

PA' QUE TÚ NO SABE LO QUE ES SER GUAPO. A PROCURA DO “HOMEM NOVO” NO RAP CUBANO

PA' QUE TÚ NO SABE LO QUE ES SER GUAPO. *THE SEARCH FOR THE “NEW MAN” IN CUBAN RAP*

Allysson Fernandes Garcia

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, BRASIL.

Resumo

Desenvolvo uma interpretação das narrativas ficcionais de masculinidade presentes na música rap quando de sua emergência na cultura musical cubana. Essas narrativas possibilitam uma aproximação do imaginário da geração jovem que chegava à maioria durante o “período especial”. Tais narrativas possibilitam identificar aproximações e distanciamentos dos valores morais, atributos e qualidades masculinas expressadas na música rap com aqueles anunciados e defendidos por Che Guevara ao cunhar a ideia de “homem novo”.

Palavras-chave: Rap cubano. Masculinidade. Homem novo

Resumen

En este artículo he desarrollado una interpretación de las narrativas ficcionales de masculinidad presentes en la música rap cuando emergieron en la cultura musical cubana. Esas narrativas posibilitan una aproximación del imaginario de la generación joven que llegaba a la mayoría durante el “período especial”. Tales narrativas posibilitan identificar aproximaciones y distanciamentos de los valores morales, atributos y cualidades masculinas expresadas en la música rap con aquellos anunciados y defendidos por Ché Guevara al cuñar la idea de “hombre nuevo”.

Palabras-clave: Rap cubano. Masculinidad. Hombre nuevo.

Abstract

I develop an interpretation of the fictional narratives of masculinity present in rap music when it emerged in Cuban musical culture. These narratives allow an approximation of the imaginary of the young generation that came of age during the “special period”. Such narratives allow us to identify approximations and distances from the moral values, attributes and masculine qualities expressed in rap music with those announced and defended by Che Guevara in coining the idea of “new man”.

Key words: Cuban rap. Masculinity. New man.

A experiência revolucionária cubana é um fato histórico importante na história mundial. Tal experiência ainda desperta interesses, paixões, tanto dos que a entendem como um processo positivo no desenvolvimento de uma sociedade comunista livre da exploração capitalista, como por aqueles, que ao contrário, entendem-na como um processo negativo advindo das restrições às liberdades individuais e ao livre mercado. Essas percepções dicotômicas obscurecem a complexidade dessa experiência carregada de contradições, mas principalmente negam a homens e mulheres cubanos a agência histórica, sujeitos em estruturas de sentido sedimentadas em apriorismos simplificadores da experiência histórica vivida por eles, individual e coletivamente.

A ampliação das abordagens sobre essa experiência humana acompanha as mutações das perspectivas historiográficas e das ciências humanas. No Brasil, nos estudos sobre Cuba a dimensão cultural ganha relevo na última década e com ela uma abertura para a compreensão das idiossincrasias, contradições, tensões, contingências presentes naquela experiência (SADDI; MELO, 2012). Seguindo essa ampliação temática desenvolvo aqui uma interpretação das narrativas do rap cubano entre os anos de 1996 e 2002¹, interessado em discutir a (re) produção da masculinidade no imaginário de jovens artistas negros das camadas populares (FERNANDES, 2006; ROBAINA, 2012).

Os enfoques de gênero, raça e sexualidade possibilitam pensar a história da revolução cubana sobre outra perspectiva. Contribuem na ampliação do olhar sobre as relações de poder, trazendo a tona as vozes de outros sujeitos silenciados mesmo dentro do discurso revolucionário (RODRIGUES, 1996). Os problemas da discriminação racial e desigualdade de gênero foram enfrentados pelo governo revolucionário mantendo sobre controle as manifestações autônomas que poderiam comprometer a hierarquia de poder. A discriminação racial foi considerada extinta pelo discurso oficial², a participação dos negros nos serviços públicos e nos quadros

1 Este artigo é um desdobramento de minha pesquisa de doutorado sobre as representações de mestiçagem e negritude no rap no Brasil e em Cuba defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (GARCIA, 2014).

2 Em 1986 é publicado *El problema negro y su solución definitiva* de Pedro Serviat apresentando dados e fatos que evidenciariam o papel positivo da revolução na inclusão econômica, evolução social do negro, bem como do fim da discriminação racial.

subordinados do partido foram estimuladas ao mesmo tempo que as organizações autônomas nos campos culturais e religiosos foram proibidas. Em relação às mulheres houve o estímulo e consequente ampliação nos quadros de representação política nos escalões mais baixos do partido (FERNÁNDEZ, 2001). Os avanços de políticas estruturais de alfabetização e o acesso à saúde e em postos de trabalho colaboraram para a diminuição da desigualdade racial e de gênero, no entanto, os padrões patriarcais limitaram a desestruturação das assimetrias.

Com a queda do regime soviético Cuba entrou em uma forte crise econômica nos anos 1990. Os críticos e opositores do regime acreditavam em uma queda do governo. No entanto, reformas econômicas com uma maior abertura de mercado garantiram a manutenção do regime (CHOMSKY, 2105). Naquele momento, inúmeros grupos surgiram estimulados principalmente pela realização dos festivais de rap organizados pelo GrupoUno e posteriormente sob os auspícios da Asociación Hermanos Saíz. Momento de grande efervescência cultural em um contexto de crise, durante o “período especial em tiempos de paz”³, o rap tornou-se um potente meio de expressão da juventude negra cubana.

Desenvolvo uma interpretação das narrativas ficcionais de masculinidade presentes na música rap quando de sua emergência na cultura musical cubana. Essas narrativas possibilitam uma aproximação do imaginário da geração jovem que chegava à maioridade durante o “período especial”. Tais narrativas possibilitam identificar aproximações e distanciamentos dos valores morais, atributos e qualidades masculinas expressadas na música rap com àqueles anunciados e defendidos por Che Guevara ao cunhar a ideia de “homem novo”.

O “homem novo” e a renovação dos “velhos” valores patriarcais

Ancorado em uma leitura de mundo que articulava a teoria revolucionária marxista com a experiência vivida no processo de guerrilha e tomada do poder em Cuba, Ernesto Che Guevara desenvolveu uma interpretação processual da luta política travada para construir uma nova sociedade. Em *O socialismo e o homem em Cuba* de 1965, temos um esboço importante de sua teoria. Naquelas notas dirigidas ao uruguaio Carlos Quijano defendeu a sociedade socialista contra os críticos – “porta-vozes do capitalismo” – que apontavam para a anulação do indivíduo em relação ao Estado nas sociedades socialistas.

A construção de um “homem novo” foi apresentada por Guevara como uma das tarefas

3 Com a queda do socialismo no leste europeu e a desintegração da URSS as relações de auxílio e comércio que sustentaram Cuba foram eliminadas. 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 gerando uma crise generalizada que desestruturou os campos do trabalho, transportes, saúde, alimentação, consumo, etc. e afetou a população drasticamente. O “período especial en tiempo de paz”, baseada em uma estratégia militar onde todo o povo se responsabilizaria na defesa do país foi decretado pelo governo em 1991, racionamento, estímulo de alternativas econômicas alternativas, reformas de mercado e uma maior liberalização da economia foram utilizadas para enfrentar a crise.

da revolução cubana. Para o guerrilheiro argentino, sem a emergência de um “homem novo” não haveria possibilidade de construir o comunismo, a nova sociedade, objetivo da ação revolucionária nos termos do marxismo. Em sua percepção aquela tarefa não se realizaria somente com a mudança nas bases materiais da sociedade, dependia de um trabalho de educação moral que conduziria o homem ao reino da liberdade.

Guevara entendia a ação revolucionária em Cuba como obra vanguardista, um contributo valioso para a efetivação da humanização elaborada por Karl Marx, sintetizada na ideia de “vida produtiva”⁴. O projeto de uma sociedade comunista passava, portanto, pela assunção de um “homem novo”, esse homem do futuro, que Guevara definiu como homem do século XXI, seria germinado no processo revolucionário cubano. Tal projeção fundava-se em uma separação radical entre os valores morais da velha sociedade, dominada pelo “utilitarismo egoísta e mercantil” daqueles da sociedade do porvir, onde prevaleceria a “solidariedade e a igualdade”⁵ (BESANCENOT; LÖWI, p. 2009, p. 33).

A retórica dos líderes da revolução cubana prometia um futuro de plenitude e liberdade que seria alcançada através do sacrifício, uma doação à causa “comum”. Através de um caminho “longo e desconhecido”, conforme Guevara, seria possível construir a sociedade comunista do futuro. Essa concepção sacrificial articulava a um só tempo a tradição revolucionária internacionalista à tradição nacionalista cubana representada pelo pensamento de José Martí, expressa no lema “pátria ou morte”.

A concepção sacrificial presente na retórica revolucionária estabelece uma dimensão heroica distintiva na elaboração de um significado para ação política revolucionária. Tornando-se um mecanismo estratégico para mobilização e adesão apaixonada a uma causa cujo fim seria uma autorrealização definida pela ideologia revolucionária, que na interpretação de Albert Camus (2017) tratava-se de um “messianismo científico”. A história seguiria um caminho progressivo até a abolição da propriedade privada, dos antagonismos de classes, do Estado. Com a realização da sociedade comunista teríamos a parúsia histórica, um paraíso produzido pelos homens.

A construção do comunismo, portanto, é um ato de força, iniciado na revolta de

4 Este esboço está presente nos Manuscritos Econômicos-Filosóficos, obra de maturidade de Karl Marx (1857-1858). A ideia de “vida produtiva”, segundo Eric Fromm (1964), expressaria, no pensamento de Marx, o “caráter da espécie” humana, cuja autorrealização seria possível quando essa essência vital pudesse livrar-se do reino da necessidade criada pela sociedade capitalista. Sob o domínio da propriedade privada o homem alienou-se de sua essência universal, perdendo a consciência de seu ser, tendo seus sentidos físicos e intelectuais limitados ao sentido de ter. O homem emancipado, livre das amarras da sociedade capitalista, poderia desenvolver-se em sua integralidade, em sua totalidade, onde a riqueza estaria na própria atividade produtiva de si – quando afirma sua individualidade – e do mundo – quando o transforma através do trabalho livre da coerção exercida na sociedade onde a propriedade privada dos meios de produção reduzem-no à mera mercadoria e o consumo de bens materiais torna-se o fim último de sua atividade.

5 Essa perspectiva era crítica ao modelo soviético baseado no desenvolvimento das forças produtivas em disputa com o mundo capitalista. O socialismo como um “projeto histórico de uma nova sociedade, baseada em valores de igualdade, solidariedade, coletivismo, altruísmo revolucionário, livre discussão e participação popular” (BESANCENOT; LÖWY, 2009., p. 43).

homens que despertaram da alienação, conscientes de seu papel revolucionário, tornam-se a vanguarda que deverá em um movimento dialético entre indivíduo e massa dirigir o processo até a chegada do paraíso histórico. Seguindo a pista da tarefa de produzir o “homem novo” podemos lançar luz sobre a dimensão da construção da masculinidade para delinear algumas características do homem produzido pelo processo revolucionário cubano.

Nossa hipótese é de que esse processo caracterizado pela politização integral da vida reforça padrões da sociedade patriarcal do passado, ainda que a perspectiva revolucionária seja calcada em uma ideologia de progresso, cujo movimento produziria um rompimento e abandono dos valores antigos para a assunção do novo. Na história das sociedades ocidentais ocorreu uma naturalização da política enquanto domínio exclusivamente masculino. O processo de normatização dessa condição radicalizou-se quando as mulheres procuraram ocupar e defender sua efetiva participação na vida pública. A secularização de um ordenamento divino emergiu e ganhou força a partir do século XIX quando o saber científico confirmou a desigualdade natural entre homens e mulheres.

Este momento histórico marcado pelas revoluções políticas é caracterizado pelos movimentos de descolonização no continente americano e a posterior formação de nações. A ação e imaginação fundacional da modernidade latino-americana através das transformações sociopolíticas seguiram, segundo Santiago Martínez (2002, p. 73), três linhas de desenvolvimento:

[...] la constitución del espacio nacional, la constitución de la ciudadanía ideal según mecanismos de inclusión/exclusión y la constitución de guiones socio-sexuales coherentes y continuos -es decir, la definición de la masculinidad y la feminidad como contenidos y formas más o menos tipificadas y reguladas. En este proceso de imaginación del Estado nación la tercera línea integra y anuda las anteriores.

A construção da nacionalidade e da cidadania, na perspectiva de Martínez, portanto, desenvolveu-se alinhada às idealizações de gênero, a partir das quais definiu-se o lugar de homens e mulheres em um ordenamento hierarquizado e assimétrico. Para Martínez, nas revoluções ocorridas na América Latina no século XX⁶ o impacto e a celeridade em transformar a sociedade conduziu a masculinidade a um assunto de Estado, uma questão de polícia. Nessas novas formas de organização estatal as fronteiras entre o permitido e o proibido, o legal e o ilegal, o ato justo e o delitivo criminal foram refeitas.

Martínez examinou as vinculações entre as regulações culturais e sexuais operadas nas novelas policiais cubanas durante os anos de 1970. Esse gênero literário foi promovido como a expressão estética da revolução no campo literário, convertido em mecanismo de controle e prevenção por sua função ideologizante, capacidade propagandística, poder didático e disciplinar.

Para além dessa função social, o gênero policial representou a hegemonia do campo

6 México, Nicarágua, Argentina (peronismo), Cuba.

anti-intelectual na definição da política cultural revolucionária, substituindo a figura do intelectual pelo policial/detetive. O homem de ação, militante, foi alçado como signo modelar da revolução, criador de primeira ordem, enquanto a própria revolução era significada como fato cultural, a obra máxima por excelência (DOMÍNGUEZ, 2009). Trata-se de uma fonte importante para acessar o modelo de homem e os padrões de sexualidade idealizados e consagrados pelo governo revolucionário naquele momento em que o modelo soviético vencera a disputa por hegemonia⁷. Em uma sociedade militarizada, fruto da ação guerrilheira, a figura do militar, de um lado, expressava a noção de masculinidade característica do autêntico revolucionário, o “homem novo”, herói abnegado e virtuoso, de outro, silenciava as individualidades que destoavam do padrão, suspeitas de serem menos revolucionárias e menos nacionais (MARTÍNEZ, 2002).

O discurso normativo, reiterado nas narrativas ficcionais, indica que a construção regulada de uma nova sociedade e, sobretudo, de um novo homem, reforça antigas hierarquias e padrões que determinavam a masculinidade. Nessa ordem hierárquica as posições ocupadas, o controle do poder, são negociadas e reguladas pelos valores patriarcais. Não por acaso a liderança revolucionária é majoritariamente masculina e branca.

Raça e Masculinidade: O rap em cena

O rap premiado no primeiro Festival de Rap de La Habana, em 1995, foi “Iguál que tú” do grupo Primera Base. A música, segundo o autor Ruben Marín, é uma homenagem a Malcolm X, apresentado com deferência e como exemplo de homem negro:

Tu siempre estás ahí, influyendo sobre mí.
Trasmitiendo tus ideas del más allá hasta aquí.
Estás vigente ahora y siempre.
Y aquel que intenté decir que tú no fuistes 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, nígga.
A nígga like you.
Igual que tú, igual que tú, nígga.
A nígga like you.⁸

7 O período entre 1971-1976 ficou conhecido como Quinquenio Gris, definido como o período mais catastrófico da política cultural cubana (ALBERTO, 1996). Institui-se uma política autoritária e paternalista para a arte e a literatura, incapaz de admitir a livre circulação de ideias e nem o direito ao erro. O I Congreso de Educación y Cultura ocorrido em 1971 foi o corolário desse período. O pensamento crítico, as manifestações autônomas, a religião e a homossexualidade foram criminalizadas e sofreram perseguição. 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 revolução.

8 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)

“Igual que tú” 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 de homem entre outros homens, mesmo 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 líder afro-americano em sua trajetória de transição para um pensamento que transgredia o essencialismo nacionalista e para além da linha de cor, passou a considerar os revolucionários cubanos como importantes aliados, principalmente a partir do apoio dado às lutas de libertação africanas, bem como por sua aproximação com o internacionalismo marxista.

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 afro-americanos, 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 durante o *período especial*.

Paul Gilroy (1995) ao analisar como a figura deste líder negro foi representada no cinema – Malcolm X, de Spike Lee (1992), indicou que a imagem criada pelo diretor afro-americano difundiu uma representação limitada e reificada da masculinidade negra, reforçando uma percepção essencialista, fundamentada em uma luta negra “americano-centrista”. Gilroy (1995, p. 29) defende que a representação cinematográfica apresentou uma narrativa da emergência da masculinidade de Malcolm, conferindo-lhe um poder pessoal, com o qual enfrentou a supremacia branca nos limites do nacionalismo negro e do radicalismo de esquerda. Tal representação teria eliminado os caminhos contraditórios pelos quais Malcolm X construiu e re-construiu sua identidade racial ao longo de sua vida através de fluxos transnacionais e transraciais. Gilroy, destaca que essa representação de Malcolm X desenvolve um “esquema de virilidade” dentro da busca por desvencilhar-se do padrão patriarcal branco.

O movimento de Malcolm X para um pensamento que transgredia o essencialismo típico do nacionalismo negro estadunidense é ressaltada na biografia de Manning Marable (2013). Aqui Marable relata trecho de um discurso feito em 13 dezembro de 1964 no auditório Audubom, no Harlem, em uma reunião da *Organization of Afro-American Unity*⁹:

Mas ele continuou a ter dificuldade para tornar sua mudança de pensamento

9 Aproveitando a realização de uma reunião da Assembleia da ONU em Nova Iorque, Malcom X convidou Ernesto Che Guevara e Abdulrahman Muhammad Babu, ministro da Tanzânia. Guevara declinou do convite por temer que sua participação fosse entendida como uma interferência provocativa nos assuntos internos dos Estados Unidos.

compreensível para plateias do Harlem, em geral porque ainda recorria a uma linguagem política mais antiga e ineficiente, que juntava praticamente todos os brancos num só grupo hostil. Também definia o inimigo como “o homem”, em vez de usar termos relativos a classe e política mais ricos em matizes. Na verdade, a certa altura, quando pregava uma “atitude firme e inflexível contra o homem”, Malcolm foi obrigado a parar no meio da frase e explicar que a expressão “o homem” significava “o segregacionista, linchador e explorador”. Esses esforços de oratória mostravam sua mente ainda em transição, ainda lutando para encontrar uma nova terminologia que traduzisse ideias cada vez mais complexas numa linguagem acessível às multidões.

A figura de Malcolm X representada na composição de Ruben Marín, líder do grupo Primera Base, carrega um pouco das duas representações. A reconstrução da figura de Malcolm baseou-se em uma leitura da autobiografia que, segundo Marín, teria transformado 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)

A música de Ruben Marín atualiza a presença de Malcolm X em Cuba. Apesar dos contatos realizados nos anos 1960 com Fidel Castro e Che Guevara, as ideias e a figura de Malcolm não tinham presença pública na ilha a não ser como um aliado do governo revolucionário. Uma vez que as questões raciais foram consideradas superadas e a presença de um discurso sobre o problema racial poderia instigar questionamentos sobre o lugar dos negros nas estruturas do poder revolucionário. Durante os anos 1990, porém, com a crise de autoridade instaurada, a questão racial em Cuba volta ao debate público e Malcolm X pode ser celebrado. Os jovens artistas que gestaram a cultura hip hop em Cuba tornaram-se a “vanguarda” do debate sobre a questão racial¹⁰.

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 em 1995. Formado por Rubén Marín, José Angel Sastre Perez (Doctor) e Javier Duran Webb (El White)¹¹, 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

10 Tomás Fernandez Robaina (2012, p. 128) defende que “los raperos lograron llegar en menos tiempo a una mayor cantidad de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, y hacerlos reflexionar sobre aspectos que habían sido bastiones medulares en la larga lucha del negro por sus derechos, pero que no tuvieron en su momento todo el eco necesario, como bien pude valorarse si recordamos el resurgir de ese sentimiento em los primeros años de la Revolución”.

11 Doctor e El White saíram do grupo em 2000 para formar o Cubanito 20.02, um grupo de reggaeton.

festival e à época possuía um projeto musical em que mesclava rap e rock, e definia-se como “rapero blanco”, 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, pois, a maioria dos envolvidos com a cultura hip-hop seriam pessoas negras, porém, ela 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 Marin¹² quanto de outros comentadores, como Ariel Fernandez (2001), o disco não recebeu uma promoção adequada tendo uma circulação restrita¹³. 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 ideias 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 autossuficiência 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

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

13 Ariel Fernandez (2001) comentou 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”.

revolução.

Borges-Triana não especifica o que ele considera como “autossuficiência 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 artísticas culturais. Neste sentido poder-se-ia reconhecer o valor estético da sonoridade híbrida ao assimilar padrões musicais estrangeiros e o discurso que expressava o cotidiano das classes populares, sobretudo afro-cubanas, 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, 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 jugársela en la calle
Yo camino donde quiero
Y desde chico considero que es la mejor escuela
Es ahí donde te choca, vivir con la verdad
Si tú eres bien inteligente; Si tú tienes maldad
Desde chico ando en ella caminando en muchos rumbos
¡Aprendiendo! ¡Gozando!
Porque ese es mi mundo
Peor escuela “man”
Pero no niego que aprendí
Yo creo en la calle a mi manera
¡Yo vivo!
Considero que ella es la mejor escuela
¡La sigo!
Aprendí a sentir que lo bueno y también lo malo
Tú 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
¿Quién 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 (MISKULIN, 2009).

Se em um caminho as narrativas do grupo Primera Base expressam 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 muito esforço. 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 abriram 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). As narrativas disseminadas através da música rap circulam nesta esfera pública, alimenta determinados debates, mas, sobretudo, aconselha 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. Esse deslocamento transgrede as fronteiras da educação revolucionária. Essa postura transgressora, porém, pode indicar ao mesmo tempo a realização do ideal de um “homem novo”, contestador, livre e dotado de uma consciência social.

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 “autossuficiência 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 Independiente de Color, ou Walterio Carbonell, intelectual que atuou durante a efetivação do governo revolucionário para que a discriminação racial fosse enfrentada com seriedade, não tiveram suas ideias 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 revolucionários, 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 heróis¹⁴.

A construção da masculinidade pelos jovens raperos dialoga com tradições identitárias distintas, aquelas “autenticamente” cubanas relacionadas às lutas pela pátria (independência e revolução), ou a identidades mais amplas (hispanico; caribenho; latino) 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 baseball, 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 baseball em estudo etnográfico do debate entre fãs do esporte realizado no espaço público, Parque Central, em Havana na década de 1990. Estes debates caracterizaram-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. Apesar de discutir aos gritos, ofendendo o oponente, o que é chamado de “boconería”, raramente chegam ao confronto físico.

14 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).

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 e a militarização da sociedade cubana são alguns elementos que ajudaram a interiorizar valores na subjetividade da população cubana. Nesse 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 de gênero, 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, delinquente, porém mais na aparência do que efetivamente. Podendo ainda significar corajoso, galã.

“Majadería”¹⁵, uma canção do grupo Junior Clan y Grandes Ligas, aqui também uma referência ao baseball¹⁶, 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”, as figuras de Jimi Hendrix e do *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 esquina de tierra
[...] Candelón con esa guapería es mucho hacer y poco gritería
Guapa es mi pura Maria y toda la gente
Que se atreve a ser un poquitito mejor todos los días

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

16 Referência às ligas profissionais de baseball.

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 un 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 Isabel 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 afro-cubanas, cujo acesso às remessas de dólares do exterior era escasso, 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 Isabel 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, em Cuba, evidenciariam a ampliação das “esferas públicas artísticas” 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” (FERNANDÉZ, 2001, 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”¹⁷ do grupo Anónimo Consejo de Cojimar, 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

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

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.

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 guaguancó¹⁸ como base rítmica mezclada a recortes melódicos de flauta e violino da típica charanga cubana. A narrativa 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, seria uma atitude diante da vida, não se trata de portar-se como valente no palco para agradar o público e enaltecer o ego, mas sim, uma valentia no sentido transformador: “brindar un mensaje positivo a la mayor cantidad de personas posible en nuestra sociedad” (Idem).

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 consequente 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, 2002, 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

18 Estilo derivado da rumba. (SAVIO, 2012)

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, fenômeno que havia levado ao assassinato de Tupac Shakur e Notorius B.I.G..

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 Cubano¹⁹



19 MOVIMIENTO. Nº 3, 2004, p. 32.

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 en día que no tienen sentimientos
Solo piensan en divertirse y en vivir el momento
Son muy lindas (¡Si!), te recrean la vista
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 jineterismo²⁰. 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 e viril, Malcolm X, Mandela, mas também a “pura Maria”.

Considerações finais

Ao nos debruçarmos sobre os processos de construção da masculinidade através das narrativas ficcionais do rap cubano entre os anos de 1996 e 2002 temos a possibilidade de entender as contingências e discontinuidades entre o ideal de homem novo enunciado na década de sessenta e a projeção de uma parte da juventude marcada pela raça nos últimos

²⁰ 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.

anos do século passado e nos começos do milênio. Primeiramente, devemos ressaltar que os sujeitos produtores das narrativas do rap são membros das camadas populares, atravessados por um pertencimento ambivalente, reconheciam-se como cubanos e afirmavam-se negros, portanto se viam como membros de uma comunidade nacional, mas também como parte de uma comunidade transnacional. Eram artistas independentes, formados na “escola das ruas”. Rodolfo Rensoli Medina (2011), membro do GrupoUno, organizador do Festival de Rap de La Habana, o definia como “festival mambí”²¹ e cimarrón²², por ser um evento independente, realizado, a princípio, fora das estruturas oficiais²³. Estes jovens aproveitaram as brechas abertas pela conjuntura da crise dos anos 1990 que abrandou o controle sobre as manifestações culturais entendidas como portadoras de ideologias opostas à ideologia revolucionária.

A atitude transgressora desses jovens artistas foi interpretada por eles mesmos, conforme demonstrado acima, como uma contribuição à revolução. Entendiam que sua música seria uma arte revolucionária que cumpriria o papel pedagógico de formação de valores caros à nação. Ao mesmo tempo, as conexões com o rap independente dos Estados Unidos e os estudos sobre a história do negro alimentaram a noção de pertencimento racial, bem como o despertar de uma atuação antirracista que contrastava com o discurso oficial.

Alguns elementos aproximam esses jovens ao ideal do “homem novo”, pelo menos na sua visão da formação de homens conscientes, independentes, homens de ação, com consciência social, cujos valores máximos seriam a solidariedade e a igualdade. Os raperos performam o ideal em sua produção e prática artística. E, talvez, vão além. Ainda que, a interpretação de Ileana Rodríguez (1996) considera que essa narrativa revolucionária do “homem novo” ao buscar falar em nome do coletivo exclui o feminino e o étnico, constituindo-se em um discurso conservador e anti-democrático, uma vez que as virtudes e atributos delineados por Che Guevara para definir o novo já estariam presentes no domínio do eu romântico burguês.

Certamente, o jogo entre dissidência e alinhamento apresentados nas narrativas e performances dos raperos cubanos rasuram o eu e o mesmo. Trazem à cena uma enunciação coletiva (BÉTHUNE, 2015), através da partilha de consensos, abundância de estereótipos e pela “prática revolucionária do *sampling*” transgredindo a noção de autoria, presente nas expressões maiores do eu artístico. Nos limites da abordagem desenvolvida, fica evidente que a masculinidade é um processo de construção sempre inacabado e contraditório. As subjetividades cambiantes, e os padrões e normas são contestatárias como se depreende ao analisar uma pequena amostra das narrativas ficcionais do rap cubano.

21 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.

22 Definição para o escravizado que fugia, o mesmo que quilombola.

23 Dentro da política cultural cubana todo artista para se apresentar deve estar ligado a algum órgão oficial, para os jovens artistas a Asociación Hermano Saíz – que passou a controlar o festival de rap a partir de 1998 –, para os adultos a Unión de Escritores e Artistas Cubanos. Em 2002, foi fundada a Agencia Cubana de Rap que garantia aos associados a possibilidade de realizarem concertos.

A forte presença da masculinidade entre brancos e negros desemboca em uma construção do gênero semelhante ao da vanguarda revolucionária. Ao mesmo tempo, suas performances estão marcadas pela ruptura, ao conter atributos contrários aos padrões hegemônicos masculinos brancos, em uma sociedade marcada por um profundo patriarcalismo, sem isso significar que concretamente esses jovens artistas atuam em sua vida cotidiana conforme expressam em suas músicas.

Parte da juventude negra cubana que aderiu ao hip hop, encontrou no rap um meio para expressar suas ideias de forma autônoma e independente. Forçaram o regime a reconhecê-los como artistas. Usaram a criatividade e a arte para enfrentar a conjuntura de crise, produzindo narrativas críticas sobre os costumes, a política e a sociedade cubana. Enfrentaram os dilemas de ser homem, jovem e negro, construindo redes de partilha de sentido coletivo que transbordavam as fronteiras da nação, fortalecidos por um senso de pertencimento a uma linhagem de homens que lutaram por liberdade e justiça. As contradições e incongruências presentes em suas narrativas não retiram a potência de suas vozes que deixaram uma marca indelével na história de Cuba e da diáspora negra.

REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Eliseo. “Los años grises”. *In: Revista Encuentro de La Cultura Cubana*. N. 1. Madri: Asociación Encuentro de La Cultura Cubana, 1996, pp. 33-41.
- BÉTHUNE, Christian. “A propósito da expressão “menor”: o que o rap faz a cultura dominante”. *In:*
- AMARAL, Mônica do; CARRIL, Lourdes. *O hip hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015, p. 28-47.
- CHOMSKY, Aviva. *História da Revolução Cubana*. São Paulo: Veneta, 2015.
- DOMÍNGUEZ, Daylet. “Antiintelectualismo y género policial em Cuba”. *In: CubaEncuentro*, Espanha, n. 53-54, pp. 205-212, 2009. Disponível em: <<https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/53-54-verano-otono-2009/antiintelectualismo-y-genero-policial-en-cuba-250752>>. Acesso em 15 ago. 2017.
- 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.
- 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.
- MARABLE, Manning. *Malcolm X: Uma vida de reinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Edição do Kindle)
- MARTÍNEZ, Santiago Esteso. “Los excluidos de la masculinidad. Espacio nacional y regulaciones sexuales en Cuba”. *In: Dossiers Feministes*. N. 6. Castello de la Plana, Espanha: Universitat Jaime I, 2002. Disponível em: <<https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102442/153634>>, acesso em 28 nov. 2018.
- MEDINA, Rodolfo 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-deleste/> 17649.html>, acesso em 23 jul. 2014.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2009.
- MELO, Érica Isabel; SADDI, Rafael. Gênero e Revolução Cubana: reflexões sobre as relações de gênero no exército rebelde. *In: Diálogos (Maringá. Online)*, v. 16, n.3, p. 1267-1287, set.-dez./2012.
- 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.
- PAGÉS, Julio César Gonzáles. “Gênero y masculinidad en Cuba ¿El otro lado de una historia?” *In: Nueva Antropología*, vol. XVIII, núm. 61. Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México, septiembre, 2002, pp. 117-126. Disponível em: <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nueva-antropologia/article/view/15832>, acesso em 27 dez. 2018.
- ROBAINA, Tomás Fernández. *El negro en cuba*. Colonia, República, Revolución. Havana: Ediciones Cubanas, Artex, 2012.
- RODRÍGUEZ, Ileana. “Conservadurismo y disensión: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias”. *In Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, vol. LXII, ns. 176-177, Jul./Dez. 1996, pp. 767-779. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/>

Iberoamericana/article/view/6258/6434>
Acesso em 10 jan. 2019.

ROSA, Waldemir. *Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro*. Universidade de Brasília, 2006. (Dissertação de mestrado)

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *In: Educação & Realidade*.

Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

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.

TEIXEIRA, Rafael Saddi. *O ascetismo revolucionário do Movimento 26 de Julho: o sacrifício e o corpo na Revolução Cubana*. Universidade Federal de Goiás, 2009. (Tese de doutorado)

VASSI, Cassia D. “Cuba pós-revolução: Estado, Lei e Mulheres”. *In: Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Campinas, 2006. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/cassia_vassi.pdf> Acesso em 02 jul. 2018.