid.).

Percebe-se no caso das organizações criadas em São Paulo o desenvolvimento de uma noção da atuação artística enquanto ação política, através da prática de algum dos elementos constituidores da cultura hip-hop. A produção artística passa a ser avaliada e criticada conforme certos parâmetros específicos do mundo do hip-hop, servindo para questionar a autenticidade da arte e do artista. Para José Gomes da Silva (1998), a ação política era um aspecto relevante, porém, secundário na experiência das *posses*, embora se apresentassem como dimensões entrelaçadas, não havendo equilíbrio entre elas sendo que em muitos momentos a dimensão política teria suplantado a dimensão artística.

Acredito que a própria atuação artística dos jovens *hip-hoppers* possui uma dimensão política, mesmo que indivíduos e coletivos não tivessem se envolvido ou estabelecido intercâmbios com partidos políticos, ongs e movimentos sociais. A apropriação de espaços públicos, característica quase “essencial”, da realização artística desta “cultura de rua” já é um ato político de grande relevância ao considerarmos a história da urbanização contemporânea, em que o poder público aliado aos interesses de grupos econômicos privilegiados procuraram desinfetar e higienizar as cidades em detrimento do direito da maioria⁸³.

A privatização dos espaços públicos é uma realidade ainda em curso. Quando jovens das áreas pobres, áreas carentes de aparelhos públicos coletivos movimentam-se rumo ao centro das cidades construindo territórios afetivos para se encontrar ou se apresentar, demonstraram, sem dizer explicitamente, que tinham direito à cidade. O ato de dançar nas ruas, grafitá-las, cantá-las é por si só um ato político importantíssimo por transformar ou interromper, ainda que em pequena escala, de maneira fugaz o fluxo segregador e excludente.

A princípio, a ideia de um movimento hip-hop parece diminuir a dimensão artística, mas ela também a abarca. Pois, trata-se de agir individualmente e

⁸³ Sobre as reformas urbanas ocorridas no início do século XX em São Paulo e no Rio de Janeiro e o processo de periferização e favelização ver, por exemplo: SEVCENKO, 2010; JESUS, 2007; CARRIL, 2006; DOMINGUES, 2003.

coletivamente através da arte de maneira engajada. Uma arte ou cultura, como em geral é denominada, que carrega um componente reformador. Seja em canções de rap, seja em depoimentos, muitos *hip-hoppers* dão testemunho da transformação individual através da “conversão” ao hip-hop. O caminho traçado neste processo de “conversão”, que é encarada como aquisição de uma consciência crítica do mundo, um entendimento das condições de vida e uma chance para modificá-la. No lugar de uma “cura divina”, uma “cura profana”. Traços de um imaginário que evidencia o reencantamento do mundo, conforme sugerido por Michel Maffesoli (2000).

Aproximar-se do enfoque de Maffesoli é assumir distância da proeminência do político pela vitalidade orgânica da massa, o tribalismo evidenciaria essa nova forma de viver junto. Nas sociedades de massa, pós-modernas, “a *economia* da ordem política, fundamentada na razão, no projeto e na atividade, dá lugar à *ecologia* de uma orgânica (ou holística), integrando ao mesmo tempo a natureza e a proximia” (2000, p. 99). A forma de enunciação dos *hip-hoppers* indica certa validade no enfoque da desindividualização e tribalização. O testemunho nos moldes cristãos garante empatia e identificação, e revela a potência, o querer viver característico da socialidade contemporânea, conforme expresso no título do disco do grupo paulistano Racionais Mcs: *Sobrevivendo no inferno* (1997), certamente o disco mais importante do rap nacional.

Participa-se e partilha-se um mito: “O Hip-hop salvou a minha vida. Hoje estou aqui trocando ideia com você por conta do hip-hop, ele me orientou. O Hip-hop foi um pai que eu não tive” (NETO, 2012), afirmou Dexter, rapper paulista, condenado por assalto em 1998. A intenção era conseguir dinheiro para gravar um disco. Após a condenação, ao cumprir a pena no Carandiru realizou o desejo ao formar e gravar dois discos de seu grupo 509-E⁸⁴, formado com Afro-X, outro detento.

Toni C., artista que vem cuidando do aspecto multimídia do hip-hop, criou a seção Hip-Hop a Lápis no Portal Vermelho⁸⁵ em 2002, que gerou uma publicação com os textos em 2005, tornando-se Ponto de Cultura no mesmo ano da publicação, dirigiu o longa-metragem “É tudo nosso! O Hip-Hop Fazendo História” de 2007, e outras publicações literárias junto com outros artistas como *Literatura do Oprimido* (2010) e *Um sonho de Periferia* (2011). Em sua última incursão no mundo das letras produziu

⁸⁴ Nome da cela em que viviam na casa de detenção.

⁸⁵ “Página mantida e gerida pela Associação Vermelho, entidade sem fins lucrativos, em convênio com o Partido Comunista do Brasil – Pcdob.”
<http://www.vermelho.org.br/interna.php?pagina=quemsomos.htm>

um romance em que o Hip-Hop (Hian Homero Pereira) é a personagem principal, enfim, ganha vida, torna-se uma pessoa: *Hip-Hop está morto!: A história do Hip-Hop no Brasil* (2012). Toni C. dá vida ao que ele chama “drama verdadeiro” da “maior contracultura da humanidade”, através da ficção. O argumento do drama seria a iminência da morte do Hip-Hop por conta de suas “presepadas”, antes disso, porém, por insistência de uma estudante de artes que insiste em conhecê-lo e assim se revela através do ponto de vista do autor que afirma na apresentação: “Eu não posso salvar o Hip-Hop, ele não pode me salvar. Juntos, talvez, nos salvamos em comunhão” (C., 2012, p. 15). Eis o mistério da fé no hip-hop que Toni C. esboça com mais vagar:

— Isto é uma coisa que às vezes escuto por aí. Que o “Hip-Hop me salvou”, “o Hip-Hop salva”. Eu não salvo ninguém. A salvação é uma porta que só é aberta por dentro. Somente as pessoas podem salvar a si mesmas. Eu não sou uma ferramenta e, como um bisturi, posso tirar ou prolongar vidas, o mérito não é meu é de quem me manuseia (C., 2012, p. 73).

Ainda que se esboce um princípio de ação e responsabilidade individual perdura a nebulosa afetual do hip-hop produzida pela proximidade e partilha de sentimentos, imagens e valores postos em circulação nas redes, rotas, bifurcações e encruzilhadas, fluindo com perdas, acomodações, integrações, fechamentos, atritos e conflitos.

A função do mito é eminentemente agregadora. Certamente seja por isso que a mensagem ainda que enunciada com intenção de indicar direção e determinar uma teleologia provoque muito mais a emergência de ambiências, de sentimentos e emoções compartilhadas. As “comunidades emocionais”, no sentido do tipo ideal esboçado por Max Weber, cujas características seriam: “o aspecto efêmero, a ‘composição cambiante’, a inscrição local, ‘a ausência de uma organização’ e a estrutura cotidiana” (MAFFESOLI, 2000, p. 17). O que pode explicar a vida efêmera das organizações (*posses*, associações, movimentos) a qual se tentou burocratizar, através de estatutos, estabelecimento de objetivos e funções, enfim estabelecer um contrato em geral fracassados dada as expectativas não condizentes com a lógica espontânea do laço social e da criatividade popular, encontrados no envolvimento emocional possibilitado pela emoção coletiva sentida na criação ou no consumo das expressões artísticas relacionadas à cultura hip-hop. Porém, quando se tenta refletir ou desvelar a sabedoria do hip-hop, pode-se voltar para o princípio da unidade, a “Nação Hip-Hop Brasil”, a “República dos manos”, mas como afirmou Tricia Rose, este é um estilo que ninguém segura, e é da ordem da heterogeneidade.

Rafael Lopes de Souza ao abordar o hip-hop em São Paulo, esboçou uma

definição:

O movimento *hip-hop* apresentou-se para os jovens periféricos como uma alternativa de resistência, combate e enfrentamento a todos esses vícios que o “sistema”⁸⁶ trouxe para alimentar e “alienar” a vida na periferia. Apesar de ser uma importante alternativa no plano das representações coletivas – o discurso *rap*, quase sempre, fala e reivindica em nome dos irmãos de sofrimento da periferia – as escolhas são sempre individuais e, individualmente o caminho do ilícito é mais rápido e, muitas vezes atrativo para os “sobreviventes” da periferia (SOUSA, 2012, p. 67-68).

Há na prática expressiva dos *rappers* uma defesa da verdade, no sentido de ter que expressar um ponto de vista que retrate fielmente à realidade. Eis uma percepção incorporada através da ideia de que o rap é um meio de comunicação.

Autêntico é o *rap* que falaria a verdade, ou seja, que narra a realidade vivida por certa comunidade das periferias, retirando o material para a elaboração artística da experiência de ser preto e pobre neste país. Neste sentido, podemos entender, com Maffesoli, que a lógica da união fundamenta-se em uma perspectiva mística, é preciso ser iniciado para unir-se. A mística-religiosa (*re-ligare*) favorece o estar-junto.

A definição da apropriação ou incorporação de um discurso defendido por alguns *rappers* estadunidenses, como a ideia do Rap ser uma CNN negra dada pelo líder do grupo Public Enemy, Chuck D. O uso dessa concepção produziu parâmetros para definir o *rap* enquanto uma arte de bem informar, de colocar em circulação outras opiniões e imagens sobre a realidade da população marginalizada, ao mesmo tempo em que a fez utilizando-se de esquemas sensacionalistas, criou-se uma possibilidade de tomar a mediação dos fatos da vida em suas mãos e em benefício próprio.

Uma vez que os meios de comunicação além de não terem um compromisso com a verdade que importaria para a população marginalizada, também distorceria as informações, construindo um quadro distante da realidade da vida cotidiana nas áreas periféricas. Realidade muito mais complexa e rica, do que meramente território que abriga marginais, pontos de tráfico de drogas, degradação. Os meios de comunicação em muitos casos veiculam estereótipos sobre negros e favelados, ao mesmo tempo, estimula o consumismo. Em uma reflexão sobre o papel do Hip-Hop para indivíduos e

⁸⁶ Trata-se de uma interpretação da realidade vivida realizada pelos jovens, uma espécie de noção do senso comum para a crítica marxista sobre o sistema capitalista. Sistema significa opressão instituída pela violência social, na falta de estrutura das áreas em que habitam, na imposição de caminhos estreitos: exploração ou criminalidade. O sistema na ótica dos *hip-hoppers* poderia confirmar uma máxima de Nelson Rodrigues: “Consciência social de brasileiro é medo de polícia”. Mas vai além, uma vez que o enunciador é aquele de maneira geral não teve voz ativa para falar sobre suas impressões e entendimentos da realidade social vivida.

comunidades marginalizadas, Thaíde salienta:

Acho mesmo que o papel do movimento Hip-Hop e do rap como música e poesia é este [desenvolver uma cultura em que o negro e o pobre conseguem ter boa auto-estima, despertam a alma e se auto-afirmam como seres humanos dignos]. Mostrar a realidade e despertar no negro auto-confiança. Foi a cultura Hip-Hop que me mostrou coisas que estavam na minha frente, mas até então eu ainda não havia enxergado. (ALVES, 2004, p. 36)

A avaliação feita por Thaíde dá à cultura Hip-Hop uma função libertadora, emancipatória. O despertar de uma consciência pessoal e social através da música e poesia que para muitos não passa de verborragia alarmista, um denunciamento vitimizador, indica uma forma criativa para enfrentar a realidade infernal das periferias brasileiras. Se o rap é tido pela crítica e pelos acadêmicos como um autêntico testemunho da experiência cotidiana da população das periferias, na ótica dos artistas e do público trata-se de uma ferramenta para enfrentar o desassossego, a falta de perspectivas diante de uma sociedade onde ainda imperam mecanismos de marginalização, cujo principal efeito é a morte precoce. O despertar de uma consciência de si, não traz alento, mas funciona como amparo, criando condições para a expressão de dores e anseios que farão parte da trilha sonora dos anos 1990 no Brasil.

3

NEGRITUDE NO RAP CUBANO (1995-2003)

[...] una de las batallas en la cual es necesario hacer hincapié cada día más y que puedo llamarla la cuarta batalla, es porque se acabe la discriminación racial en los centros de trabajo [...] Hay dos tipos de discriminación racial: una, es la discriminación en centros de recreo o en centros culturales, y otra, que es la peor, la primera que tenemos que batir, la discriminación racial en los centros de trabajo, porque si una delimita las posibilidades de acceso a determinados círculos, la otra – mil veces más cruel – delimita el acceso a los centros donde puede ganarse la vida, delimita las posibilidades de satisfacer sus necesidades, y así cometemos el crimen de que al sector más pobre le negamos precisamente más que a nadie la posibilidad de trabajar.

[...] No debiera ser necesario el dictar una ley, no debiera ser necesario dictar una ley para fijar un derecho que se tiene por la simple razón de ser un ser humano y un miembro de la sociedad. No debiera ser necesario dictar una ley contra un prejuicio absurdo, lo que hay que dictar es el anatema y la condenación pública contra aquellos hombres llenos de pasados resabios, de pasados prejuicios, que tienen el poco escrúpulo de venir a discriminar a unos cubanos, de venir a maltratar a unos cubanos, por cuestiones de piel más clara o más oscura porque, en definitiva, todos la tenemos más clara o más oscura, *porque aquí, si no la tenemos un poco morena porque nos viene de español* —y a España la colonizaron los moros, y los moros venían de África —, *la tenemos más o menos morena porque nos vino directamente de África. Pero nadie se puede considerar de raza pura, y mucho menos de raza superior*; y, por lo tanto, de la misma manera que para establecer y llevar adelante una campaña en favor del consumo de productos nacionales, sin necesidad de dictarse una ley ni sanciones penales, *vamos a ponerle fin a la discriminación racial en los centros de trabajo, haciendo una campaña para que se ponga fin a ese odioso y repugnante sistema con una nueva consigna: oportunidades de trabajo para todos los cubanos, sin discriminación de razas, o de sexo*; que cese la discriminación racial en los centros de trabajo, y que blancos y negros nos pongamos todos de acuerdo y nos juntemos todos para poner fin a la odiosa discriminación racial en los centros de trabajo. Así iremos forjando, paso a paso, la patria nueva.

Hay exclusivismos en los centros de recreo. ¿Por qué? Porque se educaron separados el blanco y el negro. *Pero en la escuelita pública no viven separados el blanco y el negro; en la escuelita pública aprenden a vivir juntos, como hermanos, el blanco y el negro.* Y si en la escuela pública se juntan, se juntan después también en los centros de recreo, y se juntan en todas partes. Pero cuando se les educa separados — y la aristocracia educa a sus hijos separados del negro —, es lógico que después no puedan estar juntos tampoco en los centros culturales o de recreo el blanco y el negro⁸⁷.

Este é um trecho do primeiro chamado do governo revolucionário cubano para a luta contra a discriminação. Fidel Castro discursou sobre o tema no Palácio Presidencial

⁸⁷ Fidel Castro. Discurso pronunciado por El Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro Del Gobierno Revolucionario, en el Palacio Presidencial, el 22 de marzo de 1959. Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f220359e.html>>, acessado em 26 nov. 2013.

em 22 de março de 1959, o “*año de la Libertad*”. Certamente foi uma resposta a um texto escrito por Juan René Betancourt, que no mês de fevereiro de 1959 avaliava que o novo governo ainda não se pronunciara oficialmente sobre qual seria sua política ante a discriminação racial existente em Cuba.

Sem deixar de levar em consideração as diferenças históricas em termos de colonização, dos fluxos de africanos escravizados e sua conformação na construção da nação cubana é possível afirmar que há semelhanças visíveis, em termos de relações raciais e culturais com a história do Brasil. No processo de construção das duas nações a questão negra marcou presença nos projetos dos construtores, seja no âmbito da ação política, seja no âmbito do pensamento social, embora o resultado tenha sido muito mais de silêncio e sérias contradições entre discurso, legislação e a realidade das populações negras, com resultado visível de marginalização.

Tanto o Brasil quanto Cuba fazem parte da Neo-América, noção desenvolvida por Edouard Glissant para definir as regiões culturais caracterizadas pela grande presença de africanos. Podendo ser entendida pela noção de afroamérica, surgida em ensaio de Julio Le Riverend Brusone, no dossiê África en América da revista Casa de Las Americas de 1966. Retomada por Nancy Morejón ([1992] 2011) a partir da noção de Ameríndia de Miguel León-Portilla, cujo cerne residiria no âmbito do Caribe, no sentido de uma experiência histórica disseminada pelas regiões onde se estabeleceram as plantations, espalhada desde a Florida até o nordeste brasileiro.

Nancy Morejón (2011, p. 155) ao propor a necessidade de uma elucidação do papel da população afrodescendente no Caribe, alinha-se aos esforços de diversos intelectuais e artistas que defendem o reconhecimento de uma identidade compósita, tendo os descendentes dos africanos escravizados um lugar importante e valioso enquanto sujeitos históricos, apesar das adscrições. O denominador comum da afroamérica seria “la hegemonia de conflictos raciales, culturales, muchos de ellos también alimentados por los incesantes movimientos migratorios que se han constituido em fehaciente característica de la región hacia el Continente y viceversa”.

A música e as artes tornaram-se territórios para o exercício da liberdade, uma espécie de brecha onde os negros puderam expressar-se, uma vez que os espaços das letras e da política estiveram restritos. O mais incrível é perceber o quanto essa condição pouco mudou em países como os EUA, Brasil e Cuba ao longo do século XX.

A tomada de posição do governo revolucionário ante o problema da discriminação racial demonstrava naquele momento que apesar do reconhecimento da

presença negra na formação social e cultural cubanas, defendida por importantes representantes da intelectualidade cubana havia uma distancia entre o discurso e a vida cotidiana. A segregação sutil, por não estar definida enquanto política de Estado fazia-se presente na realidade cotidiana da república cubana⁸⁸. Sob o ponto de vista cultural, apesar do esforço reflexivo de um Fernando Ortiz ou Gustavo Urrutia reposicionando valorativamente as culturas africanas reterritorializadas e ressignificadas, através principalmente de sua conceituação pelo termo *afrocubano*, a folclorização manteve sua força.

Segundo afirma Tomás Fernández Robaina (2012, p. 81), a afrocubanidade não se popularizou entre a população negra mantendo-se muito mais enquanto uma idéia presente nos discursos, ensaios, artigos e investigações que chamavam a atenção para a particularidade do problema dos afrodescendentes em relação aos hispano-cubanos.

Ainda que Cuba e Brasil sejam duas sociedades marcadas por certa complacência das elites dominantes ao possibilitar a sobrevivência de heranças africanas em termos culturais, sobretudo no âmbito religioso, fazendo delas, sociedades culturalmente distintas do caso estadunidense onde a mestiçagem e a transculturação não vingaram com tamanho alcance, a racialização não deixou de prosperar, delimitando o espaço de atuação dos indivíduos em termos raciais. E mesmo a valorização dos aportes africanos para a cultura nacional fez-se mais pela impossibilidade de negar o que era evidente.

Acompanhando os estudos de Fernando Ortiz é possível perceber que se de um lado reconheceu desde o princípio, em seus estudos de juventude, que Cuba não seria Cuba sem os negros e, portanto, a *cubanía*, que definia o ser cubano em sua particular especificidade não seria possível. De outro lado, há um processo de abandono das perspectivas deterministas que marcaram seus primeiros trabalhos para uma perspectiva histórica e cultural.

Em *Los negros brujos* (1906), obra de juventude, caracterizada por uma perspectiva positivista, fundamentada na criminologia de Cesare Lombroso, empreendia um olhar determinista, enxergando nas práticas culturais negras uma “primitividade psíquica” e uma “moral africana” que tornariam os negros propensos à criminalidade (OLIVEIRA, 2008). Tal perspectiva vai sendo deixada para trás até ser apagada pela

⁸⁸ Em 1951 o baterista de jazz Max Roach em visita a Havana foi barrado na entrada do Tropicana, um dos principais cabarés da cidade, cuja excelente orquestra e corpo de dança possuíam integrantes negros, mas um negro como cliente, nem mesmo sendo estadunidense (PERNA, 2005).

obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), onde o conceito de transculturação estabelece uma nova forma para entender a formação social e cultural especificamente cubanas.

Ao mesmo tempo emergia uma visão perspectiva sobre fenômenos negativos, como ao tratar do complexo de inferioridade submissa e “denigratoria” que acometia os “elementos de cor”. Em *Por la integración cubana de blancos y negros* (1959), Ortiz afirmava tratar-se de um caso psiquiátrico e de patologia coletiva, mas que, portanto, não seria privativo dos negros, estando presentes nas mais diversas raças. É interessante que no parágrafo subsequente Ortiz afirma combater a noção de raça e o racismo, e este novo posicionamento é o que se fez presente na defesa da idéia de transculturação. O que é um avanço em termos de estudos culturais, no mesmo sentido como ocorre no Brasil com os estudos de Gilberto Freyre. O problema é que aqueles que incorporaram tais perspectivas acabaram sendo “mais realistas que o rei”, chegando ao ponto de apagar a noção de raça do vocabulário acadêmico. Sendo assim, com a (re)emergência do debate sobre raça e racismo no Brasil a partir dos anos 1980 e em Cuba a partir dos anos 1990 os pesquisadores foram criticados por incorporar acriticamente noções originárias e presentes no contexto estadunidense, e em certos casos de serem os responsáveis por racializar sociedades livres desse grande equívoco⁸⁹.

A transculturação, no sentido dado por Fernando Ortiz, definiria os processos de trânsito cultural entre grupos sociais e indivíduos diversos que se encontraram em novas condições de convívio e conflito. Mais do que o conflito Ortiz salientou as trocas e as misturas que produziram a cubania ao demonstrar que os negros, sobretudo, foram os vetores do desenvolvimento dessa civilização peculiar. Cuba seria assim, uma síntese entre os mundos culturais que se encontraram nas Américas.

Los negros, en mayoría o minoría, se convierten en un vector de cubanía, son los que mantienen la cualidad en un universo abierto y cambiante que introduce nuevos vectores culturales como chinos, judíos, libaneses, etc. (PATTERSON, 1996, p. 60)

As crenças africanas deixaram de ser vistas por Ortiz como barbarismo, para se tornarem “religiões populares”, elementos dinâmicos que deram a Cuba uma “mitologia”, elemento fundamental para a existência de uma civilização singular. No sentido, que Patterson identifica como subjacente ao pensamento do filósofo alemão

⁸⁹ Essas críticas tornaram-se mais veementes quando esses estudos foram usados para desvelar a presença do racismo em várias esferas, com efeitos concretos na distribuição da miséria e da violência, em barreiras no mercado de trabalho e na formação educacional e principalmente quando justificaram políticas de reparação através de ações afirmativas.

Hegel, o caráter de uma civilização e sua existência fundamenta-se na produção cultural e em sua capacidade de influenciar outras civilizações. Em Cuba este fundamento teria sido obra dos negros. Uma façanha cultural, dadas a situação de desigualdade de condições. Mesmo assim o campo das letras mostrou-se um espaço interditado dada menor influência dos negros.

Inegavelmente, foram os negros quem criaram um núcleo cultural a partir da música, influenciando e marcando as consciências em outras regiões. Como seriam os casos das influências afrocubanas na criação do tango, do samba e do jazz. Dado o reconhecimento do papel dinâmico e criativo dos negros, Ortiz afirmou que “la cubanía fue brotada desde abajo y no llovida desde arriba” (Idem, p. 62).

Notamos no discurso de Fidel Castro em 1959 a evidência de que o esforço do pensamento social entre os anos 1920 e 1950 em reposicionar positivamente a herança cultural africana reconstruída em Cuba não teve a mesma capacidade para transformar a realidade social em termos de cidadania, uma vez que a sociedade cubana continuou excluindo com base em atributos raciais; nem mesmo o imaginário social modificou-se, uma vez que a ideologia racista continuou permeando e definindo lugares específicos para os sujeitos conforme sua cor ou “raça”. Porém, se o líder da revolução cubana convocou a sociedade para travar uma batalha contra a discriminação racial, por que o problema volta a ser colocado em questão nos anos 1990, passados trinta anos de Fidel Castro no poder? Sendo a música e no caso de nosso interesse específico, o rap, um campo com grande afluência dos negros em Cuba, temos uma evidência de que os espaços de atuação e expressão continuam marcados pela racialização?

Se assim o for, nos parece que a negação da racialização presentes nas estruturas sociais e no controle do poder econômico e político é um equívoco. A visão prospectiva de uma sociedade integrada, a construção de uma utopia social ancorada na visão de sociedades multirraciais, ao que me parece tem sido usada ao longo do tempo e ainda hoje para desautorizar as lutas antirracistas e as afirmações de negritude. Pois, as lutas antirracistas e as afirmações de negritude vão mais além do reconhecimento da importância da herança africana no campo do pensamento social e do discurso oficial. E tornam-se perigosas não porque são racistas, mas porque evidenciam a permanência de uma hegemonia branca em termos políticos e econômicos. Por isso mesmo, enquanto a negritude permanece como sobrevivência no campo cultural tolera-se. Mas quando os remanescentes de quilombo exigem o reconhecimento da posse da terra, quando a população negra urbana exige acesso aos bachaleros de direito, medicina e engenharia

ou aos cargos na administração pública e exige possibilidades de desenvolvimento econômico tornam-se evidentes as limitações do discurso integracionista.

No caso cubano a despeito dos avanços em termos econômicos e educacionais dos afrocubanos após a revolução, a persistência do racismo evidencia a validade da noção de raça para entender a produção e as práticas culturais. Se o rap é uma expressões artísticas que pode ser entendida enquanto uma cultura negra urbana diaspórica. E ainda que seja uma expressão aberta a atuação de não-negros, constituiu-se não só em sua matriz, mas em um meio para a expressão de vozes marginalizadas. Acontece que a maioria dos marginalizados política e economicamente nos EUA, no Brasil e em Cuba são negros. Mas o que significa afirmar que o rap expressa a voz das margens, que os marginalizados são em sua maioria negros para o caso cubano, uma sociedade mestiça? Aqui tento uma resposta.

3.1 – Invenções da identidade cubana

Na história cubana, segundo Enrique Patterson, há três interpretações fundamentais sobre a identidade ou cubanía, nos termos de Ortiz. Interpretações ainda presentes na “consciência social” e no “comportamento de determinados grupos sociais”. Creio que estas interpretações são importantes para entender os embates entorno dos problemas raciais que emergiram na década de 1990 quando jovens cubanos em sua maioria negros das classes baixas, ao se apropriar da linguagem do rap, tomaram posição no debate.

A primeira teorização acerca da identidade cubana tomou forma entre os séculos XVIII e XIX, através do reformismo de Francisco de Arango y Parreño e José Antonio Saco. Membros da sacarocracia cubana, preocupados com a manutenção do poder em uma sociedade escravocrata, onde a população negra era superior à branca. Desenvolveu-se uma identidade “criolla”, a partir de ideias exclusivistas e excludentes. Sobretudo a partir de uma espécie de haitianismo, o “miedo al negro”, categoria política e sociológica utilizada para justificar a necessidade de eliminar a população negra através da imigração branca. Alguns dos principais projetos políticos no século XIX foram plasmados em torno da identidade “criolla”, o reformismo, o abolicionismo branco, o anexionismo e o independentismo de 1868.

Para Patterson (1996, p. 51), existiriam dois momentos na posição de Arango em

relação aos negros, que podem ser rastreadas enquanto permanência histórica na conduta da elite cubana:

- a) los negros deben ser usados cuando sean necesarios (como esclavos, mambises, cortadores de caña, domésticos, sindicalistas, milicianos, deportistas, héroes nacionales del trabajo, etc.);
- b) de algún modo deben ser eliminados al pasar esta necesidad.

Os abolicionistas (delmontinos), por exemplo, compartilhavam com os reformadores a ideia da necessidade da imigração branca para substituir o negro. Outro aspecto da relação entre a elite crioula e os negros que permanecerá enraizado no imaginário cubano até os dias atuais, segundo Patterson, é o “paternalismo crioulo” típico de um “Despotismo Ilustrado”. Esse paternalismo seria baseado no favor e na condescendência, não no direito e no respeito. Assim, a abolição seria um ato da bondade inerente de seres superiores para com seres inferiores, que por isso mesmo fazia-se saber que poderiam tratar os negros como se fossem iguais, restando a estes a gratidão que deveria ser respondida com submissão. Outra variação deste padrão paternalista espanhol estaria no reconhecimento da igualdade quando se identifica o negro como portador de alguma qualidade que por natureza seria “própria dos brancos”. A poesia de Francisco Manzano ou a valentia de Salvador Golomón faziam-os merecer a liberdade.

A segunda interpretação da identidade cubana emerge no segundo impulso independentista durante a década de 1890. Seu fundamento é esboçado por José Martí. Trata-se da identidade como abstração dissolvida em ação, pois seu sentido é político, ético e instrumental, sua finalidade a “pátria livre”. Na construção martiana a diferença é eliminada em seu humanismo e seu nacionalismo: homem é mais que raça, cubano é mais que raça.

Para Patterson, o humanismo de Martí projeta-se na defesa de um objetivo comum, onde o “apóstolo” teria deixado de levar em conta a concretude e historicidade das situações culturais e sociais em que se encontrava a sociedade naquele momento. Tal perspectiva estaria evidenciada no artigo “Minha Raça”, onde Martí⁹⁰ defende em nome da “paz” uma “semelhança essencial”, “os direitos comuns da natureza” entre brancos e negros que estariam “acima da diferença de detalhes”:

⁹⁰ É válido lembrar o desafio lançado por José Martí no sentido de assegurar a independência cubana cuidando para não caírem em outro colonialismo do país vizinho. As invenções e reinvenções de uma identidade cubana ao longo da história terá na aproximação ou no distanciamento dos EUA uma de suas importantes alteridades.

[...] Em Cuba não há nenhum temor pela guerra racial. Homem é mais do que branco, mais do que mulato, mais do que negro. Cubano é mais do que branco, mais do que mulato, mais do que negro. Nos campos de batalha, morrendo por Cuba, subiram pelos ares, juntas, as almas de negros e brancos. Na vida diária de defesa, de lealdade, de irmandade, de astúcia, ao lado de cada branco sempre esteve um negro. (1983, p. 230)

Sem negar a beleza ética e literária do humanismo martiano, ou seu oportuno objetivo político, trata-se de uma visão sociologicamente vazia. Sob o ponto de vista de Enrique Patterson, o rechaço da solução racista de Saco e Arango em Martí foi um avanço porque sua finalidade não era eliminar o negro enquanto cubano. Eliminava-se o negro enquanto negro, sujeito com uma história e problemas sociais específicos, como a segregação, a discriminação no acesso à propriedade e aos direitos civis e políticos, e em termos de valoração cultural. O fato concreto é que nos fins do século XIX, em Cuba, as pessoas ocupavam posições sociais “más por esos ‘detalles’ del color que por su própria humanidad” (1996, p. 55).

A prédica martiana, interpretada no âmbito dos “detalhes”, teve como resultado a importante participação dos negros na guerra de 1895, marcharam em massa como “hombres y cubanos”, mas voltando a serem tratados como negros com a proclamação da República.

O humanismo martiano não eliminou a ideologia racista da sociedade cubana, e seus efeitos foram fonte de preocupação mesmo após a promulgação da Constituição em 1901 cujo “dogma primordial”, nas palavras de Nicolás Guillén ([1929] 2011, p. 151), era a igualdade entre todos os cidadãos. Ou seja, a legislação da nação independente fundou-se no humanismo martiano⁹¹.

Guillén fez parte de uma geração de artistas e intelectuais que entre os anos 1920 e 1940 procuraram criticar a ideologia racista e seus efeitos nas relações sociais e no imaginário cubanos. Defendiam uma consciência mestiça através da valorização do aporte *afrocubano*. René Laremont e Lisa Yun (1999) falam em um “movimento afrocubano de Havana”, liderado por Gustavo Urrutia, Guillén, Ortíz, Ramon Guerra e

⁹¹ Vanni Pettinà (2009) ao discutir as questões de raça e cidadania durante a Primeira República analisa o debate entre as diversas forças políticas na elaboração da Constituição onde prevaleceu a opção de uma cidadania inclusiva, que já se fazia presente nas declarações de independência, refletindo tanto as experiências das guerras por emancipação que contaram com os setores dos estratos mais baixos da população, quanto na ideologia independentista, principalmente através dos escritos de José Martí através dos conceitos complementares de “cubanía” e fraternidade racial. Sendo assim, a nação imaginada pelos constituintes expressou-se na “progressiva articulación de la ‘cubanía’, es decir, una ideología de pertenencia nacional que transcendía la mera dimensión territorial y étnica para abrazar una supuesta unidad racial”.

Lydia Cabrera. Para estes historiadores os integrantes do movimento afrocubano faziam uma leitura da problemática racial em Cuba como um efeito do neoconialismo. As intervenções e o domínio dos EUA sobre a política e a economia cubanas contribuíam para o desenvolvimento do racismo. Essa perspectiva está registrada, por exemplo, no ensaio de Guillén, *El camino de Harlem*, publicado em 1929 no *Diario de La Marina* onde o poeta discutia o problema das relações entre negros e brancos em Cuba, procurando situar-se entre, de um lado o otimismo daqueles que acreditavam ser Cuba o melhor dos mundos, a mais democrática das repúblicas e por isso fechavam o olhos para a dura realidade do ambiente, e de outro, o pensamento pessimista que não acreditava em uma possível solução para o problema das relações entre negros e brancos.

Guillén propunha naquele momento entender o problema a partir de sua historicidade e especificidade. Dizia que o principal obstáculo era a hipocrisia que acometia brancos e negros, expressadas na afirmação de existência de uma irmandade pelos brancos e de amizade carinhosa pelos negros. Discursos que emergiam quando estavam uns diante dos outros, tratando-se de uma atitude formal, epidérmica. Neste sentido defendia a necessidade da criação de um caminho específico e urgente para resolver o problema de maneira séria e substancial. Um caminho propriamente cubano. Pois as proibições que segregavam e criavam espaços racialmente específicos faziam Cuba rumar para o caminho do Harlem, ou seja, criar uma sociedade polarizada e dividida racialmente como ocorria no vizinho do norte e esse não deveria ser o caminho, uma vez que historicamente a formação da sociedade cubana possuía uma característica da mescla e da mistura e o caminho seria justamente o da integração. Por isso mesmo, que Guillén é considerado um dos defensores do conceito afrocubano, através da poesia “negrista”, e que ao mesmo tempo negou o afrocubano e o negrismo em nome da cubania⁹² (ROBAINA, 2012; RIVERA, 2004).

O conceito de afrocubano foi cunhado por Fernando Ortíz, quem no âmbito do pensamento social cubano produziu a terceira interpretação sobre a identidade nacional.

La identidad como concreción y síntesis de culturas diferentes –el sincretismo– donde lo negro representa el elemento portador y ofertador de la síntesis. Que no ha tenido real expresión política, pero que se manipula por el régimen actual. (PATTERSON, 1996, p. 51)

Além da ampliação do entendimento da realidade cubana em termos históricos e

⁹² Este é um dos aspectos da obra e ação de Guillén, elas vão bem além, mas por ser o meu interesse específico na questão afrocubana este se torna o limite para abordar o pensamento do poeta cubano.

culturais, o pensamento de Ortíz tem como principal legado o reconhecimento da capacidade interpretativa do conceito de transculturação. Uma ampliação do olhar das ciências da cultura, confrontando de maneira profunda as idéias até então em voga de pureza racial e de autenticidade.

Ibarra segue a linhagem dominante, liderada por Fernando Ortiz e Alejo Carpentier, que identificou e interpretou a identidade cubana através de sua musicalidade. As interpretações de Ortiz e Carpentier são de certa maneira pontos de partida para o discurso nacionalista pós-revolucionário. Para Gregory Cushman (2005) estas interpretações tornaram-se ortodoxia nas histórias pós-revolucionárias sobre a música, principalmente no que diz respeito às origens raciais da música cubana.

Com Alejo Carpentier só se pode falar em uma música criada em Cuba. A cubanidade entra em jogo quando o músico acredita ter criado uma forma musical nacional. A cubanidade é emanção de um indivíduo submetido a um ambiente peculiar. Produto de certo determinismo ambiental, mas também de um essencialismo racial. A “boa música” cubana é produto do novo homem formado no calor dos trópicos, mas respirando os ares europeus. Carpentier ao negar a existência de uma essência cubana imemorial a fundamentar a produção musical, desenvolve uma interpretação construtivista, a “boa música” cubana enquanto uma síntese dialética; fruto do gênio individual que soube articular as distintas tradições, europeia e africana. O compositor erudito, o músico de reformatório sensível e aberto ao diálogo com os elementos da cultura musical africana contribuindo para a criação de uma música cubana original.

Tal originalidade representa a mestiçagem cultural, enquanto força progressiva, processo pelo qual a nação multi-racial e multi-cultural unificou-se, pelo menos em certas expressões culturais. A esse respeito Gregory Cushman salientou (2005, p. 27), “the Cuban tropical environment provided an ideal context for the promiscuous mixing of musical forms and sexual creation of a unique—even superior—mestizo or mulatto music”. Neste sentido, o son foi entendido por Carpentier como expressão da revolução perpetrada pelos tambores africanos na música cubana ao estabelecer uma forma de tempo polirrítmico. A centralidade da contribuição afro-cubana para a música criada em Cuba tendo sido identificada por esses ideólogos da cultura cubana pôde confirmar a adesão dos afro-cubanos à nação.

Essas interpretações se apresentam nos estudos recentes que entendem os ritmos africanos como uma contribuição central em termos de símbolos, signos e outros elementos de identidade que integraram a música nacional de Cuba (ALÉN, 2009, p.

32). Reafirma-se a influência de uma musicalidade “própria” dos negros, cujo valor, qualidade e contribuição não seria possível negar, por estar entranhada subjetiva e inconscientemente: “donde tantos sienten la embrujadora ritmación negra en las venas y donde tantos componen música negroide sin desearlo, o al menos sin decirlo, a veces sin comprenderlo y, casi siempre, hasta renegando” (ORTIZ *apud* PATTERSON, 1996, p. 60).

Gregory Cushman (2005) levanta dois aspectos a serem levados em consideração. O primeiro foi o importante legado deixado pelos estudos de Carpentier e Ortiz. De um lado tornaram impossível pensar a música e a cultura cubana sem o papel significativo dos afro-cubanos e de outro produziram um importante referencial para pensar a formação cultural em sociedades multiétnicas, principalmente através da noção de transculturação. O segundo aspecto, menos otimista, pressupõe que a defesa da centralidade afro-cubana na história da música nacionalista não liberou os negros para participar da vida política e econômica, servindo muito mais para restringir a participação afro-cubana a um reino cultural específico. Ainda mais danoso, conforme Cushman, é que aquelas histórias podem ter transformado a cultura afro-cubana em um recurso a ser explorado e lucrado por outros.

Seria um erro, portanto, procurar creditar à reflexão intelectual a transformação da realidade racial e socialmente estratificada ou o aprisionamento dos negros em um círculo de atuação restrito. Porém, contribuiu para justificar a condição social em termos raciais, uma vez que desenvolveram suas reflexões articulando determinismos e essencialismos na defesa de um caminho – o mais correto – para a formação da cultura nacional cubana. Na música orquestral nos anos 1940 e 1950, por exemplo, quando Ortiz e Carpentier desenvolviam seus escritos ocorreu uma guinada ao neoclassicismo como uma espécie de defesa contra o afrocubanismo. As restrições econômicas e raciais para o acesso à determinadas ocupações e espaços foram uma realidade até o advento da revolução de 1959.

Tal percurso ajuda a desenhar o contexto de ação dos músicos ao longo de quatro décadas de governo revolucionário. Um marco inicial para essa história é o ciclo de reuniões realizadas com os intelectuais cubanos em junho de 1961, com a finalidade de discutir questões “estético-ideológicas relacionadas à produção artística” (VILLAÇA, 2004, P. 47). A motivação para esses encontros foi a censura realizada pelo *Consejo Nacional de Cultura* ao filme P.M., de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez-Leal que mostrava o mundo dos negros.

O pronunciamento de Fidel Castro, nomeado “Palabras a los intelectuais”, indicou os fundamentos para uma política cultural do governo.

Diante da preocupação de artistas e intelectuais cubanos sobre a possibilidade de controle, limitação e proibição do fazer artístico, Fidel enfatizou a liberdade como o primeiro fundamento da política cultural revolucionária, mas uma liberdade controlada, nos marcos da revolução:

la Revolución defiende la libertad, que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades, que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.⁹³

A retórica do “líder máximo” procurava apaziguar os ânimos e desarmar as críticas que circularam durante os encontros. Fidel Castro argumentava que a dúvida sobre o engessamento das liberdades artísticas nascia nas mentes daqueles que ainda não se sentiam revolucionários, cuidadosamente tratava de afirmar que apesar de se sentirem assim, não seriam contra-revolucionárias. O jogo argumentativo procurava amenizar a força interventora do processo revolucionário em todas as esferas da sociedade cubana, responsabilizando aqueles que ainda não se sentiam parte da revolução. O artista “mais revolucionário” estaria, inclusive, disposto a sacrificar sua “vocaçào artística” pela revolução, afirmava Castro.

Outro fundamento característico da política cultural revolucionária seria o seu caráter transformador. Nesse sentido, Fidel Castro indicava o reconhecimento da parte do governo revolucionário de sujeitos que teriam uma atitude resignada perante a vida e a realidade. Dentre os resignados existiriam os honestos e os mercenários ou desonestos, os primeiros não seriam renunciados pela revolução, somente os “incorrivelmente” contra-revolucionários e reacionários. As palavras do líder abriam uma possibilidade de adesão, pois não haveria saída para os artistas e intelectuais - “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”⁹⁴.

Categoricamente, Castro afirmava que a revolução tinha o direito de existir. Um direito que não poderia ser questionado. Um direito assentado na máxima: Pátria ou morte! Um grito que expressava a violência do processo revolucionário e a disposição do comandante guerrilheiro, autorizando-o a indicar os caminhos da transformação e a

⁹³ Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>, acesso em 13 de mar. 2013.

⁹⁴ Idem.

falar em nome do povo, uma vez que a revolução seria obra da vontade e necessidade do povo. O lema foi lançado no ano de 1960 como uma resposta às agressões e ações contra-revolucionárias. Segundo José Cantón Navarro (2001), constituiu-se em uma resposta direta à explosão do barco francês “La Coubre”, quando descarregava armas procedentes da Bélgica no porto de Havana. Em defesa da revolução Fidel Castro podia afirmar que os artistas e intelectuais contrários à revolução não teriam direito à expressar-se contra os ideais do novo regime, ainda que não houvesse total clareza por parte do governo revolucionário sobre qual o caminho, naquele momento, no campo da cultura.

Para José Antonio Portuondo (1976) esta primeira etapa de indecisão e de certa violência era um resultado lógico, uma vez que havia a necessidade de negar a situação anterior e reclamar uma “nova expressão”. À revolução socialista caberia a criação de uma síntese dialética nutrida dos elementos das expressões anteriores, caracterizadas por um embate entre o abstracionismo e o academicismo artístico.

A nova expressão artística deveria contribuir para a emancipação do povo. Castro argumentava que estavam errados aqueles que pensavam que a revolução asfixiaria a arte e a cultura, pois que o objetivo revolucionário era transformá-las em um verdadeiro patrimônio popular.

Usando toda sua força argumentativa o “líder máximo” defendia a necessidade de construir as condições para que a arte e a cultura chegassem ao povo cubano. Somente o governo revolucionário seria capaz de realizar tal tarefa de elevação do nível cultural, assim como somente aquele governo poderia satisfazer as necessidades e carências materiais do povo. Ao governo cabia o dever de possibilitar as condições materiais e institucionais para a nova tarefa, quanto ao artista caberia produzir para o povo, ambos, governo e artistas, fusionados na revolução, deveriam empenhar-se para a elevação cultural e artística do povo cubano.

Assim, temos um terceiro fundamento da política cultural esboçada pelo poder revolucionário, a criação de condições de produção artística através das novas instituições. A primeira dessas instituições era o Ministério da Cultura. Mas o que mais preocupava os artistas e intelectuais no sentido do controle da produção era o Consejo Nacional de Cultura, cuja finalidade segundo Fidel Castro seria a de estimular, fomentar, desenvolver e orientar o espírito criador artístico e intelectual.

Diante do questionamento de artistas e intelectuais o governo revolucionário propôs a criação de uma associação de artistas. Levada a cabo, tal proposta

materializou-se no mês de agosto de 1961 no I Congresso Nacional de Escritores e Artistas quando foi criada a Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Outras instituições já estavam em funcionamento como o ICAIC e a Casa de Las Américas. A Campanha de alfabetização, a criação das escolas de arte, o auge da indústria editorial, o vigor do cinema, o apoio governamental aos artistas, garantindo salários estatais, criaram um ambiente cultural ambivalente nos anos 1960, se por um lado com grande capacidade modernizadora, possibilitada pela formação artística e educacional e a ampliação, controlada, para as obras artísticas, de outro ocorreu a limitação da criação estética dentro do paradigma revolucionário definido pelo grupo alinhado ao poder burocrático e militar.

Se a arte e a cultura tinham, através dos princípios revolucionários, a finalidade de educar e formar ideologicamente o povo, para a burocracia fazia-se necessário e inquestionável o direito de regular, revisar e fiscalizar a produção artística e cultural. Poderiam os artistas e intelectuais escrever o que bem entendessem, teriam o direito a livre expressão sem obstáculos, conforme afirmou Fidel Castro. Porém, deveriam ter em conta que suas criações seriam apreciadas através “del prisma y del cristal revolucionário”. Estabelecia-se uma liberdade tutelada.

O discurso revolucionário calcado na ideia de liberdade, no entanto demonstrou-se uma retórica pela manutenção do poder. A liberdade estética limitava-se aos artistas que aderiram à estética oficial. Mariana Martins Villaça (2004, p. 46-47) demonstra essas limitações ao analisar a política cultural do governo revolucionário. Segundo essa historiadora, o projeto cultural formal que predominou estabeleceu-se através “da imposição gradativa de uma política cultural governamental” que ao longo da década de 1960 refletiu o alinhamento do governo revolucionário com a União Soviética. A adaptação paulatina dos paradigmas do “realismo socialista soviético” na política cultural cubana processou-se, segundo Villaça,

[...] tanto através dos pronunciamentos e discursos formulados por Fidel Castro, como – e principalmente – por meio de ações efetivas que convergiram para o centralismo administrativo das instâncias governamentais, o partidarismo nas instituições (cujos cargos, após a revolução, foram, via de regra, paulatinamente ocupados por “quadros de confiança” e membros do Partido Comunista) e a adoção de estratégias que visavam a promoção da imagem do país e do governo no exterior. (Idem, *Ibidem*)

Em janeiro de 1968 ocorreu o Congreso Cultural de La Habana reunindo intelectuais estrangeiros e cubanos com o objetivo de consolidar as relações entre a

intelectualidade de esquerda e a Revolução. Os intelectuais foram instados por Fidel Castro à ação vanguardista “na compreensão dos problemas contemporâneos e na condução das revoluções do terceiro mundo” (MISKULIN, 2009, p. 184). As produções culturais passariam a se valer do engajamento político para a defesa da luta antiimperialista, das revoluções e do apoio ao Terceiro Mundo, conforme aprovado nas resoluções finais do congresso, onde se definiu que “a guerra popular e a luta armada” como uma “das manifestações mais elevadas da cultura” (Id. *Ibd.*)⁹⁵.

Nota-se que a percepção sobre cultura das lideranças revolucionárias transformou-se ao longo da década de 1960, o contexto cultural modificou-se substancialmente. Mudanças que acabaram por sufocar a criação artística, desenvolvendo inclusive a autocensura. Toda a arte que não se enquadrasse nos preceitos do socialismo cubano, cada vez mais próximo da União Soviética, estava condenada. Mais ainda, a expressão das indiossincrasias da condição ou especificidade da população negra, era acusada dentro da estratégia de poder revolucionária como divisora da população cubana.

Um fato relatado por Carlos Moore (*apud* MISKULIN, 2009, p. 184) sobre como o governo tratou um grupo de artistas e intelectuais negros dias antes do início do Congresso Cultural em 1968 indica a ação enérgica no sentido de silenciar as vozes da diferença. Intelectuais negros cubanos, considerados “problemáticos”, foram convocados para uma reunião com o Ministro da Educação José Llanusa Gobels para esclarecerem uma acusação de que estariam planejando um complô a fim de apresentar um “manifesto negro” durante o congresso. No fim da reunião acabaram acusados de sedição por estarem, na visão da burocracia estatal, atuando no sentido de dividir o povo cubano. Ficaram proibidos de participar do congresso, alguns permaneceram confinados em suas casas, outros, como Walterio Carbonel, Wichy *el negro* e Nicolas Guillén Landrián foram presos. Nicolas Guillén, presidente da UNEAC, foi o único representante negro na delegação cubana.

É possível ponderar as acusações de Carlos Moore, por se tratar de um ferrenho crítico do governo revolucionário, ou por sua posição afrocentrista radical. Porém, a intolerância do poder revolucionário contra as vozes críticas de maior relevância e repercussão dão crédito para Moore. Como discutido anteriormente, não se trata de reproduzir vitimizações, mas sim entender que a estratégia do poder revolucionário

⁹⁵ Uma das declarações inscritas na resolução final do congresso afirmava: “nosso apoio irrestrito à luta dos negros e brancos progressistas norte-americanos”. Cf. MISKULIN, 2009, pp. 185-186.

deixou pouco espaço para críticas, a tática de artistas e intelectuais esteve, assim, limitada a acomodação e apoio integral ou envergonhado, ou o embate que acabaria levando ao ostracismo do exílio ou mesmo à morte da palavra e mesmo literal.

Neste sentido, precisa-se levar em consideração uma complexidade da atuação dos artistas, passando, muitas vezes, ao largo do jogo do poder político. Em uma sociedade onde o controle sobre os meios de produção e difusão artística estavam nas mãos do governo a liberdade artística tornar-se-á limitada. Não só a militarização dissuade a resistência, mas principalmente a vigilância capilarizada, o poder está em toda parte, e os CDRs (Comando de Defesa da Revolução) cumprem o papel descentralizador do controle sobre corpos e consciências. A elaboração metafórica foi uma das táticas utilizadas por artistas, sobretudo, músicos, para tentar contornar a censura e a “marcação cerrada” do governo. Porém, a negociação, através de um alinhamento demonstrado em público e/ou com o apoio de alguma figura ligada à burocracia institucional⁹⁶, constituiu-se em importante e necessária tática, uma questão de sobrevivência como salienta Mariana Villaça:

[...] só o reconhecimento do Estado autorizava os músicos a terem acesso aos meios de gravação e difusão. Em Cuba, onde as tensões ideológicas estavam fortemente potencializadas, estar fora do circuito da “arte revolucionária” significava ter as portas definitivamente fechadas. (2004, p. 110)

Em meio a essas tensões ideológicas surgia o *Movimiento de la Nueva Trova* (MNT), que procurou capturar a produção musical difusa desenvolvida e difundida através do *Grupo de Experimentación Sonora* (GES), ligado ao ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos), em uma espécie de representante musical do processo revolucionário. Entre o engajamento e o experimentalismo onde transitavam os músicos vinculados ao GES, a canção de protesto, segundo Mariana Villaça (Idem, p. 93ss), foi o estilo eleito pela burocracia estatal, evidenciado no vínculo entre o MNT e a *Unión da Juventude Comunista* (UJC) em 1972.

O alinhamento, ou seja, a aceitação do rótulo *Nueva Trova* pelos músicos e compositores é uma mostra de como a negociação foi uma tática utilizada pelos artistas, nesse caso tratava-se de garantir o acesso ao sistema de contratação, produção e difusão

⁹⁶ As redes de apoio entre os artistas constituíram-se em importantes formas de defesa contra as ameaças e perseguições que se seguiram após o recrudescimento da postura governamental em estabelecer os limites para a criação artística. Nesse sentido, foi significativo o papel das instituições culturais, em especial, o caso da *Casa de las Américas*, sob a direção de Haydée Santamaría e Alfredo Guevara, que em várias ocasiões funcionou como um “refúgio autorizado” para os artistas “suspeitos” (VILLAÇA, 2004, p. 98).

controlado pelo Estado. Analisando a conjuntura daquele momento é necessário salientar que havia limites na negociação. As “escolhas” eram limitadas, basicamente, permanecer em Cuba e alinhar-se, mesmo que a contragosto, almejando a possibilidade de realizar a autocrítica, no sentido de não cantar a revolução, mas sim a partir da revolução; ou “escolher” a distensão e o exílio, como fizeram Guillermo Cabrera Infante e Nicolas Guillén Ladrián.

Se olharmos pelo prisma oficial ou pelo da oposição poderemos cair em um julgamento maniqueísta da posição dos músicos que resolveram ficar. Através das experiências de dois dos principais representantes da Nova Trova, Pablo Milanês e Silvio Rodrigues, pode-se visualizar a complexidade e ambiguidade das posições governamentais e dos artistas. Segundo, Mariana Villaça (2004, p. 96), Milanês sofreu uma punição por “conduta sexual imprópria”, sendo enviado em 1966 para uma UMAP (*Unidades Militares de Ayuda à la Producción*) onde prestou serviços comunitários⁹⁷. Este fato, carregado de controvérsias, seria motivo mais do que suficiente para uma deserção. Por outro lado, em um ambiente extremamente militarizado, um jovem de vinte três anos poderia tirar lições Rodríguez “era suspeito de atividade contra-revolucionária devido, entre outras causas, ao conteúdo ambíguo de suas letras” (Idem, p. 95), e a sua postura e comportamento, usando cabelo comprido, roupas e botas surradas, o que levou, em 1968, a suspensão do programa musical “Mientras Tanto”, transmitido pela TV e do qual Silvio Rodríguez era apresentador. Este músico foi levado à retratação, renegando suas canções afim de se livrar das desconfianças.

O período entre 1971-1976 ficou conhecido como Quinquenio Gris, definido como o período mais catastrófico da política cultural cubana (ALBERTO, 1996). O que resultou gris, foi um estilo de trabalho autoritário e paternalista para a arte e a literatura, incapaz de admitir a livre circulação de ideias e nem o direito ao erro. Enfim, uma perda de lucidez disseminada. Essa política cultural foi precedida de uma ofensiva revolucionária no ano de 1968, que eliminou por decreto todo comércio e a pequena produção familiar nas cidades. O Estado se apropriou do controle e direcionamento da produção e distribuição em todo o país ao eliminar os pequenos produtores: desde sapateiros que concertavam sapatos até as pequenas “quincallas” (Idem, p. 35). Outro

⁹⁷ O objetivo das UMAPs, conforme Clara Díaz (*apud* VILLAÇA, 2004, p. 96) era: “rehabilitar y reeducar a aquellos grupos de la sociedad cuya conducta quedava alienada dentro de los presupuestos éticos dictados por la revolución (...); alcanzaría no poca veces, bajo una buena dosis de prejuicios, a determinados sectores sociales de entre los que el medio artístico se haría centro en más de una ocasión.”

acontecimento de graves conseqüências para o país foi o fracasso da safra de açúcar de 1970, realizada e programada por Fidel Castro que não acatou os conselhos dos técnicos que defendiam a impossibilidade de tal empreitada ocorrer com sucesso.

O I Congreso de Educación y Cultura, 1971 foi o corolário desse período de fracasso: humilharam artistas; negaram José Lezama Lima, encurralaram Virgilio Piñera, encarceraram Heberto Padilla submetendo-o a um julgamento stalinista na própria sede da UNEAC, instituição que havia premiado o seu livro *Fuera de Juego*. Perseguição aos críticos da política stalinista, campanhas contra homossexuais, subordinação da cultura à educação tornaram-se uma constante, assim como campanhas contra o “diversionismo ideológico” e toda forma de manifestação autônoma. Mesmo a amizade com qualquer estrangeiro passou a ser vista como duvidosa. O internacionalismo da revolução não valia para indivíduos. Uma biopolítica (MISKULIN, 2009) ganhou força e disseminou-se entre a população para além dos CDRs (Comités de Defensa de la Revolución), alimentando um imaginário de responsabilidade pela defesa da revolução e ao mesmo tempo de medo ante a possibilidade de agir contra a revolução⁹⁸.

O discurso de Fidel Castro como salientado acima, respondia a um questionamento de Juan René Betancourt. Dentro da lógica da defesa da revolução o chamado à batalha contra a discriminação racial indicava um aspecto a ser combatido no âmbito da estratégia de nomear os inimigos internos do processo revolucionário. Mais do que isso, porém, tratava-se de um lance retórico importante para angariar adeptos e desautorizar críticas que pudessem revelar a incapacidade do novo poder em tratar de um problema que prejudicava uma parcela significativa da população cubana.

De fato as políticas perpetradas após 1959 contra os impedimentos aos postos de trabalho, ao acesso em clubes sociais, praias e à formação educacional engendraram novas possibilidades para a população negra cubana. Ainda assim o racismo deixou de existir no discurso oficial do governo comunista, mas não na realidade cotidiana.

Enrique Patterson (1996) afirma que a revolução manteve e atualizou as noções dominantes de identidade. No discurso e às vezes na prática do governo revolucionário predominou uma noção reducionista do pensamento de Martí, principalmente por abandonar o seu aspecto democrático. Isso se daria porque a facção revolucionária no

⁹⁸ Medo foi uma das palavras que mais ouvi dos cubanos ao tentarem caracterizar a sua sociedade. “As pessoas sentem medo”; “os mais velhos têm medo”; “medo de tratar de política”; “medo do comandante”; “medo da polícia”; “medo dos gusanos de Miami”.

poder carregaria consigo a cosmovisão e o comportamento da elite anterior.

Para o filósofo dissidente⁹⁹ Fidel Castro representou a figura do líder crioulo, esboçando uma mentalidade muito mais próxima do plantador do que qualquer outro governante anterior, que ao controlar a definição do ser revolucionário expressaria uma atitude autocrática, “totalmente absolutista”. Patterson utiliza como argumento a supressão das sociedades e organizações de negros, sem que o mesmo não ocorresse com as sociedades de espanhóis, judeus e árabes. Por isso mesmo, a batalha contra a discriminação foi cosmética e superficial por não ter atacado ou submetido à crítica os valores eurocêntricos, prevalecendo na consciência cotidiana as representações do primeiro Ortiz.

Clément Animan ao discutir o “problema negro” e a identidade nacional nas ciências sociais cubanas salienta que após a vitória sobre a invasão na Baía dos Porcos, em 1961, a revolução toma a direção de um alinhamento decididamente soviético. Esta inflexão teria criado uma esperança entre os negros, através do discurso e da ação do novo governo pela “reducción de las clases oprimidas”, objetivando uma “sociedad igualitaria”. Porém, ao ser legitimado pelo poder militar e não por uma “vontade popular”, engendrou-se um processo incongruente que teria deixado, toda a formação social, mas principalmente, os negros, sem voz. Um problema que não estaria dado pela elite crioula, mas pelo poder revolucionário:

Ya en la década del 70, los negros se quejaban de discriminación y los jóvenes amenazaron al ver con interés el resultado de los movimientos de derechos civiles en Estados Unidos, mientras que el régimen los reprimía desde el momento que empezaron a plantear, aún dentro de la revolución, sus reclamos. A pesar de ello, no se negó a reconocer el poder revolucionario, en el negro el otro lado de la identidad cubana cuando tuvo que justificar la presencia de tropas cubanas en África. Dijo, entonces, el gobernante que "somos un pueblo latino-africano". O sea una Cuba de raíz latina (los criollos) y africana (los negros). Esta buena intención castrista no borra la incongruencia del totalitarismo del poder que deja al negro al margen de la estructura económica de la superestructura política y que siguen diluyendo su visión del mundo en la del a élite crioula como se diluye su identidad en la de los cubanos exiliados que se llaman indistintamente hispanos¹⁰⁰. Haciendo del negro depositario del patrón de la cultura latina al igual que el crioulo que históricamente, es descendiente del español. (1997, p. 300)

Nesta perspectiva, o caráter antidemocrático da revolução teria barrado as

⁹⁹ Enrique Patterson foi professor de filosofia marxista na Universidad de La Habana até 1992 quando desertou para Miami.

¹⁰⁰ Nos Estados Unidos cubanos brancos e negros são identificados como hispanicos.

perspectivas de avanço nas lutas pelos direitos civis, silenciando as demandas específicas, os “detalhes” da condição dos negros. Para Animan, prevalecia um “problema negro”, pois as aspirações identitárias ditadas pelo poder revolucionário não era a síntese nascida das diferenças, mas sim, a universalidade dos valores criollos brancos.

Para Enrique Patterson (1996), com o qual Animan dialoga, defende que o discurso da indetidade cubana tem sido sempre um discurso branco, que não se interessa pela questão ontológica e jurídica da igualdade de direitos. Ao preocupar-se lógica e epistemologicamente com a definição da essência cubana os criollos têm utilizado os recursos da segregação, discriminação e do paternalismo. Os negros cubanos ao vivenciar experiências dolorosas em momentos diversos da história cubana, passando pela escravidão, exclusão na república e pelo totalitarismo castrista teriam desenvolvido uma sensibilidade universal, evidente nas atitudes que demonstram sentir-se sempre o mesmo, seja em Madrid, Lagos ou Harlem. Um vitalismo que não parece estar presente na experiência de todos os cubanos.

A perspectiva de uma universalidade negra defendida por Patterson compartilhando das visões de Carlos Moore, em sua crítica ferrenha à ideologia racial do governo revolucionário, parece-nos exprimir um essencialismo estratégico, no sentido definido por Paul Gilroy (2003 p. 85), um ponto de vista que “desconsidera o desenvolvimento e a mudança das ideologias políticas negras e ignora as qualidades inquietas e recombinantes das culturas políticas afirmativas do Atlântico Negro”.

Percebemos, nestas leituras da questão negra ou do problema negro que há em certos momentos uma tendência a carregar nas tintas da vitimização. Por exemplo, quando afirmam que os negros teriam sido enganados e dominados pela liderança revolucionária. Esses olhares que focalizam o silêncio dos negros tende ao reforço do próprio silêncio, ao omitirem as vozes da diferença, as resistências e as táticas dos negros que não se satisfizeram com o “regalo” do comandante.

Outros intelectuais cubanos negros, como Pedro Perez-Sarduy ou Tomaz Fernandez Robaina parecem distanciar-se dessa visão, compartilhando do ponto de vista pluralista, sem deixar de afirmar a negritude, entendem-na “como um significante aberto”, e assim procuram “celebrar representações complexas de uma particularidade negra *internamente* dividida: por classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e consciência política” (GILROY, 2003 p. 85).

Sarduy, poeta e ensaísta, foi criticado duramente por Patterson (2008) a partir de

uma declaração dada ao Centro de Investigaciones Cubanas de FIU, quando afirmou que "a los negros no les interesa la política, sino el desarrollo de profesiones y carreras intelectuales mejor consideradas". Enrique Patterson afirmou que essa seria uma declaração de defesa velada das desigualdades raciais existentes em Cuba:

Su punto de vista refleja la visión del régimen. Los negros cubanos serían, entonces, los únicos seres humanos que no son "animales políticos". Eso explica, como se desprende de otra parte de sus declaraciones, que no se solidarice con Oscar Elías Bisset, que ha tenido el "atreimiento" de confrontar al castrismo en sus áreas más sensibles: los derechos civiles y el monopolio del poder político.

Em 1996, Sarduy desenvolveu um ensaio respondendo a questão que dá título ao mesmo: *¿Qué tienen los negros en Cuba?* Entrevistando negros cubanos artistas, intelectuais, profissionais liberais que viviam na ilha, bem como expatriados, apresentou experiências distintas em termos ideológicos, políticos e sociais. Sarduy aproxima-se de Patterson ao entender os limites do processo revolucionário, também, não nega a existência do racismo, reconhece que ele se manifesta em níveis pessoais, sociais e no âmbito das relações culturais. Porém, reconhecia a ousadia do regime liderado por Fidel ao eliminar o racismo oficial, dando condições para os afrocubanos tornarem-se pessoas "bien leídas y escritas", oportunizando a obtenção de títulos em profissões antes vedadas de fato, e também, acesso à saúde.

Sarduy (2008) defende que as relações raciais em Cuba não foram piores do que em outros lugares, para ele a Revolução com todos seus defeitos, não apartou-se do discurso e do simbolismo africanos. "Cuba, que nunca ha perdido su sentido surrealista antillano por la vida, está hoy día mucho más orgullosa de sus raíces africanas que hace 37 años, y se muestra como una celosa guardiana de su legado cultural". Ao mesmo tempo, lamenta a incapacidade de romper com o paradigma branco, presença maciça na TV e no cinema cubanos. Da estética para a economia percebe-se que com a liberação das inversões estrangeiras as famílias brancas, que seriam 95% dos emigrantes, foram as mais beneficiadas, garantindo maior oportunidade de inserir-se na nova economia em que o Estado abre alguns setores para os "cuentapropistas", possibilitando a abertura de negócios, compra de imóveis para alugar aos estrangeiros. Em um sentido macroeconômico, as empresas que tem assumidos projetos destinados ao turismo são empresas estrangeiras, geralmente espanholas, os sorvetes que se vendem em Havana são Nestlé. Enfim, o controle econômico e político estão visivelmente distantes das mãos negras.

Ao afirmar que a política não interessa aos negros e sim o desenvolvimento intelectual e profissional, Sarduy indica já um caminho político no qual os negros cubanos devem concentrar seus esforços. Este ponto de vista parece temer que com a completa derrocada da Revolução o preço a ser pago pelos negros cubanos será pior do que reformar e garantir a manutenção do projeto revolucionário. Assombrados pela possibilidade de uma revanche vinda de Miami, onde está concentrada a oposição branca e conservadora que mais perdeu em termos econômicos com a revolução, parte da intelectualidade e do povo cubano, em grande parte consituída por negros procuram defender o caminho instituído ao longo de mais de cinco décadas.

Pude perceber nas entrevistas que realizei com rappers cubanos a definição de limites de atuação. A política seria algo para os políticos fazerem, o dilema, porém, é o enfrentamento aos limites de atuação artística que estão relacionados à liberdade cerceada, o controle dos meios de produção musical, o controle das atividades artísticas, o controle dos artistas que não podem atuar caso não estejam associados a alguma agência estatal e principalmente à liberdade de expressão. O que indica que por posições distintas a intelectualidade negra almeja maior liberdade, mais oportunidades e possibilidades para atuar. Acontece que o ponto de vista de Patterson é mais radical, é um olhar de fora, enquanto aqueles que estão dentro, inclusive das instituições culturais a estratégia discursiva precisa ser ponderada para que haja possibilidade de continuar atuando. E não se pode negar que muitos acreditam que o caminho a ser seguido está dentro dos limites do projeto revolucionário. Há uma defesa da revolução, a revolução não terminou, sentindo-se parte dela, desejam transformá-la, aprofundá-la em favor de suas demandas.

Para Roberto Zurbano (2013) a despeito da grande mobilidade social dos afrocubanos entre discurso e a realidade no âmbito da igualdade e liberdade em termos raciais. Nos últimos vinte anos as alterações sofridas nos rumos do projeto revolucionário que precisou se adequar ao fim do bloco soviético forçou reformas urgentes e necessárias para conter a profunda crise econômica. O reconhecimento do mercado paralelo do dólar, a abertura para uma economia de mercado privado entre outras políticas que visaram assegurar o controle do poder e do legado da revolução demonstrou que a batalha contra o racismo não foi vencida.

As reflexões de Zurbano em defesa da continuidade da batalha contra o racismo em Cuba propõem em primeiro lugar a democratização dos espaços de debate. Suas críticas ao silêncio e a timidez com que o governo revolucionário tratou a questão da

problemática racial indicam o contexto de disputas simbólicas e políticas no enfrentamento do racismo e dos prejuízos raciais. Antes de 1989 livros e discursos oficiais¹⁰¹ 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, 2002). Segundo Zurbano 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.

Roberto Zurbano um importante intelectual cubano, ensaísta e crítico literário, foi chefe de redação na Casa de Las Americas – a mais importante instituição de fomento e intercâmbio artístico e intelectual de Cuba –, vice-presidente da UNEAC, a União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba¹⁰². No ano de 2012 publica um artigo intitulado *Cuba: doce dificultades para enfrentar el (neo) racismo o doce razones para abrir el (otro) debate*. Zurbano justifica sua reflexão pela simbologia do número doze, em 1812, José Antonio Aponte é assassinado por rebelar-se contra o governo colonial, em 1912 membros do Partido Independiente de Color são caçados e assassinados em ação do governo para debelar a organização que desafiava os discursos de fraternidade racial.

O Partido Independiente de Color foi estabelecido em Havana, em 1908 (ANDREWS, 2007, p. 163). Sob a liderança de alguns veteranos da guerra de independência, entre eles Evaristo Estenoz e Gregório Surin, foi o primeiro partido formado por negros na história da América. Naquele mesmo ano havia seções espalhadas por todas as províncias, excetuando Camagüey. O PIC participou de uma única eleição, em 1908, não elegendo nenhum de seus candidatos, mesmo assim, foi considerado ilegal em 1910, a partir da introdução de uma emenda à lei eleitoral

¹⁰¹ “No hay aquí, como en el mundo burgués, diferencias entre militares y civiles, blancos y negros, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, porque todos disfrutamos de iguales deberes y derechos.” Fidel Castro em dois de dezembro de 1976 discursando para a assembleia nacional no XX aniversário do Gramma. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1976/esp/f021276e.html>, acesso em 24 mar. 2014.

¹⁰² Criada em 1961, teve como primeiro presidente o poeta Nicolás Guillén. Todo artista e escritor cubano precisa ser membro da UNEAC, por exemplo, caso um artista queira realizar uma apresentação, lançar um livro, participar de uma exposição, lançar um filme só terá apoio e liberação para fazê-lo sendo membro da UNEAC. Para tornar-se membro é preciso ter reconhecidos méritos artísticos e acadêmicos. Há uma idade mínima para a entrada que são 35 anos. Para os mais jovens há a mesma obrigação de participar de uma instituição, a principal delas é a Asociación Hermano Saíz, criada em 1986. Existem outros Institutos e Agências congregando segmentos de artistas, intelectuais e escritores. Sem estar associado a alguma das instituições culturais e artísticas, ou seja, sob certo controle estatal não se pode atuar.

proposta pelo senador afro-cubano Martín Morúa Delgado (ANDREWS, 2007, p. 164).

O partido foi uma resposta às dificuldades enfrentadas pelos negros de classe média para uma participação política institucional, bem como à política de branqueamento a partir das políticas de migração. Pode-se afirmar que há uma similaridade entre o que ocorreu no Brasil nas primeiras décadas do século XX com a criação da Frente Negra Brasileira em São Paulo em 1930, que congregou diversas associações formadas por “homens de cor”, que também existiam em Cuba, em resposta às barreiras impostas pela ideologia racista, percebida principalmente através da rápida ascensão social dos migrantes europeus recém chegados.

Liberais e conservadores uniram-se contra o partido, justificando ser inaceitável uma organização política fundamentada em princípios raciais. “La Guerrita de Doce” como ficou conhecida a caçada aos membros do PIC, foi definida por Rene Laremont e Lisa Yun (1999) como um progom. Para Enrique Patterson (1996) “La Guerrita...” fez desvanecer a crença martiana de destemor em relação a uma guerra de raças em Cuba¹⁰³.

Os negros cubanos após a guerra racista apenas tiveram o movimento operário no qual vincularam luta de classe com a luta racial. Foi principalmente desde esse campo que participaram nos debates da Constituição de 1940 que foi a primeira e única constituição cubana que deixou explícito a ilegalidade das práticas racistas. Porém, mascaradas continuaram exercendo influência limitando o acesso do negro (a) e mulatos a determinados postos de trabalho. Os processos de negação do racismo e de branqueamento marcharam juntos. Tratava-se de uma realidade complexa, o próprio Fulgencio Batista, o “ditador” derrotado pela Revolução de 1959, era um mestiço. Durante seus governos os negros cubanos foram reprimidos, assassinados e nem nos espaços do movimento operário puderam defender seus direitos à igualdade.

Na atualidade o fenômeno da discriminação racial persiste ainda que negado pela liderança política. Durante minha passagem por Havana, com o objetivo desta pesquisa, tive experiências que talvez confirmem a permanência da discriminação racial. Assim, pude perceber como pessoas comuns expressam-se sobre a questão perante um “turista”.

Sentado em uma sorveteria na calle Obispo fui abordado por um senhor negro, de

¹⁰³ Dionisio Lázaro Poey Baró (2009) constrói uma narrativa valiosa sobre “La Guerrita...” a partir da narrativa memorialística de Reyta discute como a repressão afetou a vida familiar, marcando a trajetória daquela mulher negra.

meia idade, vendedor de chapéus de palha, na tentativa de me convencer a comprar seu sombrero acabamos em uma conversa sobre Havana e Cuba, não me lembro bem o que gerou a afirmação de Lazaro, mas ele me disse: “no hay discriminación em Cuba”. No dia seguinte na mesma Calle Obispo, enquanto estava na fila de uma agência da ECTESA, a empresa de telecomunicações cubana, conversei com uma senhora mestiça, negra de pele clara, que ao saber que eu não era cubano procurou me alertar para ter cuidado, um turista sozinho seria uma presa fácil para a “jineteria”, e indicou o perfil a ser evitado: “tenga cuidado con la gente de color”. Recebi conselho parecido da responsável pelo quarto que aluguei em Cerro, uma “galega”, loura de olhos verdes. Segundo ela eu não deveria aceitar o assédio de mulheres, e principalmente beber ou acompanhá-las para lugares fechados. No entanto, a cor da pele não foi mencionada¹⁰⁴.

Essa breve experiência indica um imaginário social complexo, formado por várias camadas de sentido que atravessam a maneira dos cubanos pensarem em si individualmente e na relação com outro. O vendedor de sombreros cuja atividade depende da relação com os turistas, mas principalmente da liberdade para trabalhar nas ruas, reproduz o discurso oficial, talvez, em uma tática defensiva. A mulher na fila da telefônica, aguardando para pagar uma conta telefônica, em uma relação distinta com o turista – não almejava me vender nada –, assume como o fez os “cuentrapropistas” que me alugaram o quarto uma postura de conhecedores independentes do raciocínio oficial da realidade cubana autorizados à aconselhar os visitantes estrangeiros sobre os perigos dos contatos com a gente negra que oferece serviços e produtos nas ruas.

É evidente que não estou aqui me referindo a esses eventos dos quais participei em um sentido científico. Mas no sentido de salientar a presença das questões de raça sem que eu estivesse inclinado a realizar de fato uma observação participante. Tais acontecimentos servem muito mais para colocar em dúvida certa idéia de que a discriminação foi eliminada em Cuba, mas também, de que em algum momento ela deixou de existir para ressurgir com o “Período Especial” nos anos 1990. Há, porém, algumas evidências de que aquele foi um momento em que tais questões se fizeram presentes nos discursos artísticos e literários e de maneira especial através da música

¹⁰⁴ Um vizinho que também era locatário e semi-responsável pela suíte que aluguei, teve uma conversa parecida, me alertando e insistindo para que eu lhe dissesse o que eu realmente queria em Cuba, e eu repetia que queria fazer a pesquisa. Por fim, me disse que caso eu quisesse uma mulher ele possuía o contato de uma mulher de qualidade, sua amiga médica. Mais de uma vez em nossas conversas este vizinho tratava de falar de negros de maneira jocosa, em uma forma de angariar minha simpatia e aproximação através de sarcasmos relacionados à vida cubana e de piadas de negros. Uma dessas piadas, quando relacionou o negro ao macaco, foi contada em frente a sua casa onde estavam sentados ele, a mãe e sua vizinha e “amiga” negra. Foi constrangedor.

rap.

3.2 O retorno da raça

Segundo Olga Cabrera, a crise dos anos 1990 provocou uma divisão na produção literária e artística em Cuba. Essa divisão seria percebida no aparecimento do uso de categorias raciais. Autores negros fizeram referências à questão racial em certos casos tornaram a discriminação racial o ponto central das narrativas¹⁰⁵. Enquanto a literatura que alguns diriam mais importante, e que é notadamente a mais visível da sociedade cubana é produzida por autores brancos possui uma grande diferença em temas, tramas, personagens em relação com a literatura de autores negros. Os autores brancos permaneceram caminhando em campo minado, silenciando-se sobre as questões raciais. O silêncio faz sentido se a branquidade permanece privilegiada.

As obras revelam a presença de duas realidades uma para a população branca, e outra para a negra, localizada nos espaços de maior pobreza e miséria. Apesar da campanha inicial da revolução da unidade de todo o país sem distinções raciais, de gênero ou de outro tipo, a discriminação não apenas continuou, mas tem se fortalecido a expensas de um silêncio que via como perigoso para a nação a reivindicação social de qualquer um sector.

A Constituição cubana de 1976 retomando muitos princípios da Constituição de 1940, entre eles a ilegalidade da discriminação racial. A Constituição espelhará muito do discurso de Fidel Castro no Congresso do Partido Comunista, porém, em Cuba a discriminação continuou e o negro tinha que permanecer calado para não ser acusado de “diversionismo ideológico”¹⁰⁶ por reclamar igualdade. Porém, após os anos 80 a realidade da marginalização da população negra nos espaços mais pobres e miseráveis não pôde se manter oculta, apesar da exigência política da unidade (homogeneidade) em torno à ideia nacional. Nesse período emergiu uma intelectualidade negra que

¹⁰⁵ Ver Ariel Ribeaux Diago (asesinado en el año de 2005), *El oro de la edad* (UNEAC,1997) e *Terreno de nadie* (Gente Nueva,2009) e a obra de Teresa Cárdenas, *Cartas desde el cielo* (UNEAC,1997).

¹⁰⁶ Noção de difícil tradução. Trata-se de uma construção discursiva produzida pela liderança revolucionária para definir a propaganda anticomunista e ou qualquer crítica ao regime revolucionário. Neste sentido qualquer ideia ou comportamento que fosse entendido como desviante da moral oficial passou a ser condenado: “símbolos extranjerizantes asociados a la cultura y modas del capitalismo norteamericano, amaneramiento de la gestos sospechosos de orientación homosexual, el docentismo como signo de “apatía política”, tenencia de familiares en el extranjero o tenencia de dólares (antes de los 90’), etc...” (CONSUEGRA, 2012).

começou a reivindicar seus direitos perante o acréscimo da discriminação. A revista *Temas*, diante desta emergência, abriu suas páginas ao debate e uma pesquisa de Rodrigo Espina Prieto e Pablo Rodriguez Ruiz (2006, p.44-55) revelou que os negros eram não apenas os mais pobres mas, encontravam-se localizados espacialmente na marginalização.

O período de crise dos anos 90 foi decisivo nas mudanças de atitude da intelectualidade negra que começou a identificar-se como tal. Com o novo milênio nos debates sobre a temática negra as figuras negras tiveram o maior destaque: Víctor Fowler, Roberto Zurbado, Esteban Morales, entre outros. A grande inimiga, a discriminação racial revelou não apenas sua existência, mas sua prevalência entre sectores burocráticos brancos que decidiriam sobre os melhores empregos, aqueles em que parte do salário é ganho em dólares. As dificuldades para um negro acender a determinados trabalhos, ainda tendo qualificação e capacidade demonstradas, pode ser reconhecida pelos números que indicam que são apenas brancos os que trabalham no turismo.

Assim, a literatura produzida por cubanos (as) negros (as) nos últimos anos do século XX e nos começos do novo milênio é totalmente diferente à literatura anterior, inclusive à das autoras que tinham escrito tendo como base as culturas negras. Esta literatura com conteúdo racial do período anterior (como é o caso de Excilia Saldaña), seu foco não foi a discriminação racial.

A primeira obra desde o campo racial que criou grandes expectativas foi *Reyita*. Mais que memórias ou histórias das relações interracialias num período da história cubana, é literatura que revela também a presença de feminilidades e masculinidades no contexto da problemática racial. As memórias de uma mulher negra, escritas em uma narrativa realista e recolhidas pela filha, Daisy Rubiera Castillo são de um grande impacto neste tema porque mostra que há algo mais ao abordar esta problemática em Cuba, um algo mais que não aparece na literatura escrita por autores(as) brancos. A primeira edição da obra, 1997, é um momento de emergência de grandes conflitos sociais em Cuba e também de manifestações que tiveram como base as diferenças construídas culturalmente em torno da cor da pele (CABRERA; MELO, 2011).

A relação interracial narrada por *Reyita* (negra casada com branco) é interessante para conhecer como se projetou em Cuba a crítica ao padrão hegemónico masculino branco desde o espaço da crítica racial. A protagonista do relato vai configurando sua autonomia feminina na afirmação de sua identidade negra, enfrentando as atitudes

discriminatorias do marido branco com os filhos. A masculinidade hegemónica branca é colocada em foco, e no questionamento das atitudes do marido marcadas pelo racismo vai sendo construído um novo feminismo, autónomo, negro e com grande nível de decisão (CABRERA, 2014).

Apesar dessa emergência na obra de alguns escritores e escritoras negras, ao negro continua sendo negada uma voz própria. Para Carlos Uxó (2009), a geração de escritores cubanos nascidos após 1959, denominados “Novísimos”, propuseram inovações radicais em termos estilísticos, temáticos e do papel da literatura e do escritor. Apesar dos Novísimos apresentarem visões alternativas da realidade cubana, deixaram de dialogar ou relacionar-se com os problemas dos afro-cubanos, “irónicamente el sector social que más ha sentido en sus propia carnes los avatares del Período Especial y que conforma en Cuba, si se me permite la redundancia, la subalternidad más subalterna” (Idem). E quando o fizeram, reproduziram os estereótipos e esquemas recorrentes: “como secundario o mero telón de fondo, en asociación con el mundo del crimen, o como objeto sexual” (Idem)

Tendo um alcance maior do que a literatura a música popular ampliará o debate sobre os limites da igualdade preconizada pelo discurso oficial nos anos 1990. De uma maneira direta ou indireta a questão racial será ecoada para além dos livros e dos debates institucionais, onde o silêncio e as imagens simplificadoras prevaleceram.

3.3 Música popular cubana: identidade e política cultural

Se os esforços criativos tornaram os negros do novo mundo, nas palavras de Nancy Morejón (2011), a vanguarda da música popular do universo, ao desenvolverem a partir da riqueza e do engenho criador o samba, o son, a plena, a rumba, o merengue, o reggae, o blues e o jazz, ao mesmo tempo a mesma capacidade criativa não contribuiu para transformar sua sub-representação no espaço do *mainstream* – indústria, governo, mídia e academia.

Em uma reflexão sobre a música negra e a diáspora no caribe hispânico Robin Moore pondera que as tradições musicais no Caribe não podem ser resumidas ou generalizadas em suas características diaspóricas negras. Sem negar a proeminência das “derivações africanas e/ou de ligações com outras formas musicais afro-diaspóricas da região e arredores” compartilhadas por descendentes de africanos e habitantes de outras

paragens, Moore salienta a necessidade de reconhecer as expressões musicais “criolizadas” e híbridas baseadas nos modelos europeus. Isso porque, por exemplo, “os residentes afro-caribenhos não necessariamente se identificam como um grupo unificado ou concebem a África como sua casa” (2002, p. 307).

Deste ponto de vista, Moore defende um modelo mais amplo para avaliar os significados raciais das formas culturais, uma vez que os “significados da negritude e da expressão cultural negra” desenvolveram-se em diálogo com “grupos não diaspóricos” (Id., Ibid.). Tal perspectiva permite uma concepção ampliada do repertório musical caribenho, entendido como “parte de projetos de formações culturais inter-relacionados, ou talvez interpenetrados” (MOORE, 2002, p. 307). Nesse sentido, porém, Moore sugere que o rap que emerge em Cuba, deve ser entendido como parte de um projeto ativista, situado dentro do paradigma diaspórico em suas “formas musicais de resistência”, como a música de Santería.

Segundo Tomaz Robaina, 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.

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 puede valorarse si recordamos el resurgir de ese sentimiento en los primeros años de la Revolución. (2012, p. 128)

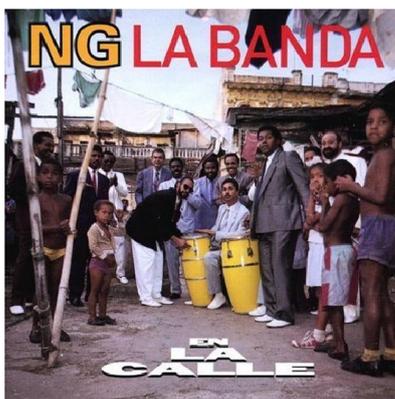
A música rap em Cuba surgiu em meio a um processo de ruptura em relação aos dogmatismos e interdições sobre o papel da arte e da cultura. Depois da autocensura dos anos 1970 voltava a aparecer na cena pública a produção musical “desinteressada”, ou melhor, desvinculada dos princípios estabelecidos na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

Dois movimentos musicais abriram caminho, antes mesmo da queda do socialismo soviético, para a aparição do rap no campo musical cubano. Um deles, de sentido mais comercial, relacionado à música popular dançante, foi criado por músicos das classes trabalhadoras, com estreita ligação às tradições religiosas afro-cubanas,

produzindo a timba, estilo em que fundiram salsa e rumba com sonoridades contemporâneas da música pop internacional. Para Vincenzo Perna (2005), por conta do sucesso estrondoso nos anos 1990, a timba pode ser considerada a música representativa do “período especial”.

A emergência da timba no início dos anos 1990 foi, segundo Perna, o resultado de um conjunto de fatores artísticos e circunstâncias históricas muito particulares (2005, p. 72). A princípio tratou-se de um boom da salsa cubana liderado pelo grupo NG (Nueva Generación) La Banda que teria estabelecido um modelo de música dançante. Formado pelo flautista, arranjador e produtor José Luís Cortés, “El Tosco”, que participara nos anos 1970 do grupo Los Van Van e nos anos 1980 do grupo Irakere, as duas mais importantes bandas cubanas. NG La Banda inicialmente repetiu o experimentalismo e a polidez nas letras como nas bandas anteriores de “El Tosco”, porém, o formato parecia limitar a audiência. A estratégia adotada foi estabelecer uma credibilidade nas ruas, incorporando elementos relacionados aos territórios da rumba e do cotidiano dos bairros populares. A fórmula foi certa e a música dançante que fundia jazz, salsa, rumba, rap e exaltava as virtudes das “black neighbourhoods” da cidade de Havana em letras simples e divertidas garantiu uma ampla audiência (PERNA, 2005, p. 61). O quarto disco gravado pela banda, em 1990, expressava essa mudança na sonoridade e nos temas, o título procurou representar a filiação aos bairros populares, *En La calle* (Na rua).

Figura 4: *En La Calle*, Egrem, 1990.



Nota-se na capa a reconstrução da ambiência rumbera, o território do solar, onde os espaços públicos e privados se fundem, a rumba pode tanto estar dentro como fora. Os solares tornaram-se a habitação das classes baixas, majoritariamente negras, em Havana. Antigos casarões e palacetes transformados em típicos cortiços, famílias inteiras ocupando geralmente um cômodo, na maioria das vezes com banheiros

coletivos e estruturas de saneamento e energia precárias. A estratégia de “El Tosco” pareceu visar um retorno às origens. Formado na escola de música, o ambiente oficial para a formação musical do período revolucionário, ao fazer o trajeto de volta para os solares e a rua “El Tosco” redefiniu o lugar da produção artística, tornando-a, digamos, mais autenticamente popular. O termo timba representa essa tradição popular afro-cubana, apesar da diversidade de significações, estaria, especificamente nos usos pelos músicos de música dançante nos anos 1990, relacionada ao êxtase musical do improviso, o momento em que o cantor cessa a cantoria e prevalece as variações percussivas, estando, ainda, relacionada a dança de quadris, ‘timbero’ era usado como sinônimo de ‘rumbero’ (PERNA, 2005, p. 97 ss.). E assim, grande parte da produção de música dançante popular no período subsequente repetiu o modelo com grande sucesso dentro e fora da ilha.

Outro movimento envolveu estilos e gêneros variados da música popular urbana – mediatizada, massiva e modernizante – produzida em Cuba a partir dos anos 1980, englobando Rockasón, Son Eléctrico, Son con Groove, Pop con Raíces, Soneo Urbano e o Rap. Estes estilos não estão diretamente relacionados entre si, mas entendidos como parte de um mesmo fenômeno que Joaquín Borges-Triana (2007) definiu como música alternativa cubana¹⁰⁷. O rap foi integrado a este fenômeno na interpretação de Borges-Triana, mas os aspectos relacionados à condição social e existencial, ao espaço de produção e ao conteúdo dos textos da música rap cubana a faz muito próxima da timba e da tradição da música dançante.

3.4 Cultura política no rap cubano

As condições para o florescimento e consolidação de uma considerável cena de hip-hop em Cuba foi possibilitada pelo primeiro Festival de Rap de La Habana ocorrido em 1995, em Baya – Reparto Guiteras. Organizado pelo coletivo de produtores GrupoUno, o festival garantiu uma maior articulação entre músicos, produtores e audiência, abrindo caminho para difusão e consolidação do rap na ilha.

O GrupoUno foi formado por produtores e agitadores culturais. Uma ideia

¹⁰⁷ Joaquín Borges-Triana (2007) em estudo sobre a música cubana alternativa propõe esta tipologia enquanto uma categoria operativa para entender aspectos musicais, mas principalmente a emergência de uma corrente ideológica em uma cena underground, cuja legitimidade nasce nos limites da institucionalidade.

encabeçada por Rodolfo Rensoli que não estava envolvido com nenhum elemento da cultura hip-hop, mas em suas palavras havia uma disposição “por amor e simpatia” para contribuir com o fortalecimento da novidade artística que se fazia presente em Cuba nos anos 1990¹⁰⁸.

Rensoli contou-me que ao saber da existência de raperos produzindo textos próprios entendeu que era necessário apoiar de alguma forma, em uma espécie de retribuição ao apoio que havia recebido nos *talleres* literários nos anos 1980¹⁰⁹. Em um artigo memorialista sobre o GrupoUno definiu o sentido de sua atuação: “José Martí me enseñó que cuando un hombre llega a la Tierra tiene derecho a ser educado y después, em pago contribuir a la educación de los demás” (MOVIMIENTO, 2012, p. 16). Reconstruindo o diálogo que teve com um amigo no momento em que lia a *Tribuna de La Habana* onde soube da existência dos compositores de rap, teria dito: “Si no se hace nada por estos raperos – comenté a Pedro –, los van a hacer talco¹¹⁰ como a nosotros, los jóvenes del rock n’ roll” (Idem). O rock n’ roll que reapareceu em Cuba nos anos 1980, no âmbito de uma nova geração da Nova Trova, segundo Rensoli, sofria uma “tremenda repressão”, parte da burocracia que administrava a política cultural entendia que se tratava de música portadora de uma “ideologia oposta”¹¹¹.

Os festivais iniciaram-se precariamente em termos técnicos, sofrendo impecilhos, como cortes de energia durante a realização do evento. Porém, foram fundamentais, no sentido de estimular a produção musical, da sua forma inicial competitiva, criando condições para a atuação de músicos, dançarinos e grafiteiros e transformando a incipiente e pulverizada atuação nos projetos moñeros. “Moña” foi o similar cubano para as “block parties” (FERNANDES, 2011, p. 56), espaços onde se ouvia rap, assistiam vídeos, dançavam breakdance, realizavam disputas de improviso ou “freestyling”, e sobretudo, onde compartilhavam seus afetos e informações sobre a cultura hip-hop. Entre 1992 e 1994 um espaço para o rap foi criado, pelo grupo de recreação da União da Juventude Cubana em La Piragua, um parque de Havana. A partir de 1994 o Dj Adalberto [A. Jimenez Chakon] criou a moña de Infanta e Carlos III, segundo Sujatha Fernandes foi neste local que surgiram os pioneiros do rap cubano: SBS, Primera Base, Triple A, Al Corte e Amenaza (2006, p. 90).

O caráter independente é revelado pela expressão “festival mambí”, utilizada por

¹⁰⁸ Entrevista realizada em 30 de julho de 2013, Alamar - Havana.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Hacer talco é uma expressão cubana que significa destruir alguém ou alguma coisa.

¹¹¹ Entrevista realizada em 30 de julho de 2013, Alamar - Havana.

Rensoli para referir-se aos primeiros festivais (2011, p. 10). Mambí era a definição usada pelos espanhóis para referir-se aos guerrilheiros que se rebelaram contra o jugo colonial no Haiti e em Cuba no século XIX. Para Rensoli o hip-hop é uma expressão cultural que surgiu dentro de um fluxo de produção artística da diáspora negra. Por isso, além de mambí é cimarron, imagens arquetípicas de resistência. Identificações que expressam um sentido de pertença a uma contracultura, e fundamenta a reflexão e garante a ação construtora de territórios de liberdade simbólicos e matérias.

Os festivais organizados por Rodolfo Rensoli e o Grupouno possibilitaram a consolidação da cultura hip-hop em Cuba, demonstrando aos jovens artistas que ali se apresentaram a relevância de sua produção artística, uma realização coletiva que abriu um horizonte de expectativas em um contexto de crise, carências e frustrações. Cujas amplitude do efeito junto à juventude negra das classes trabalhadoras e na sociedade cubana como um todo não pode ser negado. Se os festivais criaram condições para os primeiros raperos se aprimorassem, sobretudo, porque se tratava de um evento competitivo, também foram importantes no sentido de estimular e influenciar a inserção de outros jovens na arte ritmo e da poesia. Foram aqueles festivais que maracaram uma inflexão nas vidas de muitos jovens, entre eles Sekou e Kokino (Anónimo Consejo), Alexei e Magía (Obsesión), Soandry (Hermanos de Causa), Etien e Mikki Flow (Explosión Suprema), Malcolm Junco (Justicia), Alejandro Poeta Lyrico, Élier El Brujo, entre tantos que em 2003, segundo dados da Agencia Cubana de Rap, chegavam a 500 artistas e grupos de rap em Cuba.

Os festivais abriram, ainda, um canal de intercâmbio com artistas e ativistas de outros países, principalmente EUA. Além de chamar a atenção de produtores musicais e gravadoras que nos anos 1990 tiveram uma maior liberdade para atuar em Cuba, por conta dos interesses econômicos do Estado.

A história da cultura hip-hop em Cuba começou de maneira similar ao desenvolvimento da cultura hip hop no Brasil. A *breakdance* foi o primeiro elemento a aportar na ilha. Ao longo dos anos 1980 alguns jovens aderiram ao estilo da cultura hip hop. Alexei Rodríguez Mola “El tipo este”, o tipo de “Habana del este”¹¹² descreve seu envolvimento com o hip hop em Cuba no rap “Como fue”¹¹³: Voy a decirte cómo fue/

¹¹² Geoffrey Baker (2011) identificou uma apropriação e reterritorialização entre os raperos cubanos da divisão “West Coast” [Los Angeles], “East Coast” [Nova Iorque], como “Havana del Este” e “Costa Norte”.

¹¹³ Letra publicada na revista Movimiento, 2002, p. 31. Não consegui realizar uma audição desse rap, porém, é possível inferir que há uma alusão a um bolero de Benny Moré com o mesmo nome “Como

Yo sé explicarte qué pasó/Cómo de ti me enamore/ Hip-Hop.

A difusão de elementos culturais dos Estados Unidos em Cuba foi relativamente controlada e condenada pela institucionalidade que se estabeleceu após a derrubada de Batista. Expressar-se artisticamente ou como mero aficionado através da apropriação de estilos, ritmos, gêneros estadunidenses foram condenados como atitude contrarrevolucionária, demonstração de fraqueza ante o domínio imperialista, diversionismo ideológico. Impossível, porém, controlar os fluxos de ideias, posturas, sonoridades e principalmente as ondas eletromagnéticas. Ainda que não expressadas publicamente a audição de músicas do “Império” e a identificação com os movimentos musicais, também não deixaram de acontecer. A Nova Trova deve muito a Bob Dylan e aos Beatles. O jazz afro-cubano dialoga com o jazz afro-americano. Assim como o *feeling* incorpora aspectos do blues e do soul. A música do norte circulou entre os músicos da Escola Nacional de Arte. Músicos cubanos circularam pelos Estados Unidos e outros países.

As culturas de migração são incontornáveis ou incontornáveis, pois, os fluxos de pessoas, obras, ideias é uma constante. Circuitos de ouvintes ou curiosos fizeram circular obras proibidas apesar dos embargos externo e interno. Na bagagem de parentes e amigos equipamentos e discos contornavam as proibições e contribuíram para a difusão de tecnologia e novidades musicais. O produtor Rodolfo Rensoli disse que seu pai trabalhava na marinha mercante nos anos 1970, de algumas viagens retornava para Cuba com discos, que possibilitaram ao soul e o funk, principalmente Kool and The Gang¹¹⁴. Nos anos 1980, Rensoli afirmou, ainda, que havia uma ampla difusão popular da música de Michael Jackson em Havana.

Outro aspecto relevante para o acesso às músicas e aos estilos a elas envolvidas são os momentos de relaxamento do controle. Nos fins dos anos 1970 os diálogos estabelecidos entre o governo cubano e a administração do democrata Jimmy Carter possibilitaram o consumo de certas obras do mercado de entretenimento. Os períodos de crise também contribuíram para a recepção de elementos culturais não alinhados à ideologia socialista e revolucionária. Isso aconteceu, por exemplo, após a grande diápora ocorrida em 1980 com o caso Mariel quando mais de 100 mil cubanos

fué”.

¹¹⁴ Entrevista em 30 jul. 2013. O grupo Kool and the Gang teve uma ampla difusão em Cuba. O grupo apresentou-se em Cuba em 2009, e o documentário *Y celebramos!!! Kool and the Gang in Havana 2009* apresenta diversos depoimentos que evidenciam a difusão do grupo entre os cubanos e ao mesmo tempo nos força a relativizar as proibições e censura institucional à música do vizinho imperialista: <http://youtu.be/TNu5FZFNFGI>

insatisfeitos com o regime e considerados indesejados - a “escória”-, deixaram a ilha tendo como destino principal os Estados Unidos. Anos mais tarde estes migrantes ajudaram não só no envio de divisas, mas também ajudaram a formar o gosto e novos estilos de vida, ressignificados dentro das condições locais da ilha.

A própria cadeia oficial de difusão rádio-televisiva contribuiu para a recepção de músicas, códigos e símbolos colocados em circulação pela indústria da cultura capitalista. A postura contestatória da cultura hip hop, em minha interpretação, foi vista por alguns dos responsáveis pelos meios de comunicação cubanos como imagens e palavras que confirmavam a decadência da cultura e sociedade capitalista, evidenciando as desigualdades sociais e a discriminação racial. Um exemplo nesse sentido foi a divulgação do clipe de “Sun City” do Artists United Against Apartheid, projeto do produtor musical Steven Van Zandt que reunia músicos negros e brancos em uma crítica ao regime racista sul-africano.

Nas áreas litorâneas do norte da ilha conseguia-se sintonizar rádios da Flórida. Em Guantanamo também havia a possibilidade de sintonizar rádios dos Estados Unidos. A área de Havana Leste foi um local privilegiado para ouvir as rádios estadunidenses. O município de Alamar com seus prédios de arquitetura soviética construídos na década de 1970 foi um dos territórios de audição radiofônica das sonoridades do país vizinho. A rádio lembrada em certa memória histórica da cultura hip hop em Cuba é a 99 Jamz de Miami especializada em hip hop. Outro trecho de “Como fue” de Alexei “el tipo este” narra o seu ponto de vista sobre a recepção radiofônica e televisiva de música norte-americana:

¡Loco por coger la 99!
 El soultrain me entraba sin llovizna ni na`
 ¡Sal del medio Mima!
 'toy viendo el programa, Vieja
 Mucha vista, mucha oreja
 Copiaba los pasillos y en el barrio luego repartía
 las cajas Y como yo,
 había muchos en La Habana
 Bailando y escuchando música americana na` ma`
 Papá compró una grabadora pa` mí
 Y mi primer cassette fue de Public Enemy¹¹⁵

Crise dos anos 1980, o caso da embaixada do Peru e a emigração Mariel. 125

¹¹⁵ Louco por captar a 99!/ O Soul Train pegava sem chovisco nenhum/ “Meio salgado mãe!”/ Estou vendo o programa, velha (mãe)/ Vendo muito, ouvindo muito/ Copiava os passos, no bairro logo repartia/ as caixas e como eu/ havia muitos em Havana/ Dançando e escutando música americana nada mais/ Papai comprou um gravador para mim/ E meu primeiro cassete foi Public Enemy

mil cubanos, por estatísticas oficiais emigraram para a Flórida entre 25 de abril e 25 de setembro. No 1º de abril de 1980 seis cubanos seqüestraram um ônibus e invadiram a Embaixada do Peru em Havana. A partir da recusa do governo peruano em entregar os invasores o governo cubano retirou a guarda que fazia a segurança e alertou não ser responsável pelo que ocorresse na embaixada. A retirada da guarda durou dois dias, pois o governo cubano foi surpreendido pela tomada da embaixada por 10.000 cubanos. Entre os dias 9 e 11 de abril alguns cubanos deixaram a ilha rumo à Costa Rica. Em meio a encontros diplomáticos, pressão da opinião pública internacional, marchas, voluntarismo político

Jovens como Alexey criaram táticas que garantiam a reconstrução de sentidos comuns. Essa socialização através da diversão, um estar juntos que possibilitava o enfrentamento das condições de pobreza, desemprego, limitações alimentícias, de locomoção, enfim, de um desmoronamento maior da segurança e crença no futuro. Michel-Maikel Miki Flow, foi membro do extinto grupo de rap *Explósion Suprema*, em entrevista para a revista *Movimiento* lembrou a maneira como se envolveu com a cultura hip hop:

Desde los 15 años vivo en Alamar. Este [se refiere a Reynor] y yo nos conocimos de jevitas y esa bobería, de la discoteca, del barrio; y a este [se refiere a Etián] Del básquet y esas cosas. Siempre fui bailarador, lo mío era bailar. Siempre estaba en los retos, retándome con la gente por ahí con esos bailes -breakdance, “pigüe” (pee wee), soultrain-; le descargaba muchísimo a to’s esos bailes. (CASTAÑERA, 2003, p. 31)

Essa fascinação por música Americana não era uma novidade, mas uma presença de recíproca verdadeira que sustentou subversões das interdições burocráticas em relação à criatividade musical, bem como no sentido de uma ressignificação identitária através da apropriação e tradução de um discurso racial mediado pelos meios de comunicação distinto do parâmetros oficiais¹¹⁶. Outros gêneros musicais alternativos estrangeiros ganharam adeptos em Cuba.

¹¹⁶ Para uma história das proibições e desobediências em relação à música e cultura “imperialista” ver Perna, 2009. Um paradoxo interessante diz respeito à atitude de moralização levada a cabo nos primeiros anos do governo revolucionário, com o fechamento dos locais onde se apresentavam conjuntos de música dançante a juventude cubana passou a dar mais atenção ao pop e rock internacional, para segurar o avanço da música que expressava a “decadência burguesa” desencadeou-se um processo de condenação e repressão contra os jovens de “moral degenerada” por ouvirem música estrangeira. Em 1970, Fidel Castro denunciava as pessoas que viviam de “maneira extravagante”, usando cabelo grande e roupas extravagantes, outro líder político estigmatizava pessoas que tocavam guitarra e “dançavam a música epilética” (2009, p. 31). Duas coletâneas lançadas em 2007 e 2010, *Sí, para usted: the funk beats of revolutionary Cuba* (Vol. 1 e 2), em uma parceria da gravadora Light In The Attic Records com a rádio Waxing Deep, ambas epanholas, colocou em circulação gravações realizadas em Cuba entre os anos 1970 e 1980 que apresentam um vasto panorama de diálogo com estilos e sonoridades estrangeiras, sobretudo o soul, o funk e a psicodelia.

O rap catalizou os anseios de jovens que viveram um momento crítico, de grande instabilidade social e perda de esperança no futuro. Com a queda do socialismo no leste europeu e a desintegração da URSS as relações econômicas existentes entraram em colapso. Em 1990, 80% do comércio exterior cubano realizava-se com os países do campo socialista, a partir daquele momento a economia cubana entrou em forte recessão, sendo declarado “período especial en tiempo de paz”, baseada em uma estratégia militar onde todo o povo se responsabiliza na defesa do país. No caso específico o povo cubano foi convocado por Fidel Castro para enfrentar e resistir à condição adversa em nome do programa de desenvolvimento da revolução a “la peor contingência que se pueda crear como consecuencia de severas restricciones en los suministros, sobre todo de materias primas esenciales, alimentos y combustibles” (*apud* NAVARRO, 2000, p. 260).

Até 1993 Cuba perdeu 75% de suas importações, sobretudo, de combustível, e más de 95% do mercado externo para seus produtos. Da agricultura à medicina todas as áreas e instituições sofreram com a crise, apagões freqüentes afetaram a vida da população. Mais de cem mil trabalhadores ficaram desempregados. A área cultural e recreativa também foi afetada, com a redução dos programas de televisão, apresentações de teatro, projeções nos cinemas. Por falta de papel diminuíram-se os números e as tiragens de periódicos, revistas, livros e outras publicações (Idem, *Ibid.*). Edgardo me e produtor musical, membro do grupo Doble Filo, em uma entrevista sobre Alamar, comentou que no período especial não havia tênis para calçar, guagua (ônibus do transporte público) e trabalho. O que havia era hip hop¹¹⁷.

Em Cuba a cultura hip hop emergiu principalmente nas áreas ocupadas pela classe trabalhadora predominantemente negra, Havana Velha, Centro Havana, Santo Suárez, Playa e principalmente em Alamar. Esta população sofreu de maneira mais dura a crise do período especial. Sujatha Fernandes (2006) entende que há uma similaridade entre os contextos urbanos de Havana e Nova Iorque onde a cultura hip hop surgiu. Em ambas as cidades poder-se-ia afirmar uma similaridade nas condições vividas por grande parte da população negra, a saber, a pobreza, as limitações econômicas, sanitárias e urbanísticas.

Vicenzo Perna (2005) ao examinar a geografia simbólica da rumba na década de

¹¹⁷ Reparto Alamar. “La Ciudad Del Hip Hop”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MypLnR4efJU>>, acesso em 09 maio 2014. Urbanizado na década de 1970, recebeu

1990, reafirma a perspectiva de Sujatha Fernandes, mas também a enriquece, ao evidenciar a existência em Cuba de um discurso dominante sobre as áreas habitadas pela população negra, que define seus habitantes como um grupo social problemático e incomodo. Apesar dos ganhos em termos educacionais e de saúde a população negra sob a revolução manteve-se subrepresentada política, econômica e esteticamente, ao mesmo tempo superepresentada nas classes mais baixas, entre os desempregados, os sem moradia¹¹⁸ e entre os encarcerados. A marginalização social e financeira é acompanhada por uma ambivalente relação entre a elite branca no poder ou no exílio com as culturas expressivas negras, ora reconhecendo-as como um elemento central da autêntica cultura cubana, ora criticando-as como representações de pobreza estética e imoralidade.

A rumba e as comparsas, por exemplo, passaram por intensos processos de institucionalização e marginalização após a revolução. No primeiro caso a principal estratégia adotada pelo estado através das instituições culturais foi uma folclorização modelar. Uma estratégia baseada em princípios funcionalistas, que procuraram direcionar as expressões culturais para a formação e o desenvolvimento do povo cubano. Neste sentido, as expressões culturais afrocubanas não cumpriram tal função a não ser que passassem pelo crivo acadêmico, ou seja, desde que fossem apropriadas por músicos e artistas profissionais.

O aspecto distintivo do rap em relação aos diálogos musicais está no âmbito do conteúdo e não somente na sonoridade. Relativamente simples em termos musicais, o rap é uma música, geralmente, feita por não músicos, sem domínio de algum instrumento ou de uma formação musical, que utilizam bases pré-programadas editadas em cassete inicialmente e posteriormente em meio digital, computadores pessoais e MPCs. Essa convergência entre amadorismo e domínio tecnológico abre uma via de mão dupla, de um lado, aproxima-se das expressões musicais afrocubanas tradicionais, realizada por músicos autodidatas e “amadores”; de outro, conecta-se com as formas de produção musical contemporânea baseada em tecnologia digital.

Em Cuba, a princípio as bases musicais foram produzidas através da gravações de uma sequência rítmica em cassete, muitas vezes de alguma rádio e regravadas em loop. A cultura hip hop em Cuba surge como imitação, mas não permanece enquanto

¹¹⁸ O sem moradia em Cuba não pode ser entendido apenas como um sem teto. É preciso abranger a esta categorização os que vivem em áreas degradadas, seja em construções improvisadas ou em antigos prédios, como os solares que foram ocupados ao longo da revolução. Atualmente estão deteriorados e muitos já caíram e poderão cair. Acrescente-se ainda os que foram albergados.

mimesis, pois se desenvolve em um processo de tradução. Alexey ao relembrar seu contato com rap explicou:

En ochenta yo no podía entender que cosa era... porque me llamaba tanta atención esa gente diciendo una pila de cosa ahí, hablando... Decía: porque esa gente no canta? Porque están hablando y hablando nada mas? Pero me gustaba muchísimo y de alguna manera trataba de imitarlo. Horriblemente por supuesto. Y... incluso llegamos aprenderlo, llegamos aprenderlo, no so yo mas una pila de gente. Llegamos aprender algunas canciones enteras, “machucando” el ingles.¹¹⁹

Da imitação passaram a desenvolver músicas próprias, justamente pela percepção da possibilidade dada pelo rap para expressar-se musicalmente sem dominar técnicas musicais, mas sim um bom vocabulário e um senso rítmico para declamar o texto no tempo certo. Em terra de musicalidade rica, com tradições populares e eruditas profundamente enraizadas o rap não é algo fácil de ser entendido enquanto música. A pergunta de Alexey, “porque esa gente no canta?” é clara nesse sentido.

Sobre o significado da apropriação do hip hop no contexto problemático do “Período Especial em Tempo de Paz”¹²⁰, Alexei comentou:

Yo quiero que tu entenda. Que esto para nosotros era una manera de sair de la... de la... de la realidad. Así, sin decir que en aquele momento estavamos pasando la mala, nin nada... era que... era que, creo que una manera de identificarnos... yo creo que todavia no estavamos conscientes... porque tiene a ver con una *cuestión de raza*, de mostrarnos que eramos buenos en algo, de... de história, de conexiones, de... cosa que podiamos demostrar finalmente que somos buenos. Muchas cosas, no?

Y también, creo que detras habia una historia de... quizás... de... tu sabes, as veces tu es discriminado y no... o *es victima de racismo*, *pero no sabe*, entiende? Y... pero, de alguna manera esta sofriendo. Yo sentia ...Yo sofria por algo que no sabia porque, entende?

Yo creo que el hip hop, el rap me dio a mi una ventana, una salida para respirar y para mostrar que podría ser bueno en algo, no?

Me subiu la auto-estima muchísimo... yo creo que, es lo que siempre digo que... mi vida se divide en antes y después de hip hop. Porque todo que me proporcione, todo acercamiento que tuve con la historia propia, la historia misma de mi país, y que yo... y para tu ver yo era bueno estudiante. Pero la manera que uno tiene de buscar información en hip hop es... más consciente porque cuando tu... te para en escenario tu no quiere hablar mierda, no? Tu quieres decir cosas que tengan sentido, basado en cosa que aprendiste. Y... la cosa que tu no aprende en la escuela, porque no te enseñan, porque vienen en la biblioteca subterránea, que son estos lugares donde están los libros que no aparecen en la biblioteca de la escuela, o simplemente gente que son biblioteca ambulante, que son los (guerritos?) estos que tienen

¹¹⁹ Entrevista realizada em 8 de agosto de 2013.

¹²⁰ 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.

una historia esa de (mares?) que son muy... de gente que sabe mucho, no? Entonces te reúne con ellos, hablan con ellos, te contan cosas, y uno va aprendiendo ya se va siendo una persona en sentido de conocimiento, aprendiendo muchas mas cosa, y buscando los porque. Porque hay cosas en nuestro país que nosotros no entendemos. Pero el hip hop nos dio un embasamiento, nos dio unas herramientas, las armas para entender, porque estábamos pasando las cosas, y que devíamos hacer, que responsabilidad que teníamos como jóvenes cubanos, no?

Yo pienso que esa es la mayor virtud del hip hop, porque no, que no... en sentido positivo... eso persona a mi, eso lo que soy hoy. La formación que tengo hoy la devo al hip hop.¹²¹

Ao apropriarem-se dos elementos da *cultura hip-hop* mediados pelos meios de comunicação de massa estes jovens ressignificam 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 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, p. 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 comprometidos 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).

A realização do Festival de Rap cubano em Reparto Baía (Antonio Guiteras), no

¹²¹ Entrevista realizada em 8 de agosto de 2013, Havana.

ano de 1995, foi um passo importante para garantir espaço e visibilidade aos “raperos”. Conforme Rensoli, o principal idealizador, a realização do festival foi possível por causa de uma “circunstância conjuntural”, uma abertura para agir com “bastante liberdade”. Primeiro, porque o Grupo Uno sustentou e organizou o que a instituição, no caso a AHS e o Instituto Cubano de Música, não estavam dispostos a realizar. No ano de 1997, Rodolfo Rensoli procura apoio da AHS, conforme Roberto Zurbano, então vice-presidente: “El proyecto, muy atractivo, proponía que la Asociación Hermanos Saíz se encargara del festival y una vez terminado, hablaríamos de cómo ingresar a los raperos dentro de la organización de artistas jóvenes de Cuba” (2004, p. 7); Em segundo lugar, porque, o presidente da AHS, Fernando Rojas, teria visto naquela ação uma possibilidade de estabelecer uma ponte entre a “arte callejera” e a “pressão institucional” (VEGAS, 2013). Ainda, segundo Rensoli, o festival “significo capitalizar en el municipio joven, el arte musical contemporáneo y juvenil, le habían servido de antecedentes los festivales de Rock y la Peña “La bicicleta” del chileno-cubano “Tato” Quiñones” (MEDINA, 2011).

Este aspecto heterogêneo que fundamentou a idealização do festival revela o poder dos fluxos de mercadorias e ideias relacionadas à cultura juvenil segmentada que aflorou nas sociedades de consumo ocidentais. Entre o avassalador movimento do capital que a tudo transforma em mercadoria e as micro-políticas do afeto que negociam novas formas de estar junto, constroem-se ou reforçam ambiências e imaginários fundamentais para o bem viver consigo mesmo e com o outro, o diferente, o estrangeiro.

Nota-se que Cuba não ficou de fora dos processos de mundialização da cultura apesar do embargo e da censura interna. Ao mesmo tempo, é nítido que não há um processo de mera cópia e apropriação alienada, mas sim um processo de tradução, uma reterritorialização de práticas estéticas, performances e discursos. A música rap deve ser vista como um meio pelo qual alguns jovens cubanos decidiram atuar artística e politicamente.

Outro aspecto a ser levado em consideração é que a ação de Rensoli e seus apoiadores, de realizar os festivais, indicava uma resposta às carências de orientação daquele contexto. O desespero e a falta de perspectivas diante de um contexto nebuloso, tendo a fome como sua expressão mais extrema, levaram muitos cubanos a tomar a decisão de emigrar. Um caminho seguindo por milhares de cubanos desde a tomada de poder pelos revolucionários.

Nos anos 1990, a ferida pelo êxodo de Mariel ainda estava aberta, da mesma

maneira que a trajetória de boa parte dos emigrantes deixava uma ‘ventana’ para dias melhores. Com a crise estabelecida após a queda do regime soviético, a emigração aumentou exponencialmente, tendo como principal destino os EUA. Aumentou, sobretudo, a emigração clandestina realizada em embarcações improvisadas através da ‘puente de la muerte’ – o mar que separa Cuba dos EUA –.

Entre 1990 e 1994, os ‘balseros’, como ficaram conhecidos os que tentaram a travessia em embarcações improvisadas, chegaram à quantidade aproximada de 90.000 pessoas entre homens, mulheres, crianças e adultos. Destes, menos da metade tiveram êxito. O ano de 1994 registrou o maior fluxo, algo em torno de 50.000 pessoas deixaram a ilha, destes, 35.108 conseguiram aportar em terras estadunidenses, a outra parte dos ‘balseros’ ficaram pelo caminho, perderam a vida ou foram aprisionada pela guarda costeira dos EUA que os encaminhava para campos de refugiados em Guantanamo ou no Panamá. Devido a uma mudança na legislação estadunidense os cubanos que saíram em busca de exílio nos EUA passaram a ser considerados imigrantes e não mais refugiados políticos o que garantia cidadania automática (MORALES, 2008).

Aquele ano de 1994 foi fatídico por conta do desabastecimento de alimentos, possivelmente, o que desencadeou o “Maleconazo”, um protesto popular espontâneo que tomou algumas ruas de Centro Havana por algumas horas em agosto de 1994 (PEÑA, 2007). Para os que ficaram, e esse é o caso de Rodolfo Rensoli e dos jovens envolvidos com a reelaboração da *cultura hip-hop* em Cuba, abria-se um espaço para uma intervenção crítica. O ambiente social fendido oportunizava uma ratura nos pressupostos da política cultural oficial.

Durante oitos anos de festival o governo precisou reconhecer e negociar com aqueles jovens artistas sem formação acadêmica. A cada ano o festival mobilizava um público cada vez maior. A AHS abriu espaço para integrar os ‘raperos’, que a partir de 1998 passaram a serem contratados para eventos culturais e assim serem pagos por suas apresentações¹²². Para além do reconhecimento institucional, sem o qual o artista cubano está excluído de atuar no circuito cultural, abria-se um processo não menos conflituoso de reconhecimento dos jovens artistas das camadas populares como atores sociais. O que lhes garantia o direito a expressão, dentro de limites impostos pela conjuntura histórica, mas de extrema relevância para quem não estava integrado à juventude comunista e que por isso mesmo não teria voz. Para ser mais claro tratava-se

¹²² Em Cuba para participar do circuito cultural, publicações de obras, exposições, contratações, por exemplo, o artista deve estar associado a alguma instituição cultural.

de um movimento que minava o sólido edifício da censura, expriada pelas cabeças de cada cubano que ao longo dos anos introjetara os pressupostos de uma moral revolucionária. Sobre esse processo, uma reflexão de Rodolfo Rensoli é esclarecedora (VEGA, 2013):

Yo pienso que el sistema tiene instalado un parámetro, una especie de frontera de lo que se debe decir, y más importante que eso: quién lo puede decir. Esa instancia subjetiva yo la viví en mi propia casa. Me di cuenta de que mi hermano, por ser miembro del partido podía hablar, y yo no.

Es algo que todavía no sé si he logrado rebasar.

Ahora, como mis sobrinas han generado debates que tienen que ver con la experiencia de una generación incluso más irreverente que la mía, el asunto ha cambiado y ellas han ido pasado a la ofensiva. Pero a mí me fue muy difícil establecer un diálogo.

Que el hombre piensa como vive es una realidad casi absoluta. Y ¿quiénes eran los raperos, quiénes éramos nosotros (que no estábamos avalados por ninguna academia distinguida), para emitir o permitir que se emitiera una opinión? Tal como le pasó a la Nueva Trova, como le pasa a cualquiera que no venga de una escuela de cuadros del PCC, NO está autorizado a opinar.

Quem podia dizer, opinar? Ou quando poderia-se dizer? O período especial e seus efeitos desestruturadores tornaram possível que os marginalizados tomassem a palavra. Uma palavra dura, crítica. E nesse sentido, dentro de determinados pressupostos revolucionários. Para a comunidade anti-castrista, a música rap seria mais uma arma de combate para destruir o edifício revolucionário. No entanto, o sentido transformador expressado pelos jovens ‘raperos’ era ambivalente, complexo, contraditório. Como já foi dito, não se tratava de uma apropriação direta dos valores da democracia liberal. Até porque as informações sobre a sociedade berço da *cultura hip-hop* indicavam que na terra da liberdade havia supressão de direitos, racismo, onde os negros, também, passavam por sérios problemas. O uso desmedido da força militar contra países e populações do terceiro mundo, também, eram imagens recentes. Aliado a essas imagens havia um histórico de ressentimento, relacionado à guerra de independência, o caso da invasão da Baía dos Porcos e o embargo econômico, geravam no mínimo uma dúvida que alimentou a ideia de que uma das funções do ‘rapero’ era contribuir em uma defesa moral e crítica da revolução.

Seguirei o percurso de dois grupos, sem me ater a eles especificamente, afim de melhor entender alguns aspectos relevantes do processo de apropriação e consolidação da *cultura hip-hop* em Cuba na segunda metade da década de 1990.

Como já foi dito acima, o festival de rap foi o catalizador das práticas dispersas e

contribuiu para o encontro entre realizadores, público e curiosos. O Grupo Uno esteve à frente de oito festivais e a partir do quinto festival a AHS passou a ter um controle maior, até a perda do controle pelos idealizadores no ano de 2002.

Em suas primeiras edições, o festival foi estruturado como uma competição. Um júri formado por músicos e artistas convidados escolhia a melhor canção. A partir da quarta edição o festival deixou de ser uma competição para ser um evento de difusão e trocas culturais, através da participação de artistas e produtores estrangeiros, sobretudo do EUA. Os festivais continuaram sendo vitrines para os artistas. Nos dias de festival também ocorriam outras atividades, mesas-redondas, debates, projeções de filmes e documentários, oficinas de produção, djing, breaking e grafite.

A expressão artística através de uma linguagem surgida em Nova Iorque, desencadeou um interesse que se transformou em apoio e oportunidades dado ao rap cubano pelas organizações, artistas e ativistas estadunidenses. Este apoio gerou expectativas nos vários sujeitos envolvidas na peleja. Aliando-se aos artistas e ativistas que desafiavam o governo estadunidense em termos institucionais e de ativismo, os hip-hopppers cubanos entenderam que o reconhecimento internacional facilitaria o reconhecimento governamental. O estado cubano garantiu o controle. A política de difusão cultural centralizada em certa medida limitava o alcance das vozes insurgentes. O rap por sua própria especificidade não se difundiu no sentido da criação de uma comunidade de consumidores, um mercado para absorver suas produções. Essa ainda hoje continua sendo uma das principais críticas dos artistas e produtores, a falta de espaço para difusão, os limites da indústria musical cubana. O que fez com que muitos músicos e produtores deixassem o país para tentar a sorte em outros países.

No momento da consolidação do rap em Cuba no final do século passado permanencia perceptível a interação e a apropriação de um discurso de afirmação da negritude assimilado de uma cultura política esboçada na performance e no discursos dos rappers estadunidenses. Tais trocas propiciaram uma aproximação do ativismo alinhado à tradição contestatória simbolizada por figuras como Malcolm X e Nelson Mandela¹²³. No mesmo período, outros aspectos relacionados às expressões culturais negras cubanas foram fundamentais para a difusão de representações e imagens positivas de negritude, como foi o caso específico da timba (PERNA, 2006).

O que chama a atenção é que nos anos 1990 houve uma espécie de irrupção de

¹²³ Em 2002 o grupo Anónimo Consejo lançou um CD Demo chamado “Guapo como Mandela”.

um discurso racial que esteve reprimido em Cuba. Se em princípios dos anos 1960, Fidel Castro reconheceu a necessidade da luta contra a discriminação racial, nos anos 1990 foi retomada por jovens das camadas marginalizadas. O discurso anti-racista expressado pelos raperos cubanos expressava-se na linguagem comum, do dia-a-dia, e foi um meio para a expressão das angústias vividas pelos jovens negros durante o “período especial”.

No discurso oficial entre os anos 1970 e 1980 afirmava-se a superação do racismo como um ganho do governo revolucionário. A aproximação entre o governo revolucionário e o ativismo negro radical foi usada por ambos os lados para fortalecer a imagem de solidariedade e as estratégias de atuação junto à comunidade internacional. A recepção de Fidel Castro por um comitê de boas vindas de lideranças negras do Harlem em 1960 constituiu-se em uma importante oportunidade tanto para a luta dos negros nos EUA ligados à perspectiva do Nacionalismo Negro, quanto para o governo revolucionário cubano. O encontro serviu como peça de propaganda perante a opinião pública estadunidense e mundial ao expressar uma imagem de solidariedade entre oprimidos contra o poder branco opressor, representado pelo governo dos EUA.

Em setembro de 1960 Fidel Castro viajou à Nova Iorque para participar da XV Sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas. Diante de uma exigência financeira do hotel em que a delegação cubana estava hospedada foram convidados por lideranças do movimento negro do Harlem a hospedarem-se no hotel Theresa. Malcolm X esteve na comissão que intermediou a hospedagem de Fidel Castro no Harlem. O encontro entre os dois foi registrado em uma reportagem no jornal *New York Citizen-Call*. Duas afirmações proferidas no encontro foram reproduzidas pelo jornalista, relatando que em certo momento da conversa Fidel teria dito: "Se pode enganar parte do povo por algum tempo", sendo respondido por Malcolm X: "Ninguém conhece melhor o amo do que seus servos" (MATTHEWS, 2008, p. 203). Enunciados que retirados de seu contexto original servem para pensar sobre os posicionamentos críticos em relação ao governo revolucionário e ao mesmo tempo nas táticas utilizadas pelos raperos para negociar o reconhecimento de suas práticas pela institucionalidade.

Os laços entre parte do movimento negro estadunidense com o governo cubano mantiveram-se ao longo dos anos. Membros do Partido Pantera Negra receberam asilo político em Cuba, Huey P. Newton viveu na ilha entre 1974 e 1977. Angela Davis passou pela ilha em meados dos anos 1970. Assata Shakur vive em Havana desde 1979

quando fugiu da prisão, onde cumpria pena pela morte de um policial¹²⁴. Nehanda Abiodun acusada de prestar apoio a Assata, também se exilou na ilha em 1984. Através dessas relações pode-se inferir que havia precedentes para um intercâmbio entre negros cubanos e estadunidenses.

O apoio dado pelo governo cubano a militantes do movimento negro norte-americano possibilitou um encontro importante que resultaria na facilitação de intercâmbios entre artistas dos dois países em um momento de acirramento das relações diplomáticas¹²⁵. Segundo Sujatha Fernandes (2006), Nehanda Abiodun mediou as relações entre o hip hop e o Estado cubano, contribuindo para moldar interesses políticos e sociais entre os pioneiros do rap cubano dos quais os produtores Rodolfo Rensoli, Ariel Hernandez (Dj Asho) e Pablo Herrera e os grupos Primera Base, Amenaza, Obsesión e Anónimo Consejo. A partir desta relação Abiodun recebeu a alcunha de madrinha do hip hop cubano. Em um depoimento sobre sua relação com o hip-hop em Cuba¹²⁶, Nehanda Abiodun, afirmou que um dos objetivos de sua atuação em Cuba fazia parte de um movimento maior de suporte ao desenvolvimento da cultura hip-hop em âmbito internacional. A organização Black August¹²⁷ atuava no sentido de facilitar trocas entre artistas e ativistas com o intuito de promover uma consciência social e política sobre as questões que afetariam as comunidades onde o hip-hop tornava-se uma parte vital da cultura juvenil. Uma das formas de apoio foi financeira, através de fundos adquiridos na realização de eventos em Nova Iorque revertidos para a realização de viagens e eventos em Cuba e no México, por exemplo.

¹²⁴ Em 2013 foi inserida em uma lista do FBI: “Dez terroristas mais procurados”.

¹²⁵ Em 1996, após a aviação militar cubana derrubar dois aviões civis dos EUA que haviam invadido o espaço aéreo cubano, o presidente Bill Clinton assinou o Cuban Liberty and Democratic Solidarity (Libertad) Act ou Lei Helms-Burton que aprofundou o embargo comercial ao definir que empresas estrangeiras que fizessem negócio com Cuba seriam proibidas de negociar no mercado estadunidense e negaria a entrada no país dos dirigentes das empresas que infringissem a lei. A lei foi um desdobramento de compromissos firmados durante a campanha eleitoral para a presidência, quando Clinton apoiou a Cuba Democratic Law, sancionada pelo então presidente George Bush em 1992, proibindo empresas subsidiárias de companhias dos EUA em realizar comércio com Cuba e fechando os portos para navios que em um período de 180 dias estivesse atracado na ilha. Disponível em: <http://www.treasury.gov/resource-center/sanctions/Documents/libertad.pdf>, acesso em 12 ago. 2014.

¹²⁶ Disponível em:

<http://socialjustice.ccnmtl.columbia.edu/index.php/Godmother_of_Cuban_Hip_Hop>, acesso em 13 jun. 2014.

¹²⁷ Black August Planning Organization é uma sessão do Malcolm X Grassroots Movement criada em 1979 no estado da Califórnia para apoiar presos político e prisioneiros de guerra, principalmente do movimento de libertação negra. Desenvolve atividades anuais para arrecadar fundos, denunciar a opressão e violência racial contra a população negra e fomentar o ativismo através da construção de uma memória coletiva das lutas dos negros por autodeterminação e liberdade. A escolha do mês de agosto reverencia e celebra a figura de George Jackson que na prisão entre os anos 1960 e 1970 foi membro e fundador da Black Family Gerrilla, uma organização criada dentro do presídio de San Quentin, onde Jackson foi assassinado em agosto de 1971. (MXGM, 2005; STYLES, 2007; RODNEY, 1971)

Abiodun realizou encontros com jovens envolvidos com o hip hop, enquanto representante da organização Black August, contribuiu com o intercâmbio entre rappers dos dois países. Através de sua intervenção rappers norte-americanos alinhados à linha ativista, como DJ Tony Touch, Paris, Mos Def, Talib Kweli, Common, Dead Prez apresentaram-se em Havana, nos festivais ocorridos nos anos de 1998 até 2001. Em 2001 uma delegação formada pelos grupos Anónimo Consejo, Obsesión, RCA e pelo produtor Pablo Herrera viajou a Nova Iorque para uma residência de um mês organizada pela International Hip-Hop Exchange com apoio do Caribbean Cultural Center e da New School's Vera List Center For Art & Politics (MOVIMIENTO, 2001, p. 20-23).

A atuação dos intercâmbios no fortalecimento de trocas entre artistas e ativistas parece ter tido seu ponto alto na primeira metade da década passada. A formação de uma rede de instituições e relações esteve diretamente relacionada com o movimento mundial anti-globalização que surgiu na virada do milênio. A meta dos intercâmbios, conforme Nehanda Abiodun, era possibilitar através de trocas políticas e culturais um envolvimento “into a unique Hip Hop consciousness that informs our collective struggle for a more just, equitable and human world”¹²⁸.

Na interpretação de Abiodun o hip-hop cubano seria parte de uma comunidade global, produzindo música de protesto. Para ela, fora dos EUA a maior parte dos rappers seriam progressistas, se alinhariam a perspectiva ativista, que nos EUA teria perdido a proeminência ao longo dos anos 1990, quando o rap emparelha ao country em números de vendas, com tendências, digamos cooptadas, disseminando um materialismo e sexismo exacerbados e narrativas existências, abandonando questões coletivas, relacionadas ao gueto ou a comunidade negra, a não ser para reforçar estereótipos degradantes. O hip-hop em Cuba torna-se uma espécie de alento para a ativista exilada, uma janela que se abre para ter a terra que ficou para trás mais próxima, ao mesmo tempo, uma demonstração de que a luta não foi em vão e se expandiu por outros países:

It speaks not only to the conditions here in Cuba, but around the world. It particularly speaks to the plight of African people. Yes, a lot of it talks about Cuba, in terms of black Cuba or Afro-Cuba, but you can take that same lyric and apply it to the U.S...It is critical thinking. Not only do they do that, but they make political analysis on what's going on around the world. For instance, right before Bush invaded Iraq, Anonimo Consejo came out with this rhyme "No More Hunger, No More War." Who do we have in the U.S. that did that? And it's also

¹²⁸ Disponível em: < http://socialjustice.ccnmtl.columbia.edu/index.php/Godmother_of_Cuban_Hip_Hop>, acesso em 13 jun. 2014.

international in its make-up in that they do embrace other flavors of hip hop. It ain't just about Cuban hip hop. They feel that they're part of a bigger community...we are part of a global hip hop community.¹²⁹

Essas ideias de uma comunidade hip-hop global parece-me exagerada, tanto em sua extensão “bigger community”, quanto na possibilidade de comunicação. Ao mesmo tempo, remete a uma crença de que a liderança da comunidade global passa por uma vanguarda ativista, representada por uma tradição de lutas dos afro-americanos, assim de certa forma é esta vanguarda quem ensinaria a forma, os princípios e metas da luta negra global. É possível, afirmar que temos aqui uma reformulação ou ampliação da proposta da Universal Zulu Nation de Afika Bambaataa, de uma fraternidade transcendente e universal.

Trata-se também, de um movimento mais amplo relacionado ao consumo das mercadorias da cultura negra estadunidense. Há um fluxo desproporcional às vezes de mão-única dos EUA para o resto do mundo, seja pelo poderio econômico, o controle da produção cultural e intelectual. Ao mesmo tempo, as lutas anti-globalização com sua característica capilarizada, e pelo fato dos EUA representarem uma força homogeneizadora a ser combatida, tornava o consumo e apropriação da cultura negra mais complexas. Porém, como salientou Tricia Rose (2004), o rap é um estilo que ninguém segura. Mas em um sentido diverso daquele defendido por Rose, não seria possível defini-lo como uma expressão autêntica da cultura negra urbana. Pois, incontrolável e ingovernável, não sendo possível falar em/ou cobrar um padrão determinado.

Ainda assim, ascensos locais criaram maneiras de atuar e expressar especificamente muito mais desconectadas do que em intercâmbio. Nesse sentido, é possível afirmar que a expressão rap em Cuba aproxima-se do “modelo” de “The Message”, expressando a preocupação com a sobrevivência cotidiana local.

Pablo Herrera, professor de línguas estrangeiras na Universidade de Havana até emigrar para Londres em 2003, destacou-se como produtor musical de rap nos fins dos

¹²⁹ Ele fala não apenas das condições de Cuba, mas do mundo como um todo. Particularmente ele fala sobre a situação dos povos africanos. Sim, muitos falam sobre Cuba, em termos da Cuba negra ou afro-cubana, mas você pode tomar essa mesma letra e aplicá-lo aos EUA. Isto é pensamento crítico. Não só isso, mas eles fazem análise política sobre o que está acontecendo ao redor do mundo. Por exemplo, logo antes de Bush invadir o Iraque, [o grupo] Anónimo Consejo saiu com essa rima: "Fome não mais, Guerra não mais." Quem informações nós temos de que alguém fez isso nos EUA? Ele, também, é internacional em sua composição, abraçando outros sabores de hip hop no que eles fazem. Não se trata apenas de hip hop cubano. Eles sentem que são parte de uma comunidade maior... nós somos parte de uma comunidade global de hip hop. Disponível em: <http://socialjustice.ccnmtl.columbia.edu/index.php/Godmother_of_Cuban_Hip_Hop>, acesso em 13 jun. 2014.

anos 1990 e início dos 2000. Como podemos inferir a partir de um comentário sobre sua aproximação com músicos do grupo Amenaza, do qual se tornou apoiador e produtor: “Mi vicio de Hip Hop, el haber leído sobre el Hip Hop de Estados Unidos y el haber estudiado en la universidad fueron en parte lo que me motivó a decirles que hacer” (MOVIMIENTO, 2013, p. 4).

Herrera tornou-se uma espécie de guia a iluminar o processo criativo por conta das informações privilegiadas que detinha sobre os aspectos “autênticos” e “originais” da cultura hip-hop. Como geralmente ocorre com os adeptos de alguma corrente estética da cultura urbana o domínio de determinados códigos torna-se importante para garantir o reconhecimento tanto pelos que estão dentro como pelos que estão fora.

Herrera estabeleceu diálogos com rappers, ativistas e organizações dos EUA fortalecendo intercâmbios e, ao mesmo tempo, apoio para melhorar seu estúdio¹³⁰. Filiado à AHS, Herrera, estabeleceu um canal direto com o ministro da cultura, Abel Prieto, garantindo a realização de audiências com artistas da cultura hip-hop. Ao assumir essa mediação, algumas barreiras, para o reconhecimento governamental da cultura hip-hop cubana, foram quebradas. Embora, a relação de desconfiança entre o governo e os artistas tenha continuado em altos e baixos.

A música rap tornou-se um importante veículo para expressão de insatisfações de todo o tipo¹³¹. Embora a questão do racismo tenha sido um aspecto com grande repercussão e relevância, nos anos 1990 quando o intercâmbio se deu diretamente entre ativistas e artistas dos EUA e Cuba, desenvolveu-se uma identificação, que transformaria as noções sobre o lugar do negro em Cuba.

Soandry del Rio membro do grupo de rap Hermanos de Causa, criado em 1996, em reflexão sobre sua experiência pessoal com a música rap e a cultura hip-hop nos indica um traço comum na relação dos jovens com os movimentos artísticos alternativos:

El rap mi ubicó en un lugar determinado... en esta sociedad. Yo no me sentía incluido, ni como joven, ni como negro, no me sentía representado en la televisión, no me sentía representado en la musica

¹³⁰ Em 1998 o rapper Fab Five Freddie, que havia passado em Havana no ano anterior, junto com o ator Danny Hoch, promoveram um concerto beneficente para Pablo Herrera quando de sua passagem em Nova Iorque. Herrera voltou para Havana com alguns equipamentos, o principal deles uma MPC (Music Production Controller) (SMITH, 1998, p. 46), fundamental para produzir bases ao unir várias funções, processador de efeito, sampler, mixagem e edição.

¹³¹ Penso principalmente nos grupos de rap e raperos que se associaram sob o título de Comissão Depuradora, cuja crítica ao governo revolucionário é a mais direta e com certos fundamentos anarquistas, entre eles Los Aldeanos, Soandry Del Rio, Papa Humbertico e Silvito “El Libre” Rodriguez.

cubana [...] no me siento representado por el gobierno, entonces, la cultura hip-hop me incluyera en un plan social.¹³²

Responsável por determinar uma marca específica para a produção musical discutindo os princípios que moviam a prática cultural do rap, sobre a prática arqueológica do remix. Na prática, produziu músicas utilizando samplers daquela tradição e indicou um caminho para a criação de um rap com acento musical cubano.

Nas entrevistas que realizei boa parte dos entrevistados questionou a inexistência dos negros na história e memória oficial cubana de um lado, e, de outro as interdições aos espaços de poder e visibilidade. Assim, a música rap é entendida como um meio para ocupar espaços, negociar demandas, mas, sobretudo, um meio para os jovens posicionarem-se diante do mundo, expressando, através do rap, suas percepções sobre a realidade que os cerca.

A apropriação do rap, no sentido de auto-percepção, de identificação, fomentando a criatividade e reatando laços sociais em um momento de crise político-econômica como resultando no surgimento de uma crise de valores fundamentais (MOORE, 2007, p. 215). O músico e produtor cultural Soandry del Rio¹³³ definiu o rap como uma filosofia de vida produtora de sentido, uma espécie de terapia, pela possibilidade de expressar-se e ser ouvido, uma janela para a sociedade e para o mundo.

A irrupção de vozes e corpos marginais na esfera pública cubana possibilitada pelo desenvolvimento de uma cena ou movimento musical do *rap* no final dos anos 1990 pode ser acompanhada através do estudo de certas obras e composições que me parecem relevantes. Obras que evidenciam o posicionamento crítico e ao mesmo tempo cuidadoso dos artistas, revelando características próprias do rap desenvolvido no contexto cubano. Um contexto que não se limita à ilha, uma vez que a imigração é uma condição de boa parte dos cubanos, o que faz da cubanidade uma representação em disputa nos movimentos de dentro para fora, quanto de fora para dentro da ilha.

O rap premiado no primeiro festival de rap, em 1995, foi “Iguál que tu” do grupo Primera Base. A música referia-se a Malcolm X com deferência e como exemplo a ser seguido:

Tu siempre estas ahí, influyendo sobre mí.
Trasmitiendo tus ideas del más allá hasta aquí.
Estás vigente ahora y siempre.

¹³² Entrevista realizada em 07 de agosto de 2013.

¹³³ Junto com Alexis Cantero “El Pelón” formou o grupo Hermanos de Causa em 1997. Desde 2008 produz junto com o coletivo Matraka o Premios de Hip-Hop Cubano “Puños Arriba”.

Y aquel que intente decir que tu no fuiste tú.
 Ese no siente
 No sabe, y además no cabe.
 No puede estar jamás y nunca en tus ideales Malcolm.
 Igual que tú, igual que tú, nigga.
 A nigga like you.
 Igual que tú, igual que tú, nigga.
 A nigga like you.¹³⁴

Esta deferência à Malcolm X pode ser interpretada a partir da análise de Paul Gilroy (1995) sobre como a figura deste líder negro foi representada no cinema – Malcolm X, de Spike Lee (1992). Para o historiador inglês, a imagem criada por Spike Lee difundiu uma representação limitada e reificada da masculinidade negra, reforçando uma percepção essencialista, fundamentada em uma luta negra “americanocentrista”. Gilroy (1995, p. 29) defende que a representação cinematográfica apresentou uma narrativa sobre a emergência da masculinidade Malcolm, que lhe conferia um poder pessoal, com a qual enfrentou a supremacia branca nos limites do nacionalismo negro e do radicalismo de esquerda. Uma escolha que eliminou os caminhos contraditórios pelos quais Malcolm-X construiu e re-construiu sua identidade racial ao longo de sua vida através de fluxos trans-nacionais e trans-raciais.

A figura de Malcolm X representada na composição de Ruben Marín, líder do grupo Primera Base, carrega um pouco das duas representações. Na verdade, tratou-se de uma interpretação específica a partir da leitura da biografia, leitura que, segundo Marín, transformou sua vida.

Recuerdo que se me acercó el actor Luis Alberto García, que se convirtió en amigo del grupo, y me preguntó si yo de verdad sabía quién era Malcolm X y por qué había escrito una canción sobre él. Le contesté: "Para escribir esa letra tuve que leerme el libro siete veces. Fue escrita con mucha bomba, con mucho corazón. (MOVIMIENTO, 2004, p. 22)

“Igual que tu” é considerada por Rodolfo Rensoli como a primeira expressão de negritude no rap cubano (MOVIMIENTO, 2013, p. 6). Na interpretação de Ruben, Malcolm foi representado como um homem de virtude, um grande líder que defendeu a justiça e a igualdade em oposição à discriminação racial e divisão existente nos EUA. Malcom X, um sujeito que se fez a si mesmo em um processo histórico, distinguindo-se não enquanto uma essência racial, mas enquanto um despertar de sua condição mesmo

¹³⁴ MOVIMIENTO, N. 2, p. 25. Esta é a música de abertura e foi o título do CD do grupo, produzido por Athanai Castro Gomez – músico de rock – e lançado em 1998, pela Caribbean Productions. O disco foi premiado como o *Melhor disco de pop* no Prêmio Cubadisco '98 (TRIANA-BORGES, 2011)

em relação às forças contrárias do racismo: “Defendiste tu país de aquella división/ Del racismo contra el negro de tal desunión”; e da crítica que invertia o significado de sua ação: “Te decían racista por ensañarte con los blancos./ No por su color sino por sus actos.”

O exemplo de Malcolm X, para Ruben Marin, revelava-se na postura e atuação distintiva, em meio ao racismo e às complicadas condições vividas por grande parte dos afroamericanos, que o tornaram um homem de respeito: “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.

O nome do grupo, Primera Base, é uma referência cruzada. Primera Base é uma das marcas na regra do beisebol, a *pelota* como é popularmente conhecida em Cuba. A *pelota* é um esporte nacional como o futebol no Brasil, uma longa tradição esportiva em Cuba, que remonta ao fim do século XIX. O nome Primera Base, também, faz referência à base musical, um nome expressivo e significativo na história do rap em Cuba, pois, apesar de não ter sido o primeiro grupo de rap, foi o vencedor do primeiro prêmio no Festival de Rap Cubano, organizado pelo Grupo Uno.

Formado por Rubén Marin, José Angel Sastre Perez (Doctor) e Javier Duran Webb (El White)¹³⁵, o grupo Primera Base conseguiu realizar o primeiro registro fonográfico do rap cubano em 1996. O disco foi lançado pelo selo panamenho Caribbean Productions, que tinha em seu catálogo Los Van Van.

A produção do disco ficou à cargo de Athanai, que participou do júri do primeiro festival e à época possuía um projeto musical em que mesclava rap e rock, e definia-se como “rapero branco”, junto com Julián Fernández, músico e produtor ligado à trova. As bases musicais foram instrumentadas originalmente, inserindo algumas colagens de palmas, vozes, gritos, sem samplers ou scratches.

Um comentário de Rubén sobre o pseudônimo de Athanai é interessante para entendermos sua interpretação a respeito da noção de raça: “yo siempre le dije que él era solo blanco por fuera porque sus motivaciones e intereses tienen que ver poco con su raza” (MOVIMIENTO, 2004, p. 22). Ou seja, para Rubén o interesse do músico branco por música negra desnudava uma espiritualidade negra. Perguntei para Rubén se a cultura hip-hop seria uma cultura negra e ele respondeu que sim, é negra, pois, a maioria dos envolvidos com a cultura hip-hop seriam pessoas negras, porém, ela

¹³⁵ Doctor e El White saíram do grupo em 2000 para formar o Cubanito 20.02, um grupo de reggaeton.

também seria universal, uma vez que trata dos seres humanos independente de raça ou cor.

“Igual que tu” foi considerado o Melhor Disco Pop no prêmio Cubadisco de 1998. No entanto, na avaliação tanto de Rubén Marin¹³⁶ quanto de outros comentadores, como Ariel Fernandez (2001), o disco não recebeu uma promoção adequada tendo uma circulação restrita¹³⁷. 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.

O outro aspecto que teria limitado a circulação do disco estaria relacionado a uma espécie de censura branca. 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 à manifestação de idéias desviantes em relação aos pressupostos da revolução. Esta preocupação está registrada em uma resenha escrita por Joaquín Borges-Triana (2011):

Cierto que aquí y allá se dejan escuchar expresiones que transmiten algunas dosis de alarde que rayan en una que otra manifestación de autosuficiencia barata, mas ello es inherente casi a cuanto grupo de rap uno escucha.

A crítica de Borges-Triana à autosuficiencia 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 de sujeito revolucionário, o “homem novo” de Che Guevara. Apesar da débâcle soviética que arrastou Cuba para uma crise que pareceu ser o derradeiro suspiro do regime revolucionário e, talvez, por isso mesmo, naquele momento esperava-se do artista compromisso com a revolução. O “homem novo”, sujeito autosuficiente e autónomo seria fruto de um proceso de formação que o possibilitaria adquirir os pressupostos revolucionários e assim poder agir em benefício da própria revolução. Imbuído de princípios relacionados à defesa da pátria e do socialismo, adquiridos

¹³⁶ “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 música bailable, en lo comercial.” (MOVIMIENTO, 2004, p. 23)

¹³⁷ 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”.

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 raperos não se ancorar em uma leitura fundamentada no capital cultural proporcionado pela revolução. Capital cultural este disponível para a aquisição nos livros, escolas e instituições artístico-culturais. Neste sentido poder-se-ia reconhecer o valor estético da sonoridade híbrida ao assimilar padrões musicais estrangeiros e o discurso que expessava o cotidiano das classes populares, sobretudo afrocubanas, presentes no rap. Porém, a expressão autobiográfica e o conselho moralizante despido de refinamento e profundidade parecia não agradar.

“En la Calle” registrada 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 garantia 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 aí 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 em 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 expressa 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 contribuía para limitar o alcance e reduzir a velocidade da recepção do discurso crítico do rap. Este controle fica evidente nas críticas à política da gravadora estatal e dos meios de comunicação que não abriu espaço para a produção de discos e a difusão das obras.

Enquanto “metáfora da esfera pública”, a rua torna-se alternativa usada pelos jovens negros para subverter os processos de subalternização e marginalização (ROSA, 2006, p. 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, a “peor escuela”, onde se aprende da pior maneira a ser homem. Ao mesmo tempo é um importante testemunho do cotidiano vivido pelos raperos.

A figura de Malcolm X, fazendo a si mesmo, enfrentando de maneira viril e violenta o racismo, ao ser consumida e apropriada por jovens negros da diáspora, seja em Nova Iorque, São Paulo ou Havana, alimenta afinidades políticas e artísticas virtuais. Estas afinidades partilhadas em uma comunidade imaginada garantem certa segurança para enfrentar as dificuldades e as barreiras concretas da pobreza, do racismo e da violência em suas especificidades locais.

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 reproduzam mimeticamente certo pensamento “afronorteamericano”, evidenciando a dita autosuficiência barata, por transpor os ideais de Malcom X de forma desacertada, uma vez que “los problemas y preocupaciones de los negros estadounidenses muy poco tienen que ver con el correlato de nuestro medio” (BORGES-TRIANA, 2007, p. 61).

A imagem mítica de Malcolm X tornou-se acessível aos jovens da diáspora africana através de alguns produtos que tiveram uma circulação facilitada pelo domínio

global dos EUA no controle do mercado de produtos culturais. A biografia de Malcolm X tornou-se amplamente acessível, com uma demanda crescente após sua história chegar ao cinema em 1992 através do olhar de Spike Lee. Nesse caso, a escolha de Malcolm X como um exemplo a ser seguido fazia sentido por falta de referenciais negros na esfera pública pós-revolucionária.

Ainda que Antonio Maceo tenha seu lugar no panteão dos heróis da pátria cubana, assim como Evaristo Estenoz figura chave na criação do Partido de Independiente de Color, ou Walterio Carbonell, intelectual que atuou durante a efetivação do governo revolucionário para que a discriminação racial fosse enfrentada com seriedade. Ambos não tiveram suas idéias e histórias de vida expostas no sentido de uma luta negra específica a não ser em algumas poucas publicações (ROBAINA, 2012). Dentro da lógica de unidade nacional sob os princípios revolucionário, parecia ser perigoso conceder espaço para um culto a personalidades que atuaram em lutas específicas. Somente o contexto da crise não explica a apropriação da figura e das ideias de Malcom 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 especialistas limitou a recepção da obra.

No caso cubano, Malcolm X, como já foi dito, 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 afro-cubanos. 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 do corpo nacional cubano, conforme destacou Emilio Bejel (*apud*, TEIXEIRA, 2009, p. 157ss). Memórias, biografias, monumentos, datas comemorativas difundiram os modelos de comportamento e conduta exemplificados pela vida e obra dos heróis¹³⁸.

A construção da masculinidade pelos jovens raperos dialoga com tradições identitárias distintas, aquelas “autenticamente” cubanas relacionadas às lutas pela pátria

¹³⁸ 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, p. 158).

(independência e revolução), ou a identidades mais amplas (hispânico; caribenho; latino) e tensionadas pelos modelos soviético e norte-americano. Este processo de fazer-se homem não esteve alienado do contexto social, através da cultura popular nas ruas ou nas novelas, por exemplo, reproduzem-se valores de masculinidade e feminilidade.

A escolha do nome *Primera Base*, expressando apreço ao basebol, indica possivelmente uma fonte de maior relevância para a construção da masculinidade “callejera” dos raperos. Algo que se aproxima do futebol no Brasil. Thomas Carter (2007) demonstrou as relações entre masculinidade, nacionalismo e basebol em estudo etnográfico do debate entre fãs do esporte realizado no espaço público, Parque Central, em Havana na década de 1990. Estes debates caracterizariam-se menos como uma fala sobre o esporte, mas antes uma discussão, um confronto.

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 haverá proeminência da expressão de aspectos da masculinidade.

Nestes debates públicos os homens, fãs do 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, o que é chamado de “boconería”, raramente chega ao confronto físico.

Este autocontrole exaltado revela certa maneira cubana das classes populares de se relacionar 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. “Majadería”¹³⁹, uma canção do grupo Junior Clan y Grandes Ligas, aqui

¹³⁹ In: Vários artistas. **Cuban Hip-Hop All Stars**. Havana; Nova Iorque: Papaya Records, 2002. (Compact Disc)

também uma referência ao baseball¹⁴⁰, 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 mezclando 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”.

Uma crítica a esta postura “majadera” já se apresentava na canção “En la calle”, do grupo Primera Base. Outras canções como “Guapo” do grupo Obsesión (1999), contrapõe ao “guapo”, 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 María 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 guarapo – a guapería representada pela ação cotidiana de moral superior – ser um poquitito mejor todos los días. Ao usar o exemplo da mãe – pura María – Alexey lança luz sobre os sujeitos anônimos de classe baixa em sua luta silenciosa. A crise dos anos noventa forçou às mulheres uma volta ao lar, se por um lado perderam postos de trabalho, por outro aumentava o número de mulheres chefes de família.

Segundo Izabel Holgado Fernández (2001), as mulheres foram importantes na elaboração de estratégias para garantir o sustento do lar quando a escassez de alimentos afetou duramente as famílias das classes trabalhadoras, principalmente as famílias

¹⁴⁰ Referência às ligas profissionais de baseball.

afrocubanas cujo acesso às remessas de dólares do exterior exccesso, e as interdições de acesso aos postos de trabalho com melhor remuneração no mercado de turismo foram uma realidade (SAFA, 2007, p. 28). O próprio governo destacou a importante função do trabalho doméstico para “el sostén de la nación”, o que segundo Izabel Holgado Fernández contrastaria com o tradicional desprezo socialista pelas tarefas domésticas, tidas como paralisantes e nada produtivas (2001, p. 40).

Sujatha Fernandes (2006) defende que os diálogos e discussões articulados através da música rap evidenciariam ampliação das “esferas públicas artísticas” em Cuba na virada do século XX para o século XXI. Através de um movimento ou cena hip-hop produziram-se novos espaços públicos de interação e debate de questões críticas pelos cidadãos comuns. Neste sentido, a arte produzida desde as margens tornou-se um fenômeno cultural de suma importância, um local privilegiado para o exercício da cidadania. 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 olhares e atuações 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, p. 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. Articulando a recepção da estética estrangeira com valores caros à revolução os jovens artistas ativistas defenderam o papel transformador da cultura hip-hop.

Outra canção onde o tema da guapería foi tratado, “Guapo como Mandela”¹⁴¹ do grupo Anónimo Consejo de Cojímar, formado por Yosmél Napolés (Sekou) e Maiguel Jaramillo (Kokino) 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.

¹⁴¹ 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 guaguancó¹⁴² 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: “[...] 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”. A canção é de noventa e nove, os três “duros” anos de atuação teriam sido vencidos pela valentia em encarar os problemas individuais e coletivos, compartilhando-os com o público:

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, p. 6)

“Guapo”, portanto, é 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: “brindar un mensaje positivo a la mayor cantidad de personas posible en nuestra sociedad” (Idem). Para Ariel Fernandez (2001), jornalista e importante promotor da cultura hip-hop em Cuba, 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”. Em um contexto social distinto, os raperos produziram música apesar das difíceis condições econômicas e das interdições advindas da incompressão 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 faziam parte da força

¹⁴² Estilo derivado da rumba. (SAVIO, 2012)

vanguardista. O projeto de homem novo parecia ter dado frutos.

Os integrantes do grupo Sekou e Kokino defenderam algumas posturas e princípios que denominaram conceitos. No festival de rap de 1998 apresentaram o conceito “Hip-Hop Revolución”, assumindo a postura de uma vanguarda, que deve mostrar o caminho a ser seguido pelos demais. Nas palavras de Sekou, 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. Ou seja, 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 da cultura hip-hop, 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, p. 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 articula 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, propondo uma que haviam levado ao assassinato de Tupac Shakur e Notorius B.I.G. A politização da arte para elevar as consciências, enquanto garantia para uma atitude positiva diante da vida, abrindo possibilidades de futuro no presente contra o niilismo autodestrutivo, contra a negatividade distópica.

A guapería destes últimos 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 imagem que ilustra o

cartaz do festival de 1998, feita pelos artistas Tagles Heredia e Yasser Castellanos, joga com as incompreensões sobre os raperos. Ao centro uma figura humana sozinha, cabisbaixa, indicando fragilidade, tem atrás de si a projeção de sua sombra que forma um animal, talvez um cão, arrepiado, raivoso, mostrando os dentes. Da boca do animal sai um punho fechado que entrega uma flor que indica várias camadas de sentido apontando para um artista que usa de uma atitude violenta para disfarçar sua insegurança e seus medos, cujo objetivo seria expressar uma palavra positiva, uma cortesia à sociedade e não um enfrentamento.

Figura 5 - Cartaz da 4ª Edição do Primer Festival del Rap Cubano¹⁴³



Voltando ao disco “Igual que tu”, do grupo Primera Base, temos a música de abertura: “Jinetera”. Onde desenvolvem um comentário crítico ao comportamento licencioso das mulheres que se envolveriam com estrangeiros em busca de benefícios materiais. A música inicia-se com uma introdução representando uma possível abordagem de uma “Jinetera” a um estrangeiro: *Hey baby! Do want you go out?...* sendo interrompida pelo refrão da música: *Jinetera, Jinetera, toma, toma!* Ou seja, receba o que eu vou lhe dar, uma resposta a altura de sua imoralidade:

Hay chicas hoy em dia que no tienen sentimientos
Solo piensan en divertirse y en vivir el momento
Son muy lindas (Si!), te recrean a la vista

¹⁴³ MOVIMIENTO. N° 3, 2004, p. 32.

Pero por dentro, son plásticas y materialistas
 Sales a la calle y te las encuentras donde quiera
 Llevan un nombre, se llaman jinetera
 [...]
 Antes era de su casa toda esa nena
 Y ese cambio de repente me da hasta pena
 Abandonando su hogar, donde fueran bien criadas
 Pero ahora, ahora no valen nada
 Esa es la mayor calamidad
 Han cambiado su vida por la materialidad
 Han quedado en el olvido
 De aquellos que las querían
 Pero no sienten, no padecen, todo es hipocresía

Os raperos do grupo Primera Base reproduzem a seu modo a retórica oficial que condena a prostituição e o jineterismo¹⁴⁴. Em “Jinetera”, a crítica elaborada pelos raperos através de um discurso masculino moralizante defende os valores superiores relacionados à família cubana e ao sacrifício coletivo por igualdade que desprezaria qualquer benefício material, de ordem individual, portanto egoísta. Esta é a música que abre o disco, o que nos faz pensar em um posicionamento assumido propositalmente, um discurso disciplinador, caro à tradição revolucionária. Ao assumir a retórica oficial os raperos parecem querer dizer somos diferentes, porém, com o mesmo propósito da defesa dos valores superiores. À “jinetera” contrapõe-se o homem valoroso, Malcolm X. Duas representações que registram e revelam novas identidades sociais que emergiram durante o “período especial”.

A dificuldade, por parte da burocracia cultura cubana, em entender o discurso do grupo Primera Base, demonstrava a permanência da ideia enviesada de “diversionismo ideológico”. No entanto, a resposta contra a acusação de estrangeirismo foi esboçada em rima e samplers. O grande prêmio do Festival de Rap Cubano de 1996 parece ter referendado a resposta aos detratores. Isso se levamos em conta a informação de que o grande prêmio ficou com a música “Soy de aquí” (MOVIMIENTO, 2004, p. 13) de Yrak Saenz que formava com Roberto González o grupo Doble Filo, que assim como Primera Base continua ativo ainda hoje, restando das primeiras formações Rubén Marín e Yrak Saenz.

Em uma entrevista realizada em 1999, Yrak Saenz, afirma que a música que ganhou o prêmio no Festival de 1996 foi “Al doblar de esquina” (QUINTANA, 2012).

¹⁴⁴ O jineterismo tem sido condenado pela retórica governamental como uma conduta antisocial, embora seja um reflexo do turismo fomentado pelo governo e que se tornou a principal fonte de recursos econômicos na ilha. Jinetera, adjetivo utilizado para definir a prostituta ou mulher que se envolve com estrangeiros. Também utilizado para o gênero masculino, jinetero, com o mesmo sentido.

Rodolfo Rensoli também faz referência à “Al doblar de esquina” (MOVIMIENTO, n. 12, 2013, p.). “Al doblar de esquina” recebeu severas críticas por tratar de maneira contundente a violência nas ruas de Havana, segundo Rensoli, houve uma má interpretação de uma imagem que aparecia na letra, “un niño con arma en la mano”, pois, niño, poderia significar não exatamente uma criança. Yrak Saenz na entrevista referida comenta que a música tratava de violencia de maneira crua. Após o Festival a parceria com Roberto González, com quem formava o grupo Doble Filo, foi desfeita e Yrak juntou-se à Monica, seu comentário sobre a nova parceria é reveladora: “Cuando empecé a trabajar con Mónica me di cuenta que vivía en el país de la salsa y que el rap en Cuba hay que hacerlo un poco más asequible al oído porque no estamos acostumbrados”.

Agradar o público é um dos desafios atuais enfrentados pelos raperos cubanos. A entrada em cena do reggeatón, com sua sonoridade pegajosa e dançante, seus textos desavergonhadamente jocosos e libidinosos tem sido usado como uma das justificativas pela perda de público do rap. No ano de 2004 músicos e grupos de reggeatón, muitos deles saídos do rap, foram aceitos na Agencia Cubana de Rap. Desde então, mantêm grandes níveis de audiência em Cuba. A principal crítica feita pelos raperos, aproxima-se de um certo ressentimento, em relação às interdições feitas ao rap cubano e a liberdade dada ao estilo degenerado. A análise deste processo possui dois elementos principais, o primeiro diz respeito ao conteúdo moral, a linguagem chula, a reverência à ostentação material e aos prazeres do corpo presentes no reggeatón estariam em direção oposta à crítica da realidade e a proposição de caminhos dentro de princípios elevados. Eles vêem como inaceitável todas as dificuldades enfrentadas pelos raperos para produzir discos e ter suas músicas e vídeos circulando nos meios de comunicação

Para Roberto Zurbano Torres (2004, p. 11-12), os raperos são jovens de maioria negra e mestiça, orgulhosos de sua condição racial e portadores de novas estéticas e outros comportamentos culturais. Expressando-se através do rap, do grafite e do break, fizeram circular na esfera pública o tema da discriminação racial, através de um olhar nada contemplativo sobre a realidade cubana, expressando-se através do rap, do grafite e do break.

Durante o período especial a produção musical cubana esteve adiantada em relação às mudanças nas estruturas de controle da economia. Os músicos mais proeminentes conseguiram negociar contratos de trabalhos externos com maior liberdade. Esse contato com o mundo capitalista criou oportunidades de ganhos

econômicos relevantes. Até os anos 1980, o governo controlava esses contratos, através do Centro de Contratações Artísticas e em muitos casos proibia os músicos de aceitarem os convites. Com encerramento do órgão de contratações e a criação de diversas agências para administrar os negócios da música houve um crescimento nas compensações econômicas para os músicos com maior relevância no cenário local e internacional.

Depois da descriminalização da moeda estrangeira, no ano de 1993, cada vez mais o controle estatal sobre os contratos e a renda do trabalho diminuiu e foi aumentando progressivamente a parte destinada ao artista. Muitos músicos “conseguiram reconhecimento como trabalhadores independentes, um tipo especial de *cuentrapropista*¹⁴⁵ (MOORE, 2007, p. 219).

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. E uma dessas demandas foi a igualdade racial.

¹⁴⁵ Tipo especial que trabalha por conta própria. Nos anos 1990 o *cuentrapropista* passou a ocupar alguns setores, principalmente de serviço de pequeno porte como os *paladares*, o aluguel de quartos ou residências para turistas, etc. Em geral, são pessoas que recebem inversões financeiras enviadas por parentes que vivem no exterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A emergência da expressão estética do rap na música contemporânea do Brasil e de Cuba trouxe à tona questões que no âmbito do pensamento social hegemônico pareciam superadas. Apesar do reconhecimento da existência de uma tradição musical de origem africana, ou produzida pelos negros brasileiros e cubanos, mesmo após os processos de nacionalização ou invenção de uma cultura nacional ocorridos no início do século XX e reforçados em momentos posteriores, a identificação da especificidade permaneceu nos discursos sobre a música popular.

A partir dos anos 1930, quando intelectuais brasileiros e cubanos procedem em um esforço para substituir o conceito de raça pelo de cultura na definição da identidade nacional, o mestiço torna-se o vir a ser ontológico da nação. Ainda que o discurso de raça continue subjacente ao pensamento social que projetava as nações brasileira e cubana para dentro da modernidade, criou-se uma espécie de constrangimento social para os discursos públicos que fizessem referência a uma especificidade racial, seja para definir origens de práticas artístico-culturais, seja para interpretar problemáticas sociais relacionadas à desigualdade, à marginalização, entre outras.

Os mitos das três raças e do *ajiaco* contribuíram de maneira positiva no sentido de amenizar as ambigüidades e contradições destas sociedades compósitas, possibilitando a integração da diferença, pelo menos no plano das ideias, na constituição da nacionalidade. O brasileiro e o cubano são mestiços. Esta identidade inclusiva, porém, mascara ou encobre os conflitos raciais presentes que não deixaram de existir.

Apesar do silêncio, é evidente que há uma estrutura de poder marcadamente racial. Há uma permanência de determinados aspectos dos padrões de poder político e econômico coloniais, asentados na grande propriedade rural e na escravidão. O controle do poder político e financeiro está nas mãos dos mestiços brancos. Não é necessário acessar estatísticas, ou reinventar a raça. Basta observar atentamente os departamentos acadêmicos, as bancadas legislativas, o oficialato revolucionário, as fotos dos desembargadores expostas nas paredes dos tribunais, os programas de TV, as imagens de encontros entre chefes de estado e empresários, ouvir as anedotas em lugares públicos ou privados, para percebermos que no Brasil e em Cuba a racialização se faz presente.

Esta permanência pode não justificar uma guinada de volta à defesa de

identidades étnica ou raciais, porém, pode ser motivo de preocupação científica, quando uma parcela significativa de jovens apropriam-se de um discurso estético de base racial para expressarem suas angústias, questionando as noções de cordialidade e harmonia.

Procurei demonstrar que surgimento da cultura hip-hop e de seu elemento musical o rap processou-se em um ambiente social marcado por uma crise de valores. Um movimento que não pode ser entendido meramente como uma revolta sem sentido. Ou uma estratégia de vitimização. O período que se seguiu a efetivação das demandas do movimento pelos direitos civis nos EUA continuou marcado pela permanência da discriminação racial e de seus efeitos mais perversos, o ódio e o ressentimento. As políticas públicas não conseguiram transformar significativamente a realidade dos negros na América.

O desenvolvimento e a celebração do rap como uma ferramenta útil para enfrentar o racismo e a miséria, revelam a circunscrição ou certa limitação no campo de ação dos negros. Sua ambivalência em relação aos desafios cotidianos enfrentados pelos negros nos EUA, caracteriza-se, de um lado, pelo uso criativo da tecnologia e o olhar acurado sobre a realidade que demonstra uma capacidade de superação das adversidades incrível, por outro, a aparente aceitação de uma limitação que se impôs no imaginário social, reproduzida por críticos e intelectuais brancos ou negros, a ideia de que os negros seriam essencialmente músicos, pois diferente da racionalidade inerente aos brancos, prevalecia entre os negros a emotividade. Esta perspectiva essencialista que se fez presente nas teorias raciais de fins do século XIX, foram reforçadas quando, por exemplo, o poeta e político senegalês Léopold Sédar Senghor procurou definir a negritude e defender a especificidade da “alma negra”.

Porém, quando os rappers atualizam o discurso e a performance do “black power”, a expressão de negritude revela-se atrelada a um processo histórico de lutas políticas e de rebelião contra a condição dos negros enquanto seres sociais e não como seres biológicos. Acontece que a distância entre o biológico e a cultura é tênue. Stuart Hall defendeu a ideia de raça como um significante discursivo,

sujeito a um processo de perda de velhos sentidos, apropriação, acúmulo e contração de novos sentidos; a um processo infindável de constante resignificação, no propósito de sinalizar coisas diferentes em diferentes culturas, formações históricas e momentos. (1996, s/d.)

Ao entendermos raça como um significante deslizante, mas presente entre nós, ou seja, não somo sociedades pós-raciais poderemos entender, sem receio de dizer sobre a

raça seus efeitos na emergência de novas identidades sociais que constestam a mitologia hegemônica.

Como tentei demonstrar a apropriação do rap por jovens brasileiros e cubanos não se caracterizou por um processo de alienação, mas sim por processos de transculturação. Ao encontrarem nessa expressão musical estrangeira um meio para interpretar a realidade em que viviam, utilizaram-na para expressarem seus pontos de vista sobre questões urgentes e incômodas relacionadas à permanência de desigualdades raciais e racismo. De maneira intensa e contraditória defenderam a efetivação da verdadeira democracia racial.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. 'O Fetichismo na música e a regressão da audição' [1963]. In: BENJAMIN, Walter, et al. **Textos Escolhidos** [Os Pensadores]. 2ª Ed. São Paulo: Abri Cultural, 1983, p. 165-191.

_____. Idéias para a Sociologia da Música [1959] In: BENJAMIN, Walter, et al. **Textos Escolhidos** [Os Pensadores]. 2ª Ed. São Paulo: Abri Cultural, 1983a, p. 269-268.

ANDREWS, George R. **América Afro-Latina, 1800-2000**. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

ALÉN, Olavo. **Música afrocubana. Música cubana**. Havana: Editorial Letras Cubanas, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1987.

BARÓ, Dionisio Lázaro Poey. **Cuba: estratégias de sobrevivência de mulheres negras (século XX)**, 2009. 228 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. 4ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENNET, Andy; PETERSON, Richard A. **Music scenes: local, translocal & virtual**. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2004.

BERMAN, Marshall. À beira do fim: Nova Iorque na virada do milênio. In: SERPA, E. C. ...et al. **Narrativas da modernidade: história, memória e literatura**. Uberlândia: EdUFU, 2011, pp. 69-92.

_____. **Aventuras no Marxismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

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.

BRITO, Eleonora Zicari C. de. 'História e música: tecendo memória, compondo identidades'. In: **Textos de História**. Vol. 15, nº ½. Brasília: Programa de Pós-graduação em História; Unb, 2007, pp. 213-227.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, Favela e Periferia**. São Paulo: Annablume, 2006.

CARTER, Thomas. Baseball arguments: Aficionismo and Masculinity at the Core of Cubanidad. In: **The International Journal of the History of Sport**. Vol. 18, N. 3. Zurique: ISHPES Set. 2001, pp. 117-138.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. RJ: Forense Universitária, 1982.

CHANG, Jeff. **Can't Stop, Won't Stop. A History of Hip-Hop Generation.** Nova Iorque: St. Martin's Press, 2005.

CHARTIER, Roger. 'Cultura Popular': revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos.** Vol. 8, n. 16. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1995, pp.179-192.

CONSUEGRA, Daniel Santos. **Memorias de la ideología.** Disponível em: <http://observatoriocriticocuba.org/2012/02/08/memorias-de-la-ideologia/>, acesso em 13 set. 2014.

CUSHMAN, Gregory T. ¿De qué color es el oro?: Race, Environment, and the History of Cuban National Music. **Latin American Music Review**, 26, no.2. Fall/Winter 2005, pp. 164-194. Disponível em: <<http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/>>, acesso em 15 jul. 2014.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada. Negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição.** São Paulo: Senac, 2003.

DAVIS, Angela. Racismo mascarado. In: DAY, Susie *et al.* **O gulag americano.** Lisboa: Edições Dinossauro, 2001, pp. 65-77.

DERY, Mark. Public Enemy: Confrontation. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Eds.). **That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader.** Nova Iorque; Londres: Routledge, 2004, pp. 407-420.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra.** Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

DYSON, Michael Eric. The Culture of Hip-Hop. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Eds.). **That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader.** Nova Iorque; Londres: Routledge, 2004, pp. 61-68.

ESCALONA, Niurka González; SIMÓN, Adianet Aguilera. **Hip-Hop activismo: usos sociales de los conciertos de Hip-Hop en ciudad de La Habana.** 2007, 83 folhas.

FERNANDES, Sujatha. **Close to the Edge: In search of the Global Hip Hop Generation.** Londres; Brooklyn, NY: Verso, 2011.

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

_____. Mambises, malandros y maleantes: imaginarios colectivos de luchas y supervivencia en el Rap cubano e venezolano. In: **Anais do III Simpósio Internacional do CECAB:** CD-Rom. Goiânia: UFG/CECAB, 2004.

FERNÁNDEZ, Isabel Holgado. ¡No es fácil! Mujeres cubanas, heroínas en período especial. In: **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>, acesso em 13 out. 2014.

FLORES, Juan. Puerto Rocks: Rap, Roots and Amnesia. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Eds.). **That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2004, pp. 69-86.

GEORGE, Nelson. Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Eds.). **That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader**. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004, pp. 45-55.

GILROY, Paul. **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. Prefácio à edição italiana. In: **O queijo e os vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Cia Das Letras, 1987, pp. 15-34.

GUILLÉN, Nicolás. El camino de Harlem. In: **Casa de las Américas**. Nº 264. La Habana: Casa de las Américas, jul-set. 2011, pp. 151-153.

HAGER, Steven. The Pied Piper of Hip Hop. **Village Voice**, Sept. 1982.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: Kenneth Thompson (ed.). **Media and cultural regulation**. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997. Disponível em: www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc, acesso em 15 mar. 2014.

HARRIS, Marvin. **La cultura norteamericana contemporánea: una visión antropológica**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

HEARSCHMANN, Michel. **O funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____. **Era dos extremos**. O breve século XX. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

IBARRA, Jorge. La música cubana: de lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular. In: **La Jiribilla**. Cuba, 2002. Disponível em: http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2002/n55_mayo/1380_55.html, acesso em 17 maio, 2012.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LAPOINTE, Joe. The night disco went up in smoke. **New York Times**, Nova Iorque, 4 jul. 2009. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/2009/07/05/sports/baseball/05disco.html?_r=0>, acesso em 02 dez. 2013.

LEAL, Sérgio J. de Machado. **Acorda hip-hop: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

KARNAL, Leandro... [et. al.]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

KENNEDY, Randall. Fraternidade, racismo. In: DARTON, Robert... [et al.]. **Democracia**. Rio de Janeiro: Record, 2001, pp. 287-291.

KITWANA, Bakari. **The Hip Hop Generation. Young blacks and the crisis in african american culture**. Nova Iorque: BasicCivitas Books, 2002.

LESSING, Lawrence. **Free Culture. How big media uses technology and law to lock down culture and control creativity**. Nova Iorque: The Penguin Press, 2004.

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

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MEDEIROS, Janaina. **Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Ed. USP, 1994, p. 41-68.

MINGUS, Charles. **Saindo da sarjeta: a autobiografia de Charles Mingus**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. 'Entre a memória e a história da música popular'. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 217-265.

MOREJÓN, Nancy. Afroamérica, ¿la invisible?. In: **Casa de las Américas**. Nº 264. La Habana: Casa de las Américas, jul-set. 2011, pp. 154-157.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o moderno mercado de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n.º 28, 2001, p. 103-124.

NETO, José Francisco. **Hip hop, o pai que Dexter não teve**. In: Brasil de Fato, 19/10/2012. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/10950>, acesso em: 21 out. 2013.

CABRERA, Olga, MELO Orlinda. Brasil y Cuba. Sociedade, Historia na interseção de gênero, raça e classe social. *Revista Brasileira do Caribe*, v XI p.380-401, 2011.

OLIVEIRA, Emerson. **Gilberto Freyre e Fernando Ortiz: um estudo comparativo**. In: Anais do I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História –UFG/UCG, 2008. Disponível em: http://www.cpgss.ucg.br/ArquivosUpload/16/file/Anais_I_Seminario_de_Pesquisa_da_Pos-Graduacao_em_Historia_UFG-PUC_Goias/pdfs/20_EmersonOliveira_FernandoOrtizEGilberto.pdf> Acesso em 14 jun. 2013.

OLIVEIRA, Márcia R. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPES, Antonio H.; VELLOSO, Monica P.; PESAVENTO, Sandra J. (orgs.). **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, pp. 245-254.

ORTIZ, Fernando. La expresividad musical y oral de los negros africanos. In: **Órbita de Fernando Ortiz**. Havana: UNEAC, 1973, pp. 197-219.

_____. **Poesía y canto de los negros afrocubanos**. Havana: Publicigraf, 1994.

PATTERSON, Enrique. Cuba: discursos sobre la identidad. In: **Encuentro**. Nº 2. Madrid: Asociación Encuentro de La Cultura Cubana, otoño de 1996, pp. 49-67

PERNA, Vincenzo. **Timba: The sound of the cuban crisis**. Burlington, USA: Ashgate, 2005.

PETTINÁ, Vanni. El desarrollo político, 1898-1962. In: NARANJO OROVIO, Consuelo (Coord.). **História de Cuba**. Madri: Ediciones Doce Calles, 2009, pp. 339-389.

PORTILLO DE JUAN, Ingrid del. **Habla Malcolm X: discursos, entrevistas e declaraciones**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008.

REVEL, Jacques. Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica. In: _____. **Proposições: ensaios de História e Historiografia**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009, pp. 97-137.

RIBEAUX, Diego. **El oro de la edad**. La Habana: UNEAC, 1997.

RIBEAUX, Diego. **Terreno de nadie**. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2009.

RODNEY, Walter. **George Jackson: Black Revolutionary**. 1971. Disponível em: <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/rodneyjackson.html>, acesso em 15 mai.

2014.

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

RONDA, Denia García *et. ali.* **Y la Nueva Trova, ¿continúa?** In: Último Jueves. Los debates de Temas, Vol. 2. Havana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2008, pp. 177-192.

ROSE, Tricia. **Black Noise: rap music and black culture in contemporary America.** Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

_____. '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.

RUBIERA CASTILLO, Daisy. **Reyita.** La Habana: Ediciones Verde Olivo, 1997.

SAFA, Helen. La familia matrifocal y la ideología patriarcal en Cuba y el Caribe. In: **Temas.** N. 52. Havana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, out.-dez. 2007, pp. 21-33.

SAVIO, María Teresa Linares. **Diferencias entre los géneros de música cubana danzón, guaracha, rumba y mambo.** 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.

STYLES, Samm. **Black August.** EUA: Warner Brothers Pictures, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **A revolta da vacina.** São Paulo: Cosac Naif, 2010.

SHUKER, Roy. Vocabulário de música POP. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana.** 1998. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais, Universidade de Campinas, Campinas, 1998.

SIMMEL, Georg. **A filosofia do amor.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo.** 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Jéssé. A sociologia dual de Roberto Da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos? In: **RBCS,** Vol 16, nº 45, fev. 2001, p. 47-67.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a estética da violência.** São Paulo: Annablume, 2012.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JR., Benjamin. **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas.** São Paulo: Boitempo, 2004, p. 113-134.

STRAW, Will. Cultural Scenes. In: **Loisir et société / Society and Leisure.** Vol. 27, nº 2. Quebec: Presses de l’Université du Québec, 2004, p. 411-422.

SYRRET, Harold C. (Org.). **Documentos históricos dos Estados Unidos.** São Paulo: Cutrix, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

THOMPSON, E.P. As peculiaridades dos ingleses. In: NEGRO, Antonio L.; SILVA, Sergio (orgs.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas: Ed. Unicamp, 2001, pp. 75-179.

UXÓ, Carlos. El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos (1985-200). In: **Revista Encuentro.** Nº 52-54. Madrid: Asociación Encuentro de La Cultura Cubana, 2009. Disponível em: <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/53-54-verano-otono-2009/el-personaje-del-negro-en-la-narrativa-breve-de-los-novisimos-1985-2000-250767>>, acesso 20 ago. 2014.

ZURBANO, 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). In: **Movimiento. La Revista Cubana de Hip-Hop.** Havana: Agencia Cubana de Rap, 2004, pp. 6-12.

_____. **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.

_____. **Cuba: Doce dificultades para enfrentar al (neo) racismo o doce razones para abrir el (otro) debate**, 2011. Disponível em: <<http://legadoafro.bligoo.com/cuba-doce-dificultades-para-enfrentar-al-neo-racismo-o-doce-razones-para-abrir-el-otro-debate>>, acesso em 18 mai. 2014.

WACQUANT, Loïc. A cor da justiça: quando gueto e prisão se encontram e se mesclam. In: LINS, Daniel; _____ (orgs.). **Repensar os Estado Unidos: por uma sociologia do superpoder.** Campinas, SP: Papirus, 2003.

WEST, Cornel. **Questão de raça.** São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José M. **Reflexões sobre o mesmo tema – Música.** 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, (1982) 2004.

Fontes:

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

BOGDANOV, Vladimir. **All Music Guide to Electronica: The Definitive Guide to Electronic Music**. 4ª Ed. Londres: Backbeat Books, 2001, p. 38.

BORGES-TRIANA, Joaquín. **Primera Base. Igual que tu**. In: La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana. Havana:

TONI C. **O Hip-Hop Está Morto!: A História do Hip-Hop no Brasil**. São Paulo: edição do autor, 2012.

CAMARANTE, André. Os quatro pretos mais perigosos do Brasil. In: **Rolling Stone**. N. 80. São Paulo: Spring Publicações, nov. 2013, pp. 72-81.

CASTRO RUZ, Fidel. **Palabras a los intelectuales** (1961). Disponível em: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>, acesso em 13 de mar. 2013.

ELVIRA, María. **Reperto Alamar. “La Ciudad Del Hip Hop”**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MypLnR4efJU>>, acesso em 09 maio 2014.

MORALES, Humberto López. **Los Cubanos**. In: Enciclopedia del español en los Estados Unidos. Madrid: Instituto Cervantes, 2008, pp. 112-123. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/Lengua/anuario/anuario_08/pdf/demografia03.pdf>, acesso em 14 set. 2014.

MEDINA, Rolando J. Rensoli. **El encuentro consigo de La Habana del Este**. In: CUBARTE. Havana, 23 de Marzo de 2011. Disponível em: <<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/el-encuentro-consigo-de-la-habana-del-este/17649.html>> , acesso em 23 jul. 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. 4. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2005.

_____, N. 6. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2007.

_____, N. 8. Havana: Agencia Cubana de

Rap, 2009.

_____, N. 9. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2010.

_____, N. 10. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2012.

_____, N. 11. Havana: Agencia Cubana de Rap, 2013.

NETO, José Francisco. **Hip-hop, o pai que Dexter não teve**. In: Jornal Brasil de Fato. São Paulo: Sociedade Editorial Brasil de Fato, 19 de out. de 2012. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/10950>>, acessado em 25 jan. 2013.

PEÑA, Miguel Cabrera. “**El hambre colapsó la paciencia**”. In: Encuentro.

SANCHEZ, Pedro Alexandre. **O último black power**. (Entrevista com Nelson Triunfo). São Paulo: Folha de São Paulo, 29 de junho de 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2906200106.htm>>, acessado em 12 jan. 2014.

SMITH, Shawnee. Cuban hip-hop starts to come into its own. In: **Billboard**. Nova Iorque: Peometheus Global Media, 1998, p. 46.

ROLLING STONE. **Eminem Reborn: Inside the New Issue of Rolling Stone**. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/news/eminem-reborn-inside-the-new-issue-of-rolling-stone-20131120#ixzz2zDjCvQpf>>, acessado em 15 mar. 2014.

SILVA, Fernando de Barros. **O tempo e o artista. A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico**. Folha de São Paulo, 26 de dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm> acesso em 01 jun. 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

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