

Música e crise ideológica em Cuba de 1990 em diante



Ilustração: Eduardo Warpechowski.

Robin Moore

Professor de Etnomusicologia da School of Music da University of Texas at Austin. Autor, entre outros livros, de *Nationalizing blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana (1920-1940)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998. robin.moore@mail.utexas.edu

Música e crise ideológica em Cuba de 1990 em diante

Robin Moore

Tradução: Edinan J. Silva*

Revisão técnica da tradução: Adalberto Paranhos**

Consultoria: Martha Tupinambá de Ulhôa***

Na virada do milênio, Cuba passa por mudanças rápidas que afetaram quase todos os setores da sociedade. Em cerca de apenas 15 anos, tornou-se menos socialista do ponto de vista militante – se não discursivamente, pelo menos na prática – e está em contato mais próximo com países capitalistas. *Slogans* ideológicos pró-socialismo, virtualmente as únicas mensagens vistas em espaços públicos e ouvidas no rádio, competem agora com comerciais publicitários. A estabilidade no emprego é coisa do passado; a ênfase está na competência e eficiência no trabalho. Os cubanos adquiriram muitos produtos de uso doméstico a preços de mercado internacional, embora não consigam pagar por eles com facilidade. Há oportunidades de negócios privados além das que o Estado oferece. Salários e padrão de vida variam muito mais do que antes, contribuindo para o surgimento da diferença de classe. O país todo mudou mais no último decênio do que nas três décadas anteriores¹. Embora os líderes demorem em admiti-lo, aos poucos Cuba abraça uma economia capitalista mista.

Este texto reconhece que a Cuba do passado, com frequência, assemelha-se à do presente e examina mais detalhadamente as mudanças na música da década de 1990 em diante. Informa sobre os piores anos da crise político-econômica e descreve como o governo reagiu; também ressalta o papel proeminente da música na expansão do turismo e se atém ao destaque internacional ainda maior que músicos cubanos alcançaram desde os anos 1990 em relação a décadas anteriores. Por fim, detalha as reformas legais que afetaram a indústria da música e avalia as composições de artistas que passaram por esse período.

Transformações sociais e econômicas

Com a queda da União Soviética, em 1989, aos poucos Cuba perdeu subsídios e acordos de negócio que chegavam a quase US\$ 6 bilhões ao ano, assim como US\$ 1,2 bilhão em ajuda militar². Isso representava cerca de 75% de seus negócios internacionais. Sem reservas adequadas de energia ou produtos manufaturados, a economia altamente dependente da ilha teve uma queda de 40% em seu produto nacional bruto em 1999. A situação esteve crítica nos primeiros meses de 1992: longos apagões, crise nos transportes, racionamento de água; era comum e alarmante faltar comida e suprimentos domésticos. Esse período especial de miséria não é mais tão severo, mas a economia do país continua instá-

* Tradutor e editor de textos. Formado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). tradutor@netsite.com.br

** Professor do Departamento de Ciências Sociais, do Programa de Pós-graduação em História e do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). akparanhos@triang.com.br

*** A editoria de *ArtCultura* agradece à musicóloga Martha Tupinambá de Ulhôa, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), a indicação deste texto para publicação. mtulhoa@pq.cnpq.br

¹ Cf. KIRK, John e PADURA FUENTES, Leonardo. *Culture and the Cuban revolution: conversations in Havana*. Gainesville: University Press of Florida, 2001, p. xxiv.

² Cf. FREY JR., Louis Chair. Report by the delegation of the U. S. Association of Former Members of Congress visit to Cuba, December 9-14, 1996. Washington, The United States Association of Former Members of Congress, 1997, p. 3.

vel. Carente de uma base industrial que assegurasse mais auto-suficiência e com pouca coisa a negociar no mercado internacional, Cuba mudou do dia para a noite sua condição de um dos países emergentes da América Latina para um dos mais pobres.

Por conseqüência, as calamidades econômicas do início da década de 1990 levaram ao surgimento de outros problemas. Durante anos, grande parte da população não tinha opções viáveis de emprego porque os centros de trabalho não conseguiam funcionar sem eletricidade e matérias-primas apropriadas. Epidemias de doenças físicas como as da visão se desenvolveram por causa de dietas restritas ou do consumo de água potável não tratada. Assaltos e violência física eram freqüentes numa nação que um dia foi umas das mais seguras. As pessoas começaram a se roubar e a roubar as empresas estatais para sobreviver num sistema que não funcionava.

Os líderes do país reconheceram a necessidade urgente de animar a economia. Como passo inicial, cortaram gastos militares. Também começaram a fazer empréstimos pesados de agências internacionais e pleitear investimentos de empreendedores estrangeiros. As reformas receberam suplementos vindos de fora: o dinheiro de exilados cubanos que entrava no país aumentou exponencialmente à medida que percebiam a extensão das necessidades de suas famílias. As remessas mensais agora acrescentam centenas de milhões de dólares ao produto nacional bruto mediante a compra de produtos pelos consumidores em lojas do governo.³

A crise econômica teve efeitos adversos na vida de muitos músicos. Num país que experimentou escassez de suprimentos antes mesmo de 1989, equipamento para gravação e amplificação, transporte e os próprios instrumentos raramente são postos à disposição pelo governo. As escolas de música careciam de materiais básicos (instrumentos, óleo de válvula, cordas, papel pautado, lápis) para seus alunos; em muitos casos, eles tinham de usar seus materiais. Artistas consagrados podem viver bem, mas quem lutava para começar sua carreira se deparava com muitos obstáculos, inclusive concorrência selvagem. A música representa um terreno potencial para a salvação econômica aberto a qualquer um. Por decorrência disso, as cidades cubanas foram inundadas com músicos amadores e semiprofissionais. Tocam por gorjetas, oferecem aulas de música e dança, vendem instrumentos ou gravações caseiras e têm a esperança de, enfim, atrair a atenção de empreendedores estrangeiros.

Tais tendências econômicas foram ideologicamente duras de suportar até para apoiadores leais da revolução. Quem se sacrificou por décadas para construir uma sociedade melhor com base, sobretudo, em princípios marxistas agora vive num contexto radicalmente distinto. As políticas são incertas, e as promessas de mudanças progressivas feitas pelos líderes parecem ser contraditas por ações recentes. Fidel e Raúl Castro denunciam o imperialismo yanque, porém, ao mesmo tempo, fazem concessões a Sol Meliá Investments, da Espanha, a Sherritt International, do Canadá, e a outros inumeráveis conglomerados. Ao longo do espectro político, os cubanos não sabem no que acreditar ou mesmo como descrever a sociedade em torno deles. O resultado tem sido o surgimento de uma crise de valores fundamental.

³ Cf. MONREAL, Pedro. Las remesas familiares en la economía cubana. *Encuentro*, v. 14, out. 1999, p. 50. Aparentemente, o valor das remessas chegou a U\$ 800 milhões em 1996, mas tem decrescido um pouco desde então, cf. LYNN, Sophia (ed.). Cuba/Info, v. 9, n. 1, Washington D. C., John Hopkins University Cuba Exchange Program, 15 jan.1997, p. 7. Entretanto, ainda hoje Monreal observa que o montante de dinheiro estrangeiro remetido a Cuba a cada ano é uma soma muito mais alta do que o total de salários pagos pelo Estado aos funcionários no mesmo período. Até o momento, não está claro se a legislação de Bush de julho de 2004 vai restringir o fluxo de remessas.

⁴ Desde a década de 1990, a prostituição em Cuba recebeu uma significativa atenção acadêmica. É um tópico pertinente a este estudo porque a prostituição ganha espaço no contexto dos eventos musicais e porque o país ficou conhecido em certos círculos como um destino para o turismo sexual^f. Contudo, é difícil fazer generalizações sobre a prostituição cubana. Nem todas as mulheres (ou todos os homens) têm uma atitude inflexível e mercenária em relação a seus eventuais clientes, exigindo pagamentos específicos em dinheiro. Algumas estão honestamente interessadas em fazer um amigo estrangeiro; outras talvez queiram se apaixonar e se casar com um estrangeiro a fim de deixar a ilha. As prostitutas^f, portanto, comportam uma gama imensa de expectativas. Uma complicação extra é que as atitudes relativas à sexualidade nem sempre são tão conservadoras em Cuba como em muitas partes da América Latina.

Crescimento do turismo

Tão impressionante quanto a capitalização da economia foi a rápida expansão do turismo. Na maior parte do período socialista, o Partido Comunista Cubano (PCC) desaprovou o contato com visitantes estrangeiros. As autoridades sugeriam que interações desnecessárias poderiam comprometer a segurança nacional. Também acreditavam que os turistas poderiam difundir valores capitalistas prejudiciais ou outras ideologias que poderiam impedir o progresso do futuro comunista. Pelo que se diz, a indústria do turismo das décadas de 1970 e 1980 foi mínima e não muito favorável. O governo cobrava pouco pelos quartos de hotéis, mas oferecia um serviço ruim e nada fazia para estimular visitas. Houve poucos intercâmbios acadêmicos com países capitalistas.

No começo da década de 1990, o turismo surgiu como estratégia para a sobrevivência da economia. Em vez de desencorajar visitas estrangeiras, o governo reverteu tal política e começou a incentivá-las, inclusive as da comunidade de exilados. Alguém familiarizado com a Cuba de épocas anteriores ficará chocado com o grau de desenvolvimento recente nesse setor. No decênio de 1990, o Aeroporto Internacional José Martí se tornou uma estrutura multiterminal três a quatro vezes maior que seu tamanho original. A empresa Cubana de Aviación não usa mais os obsoletos aviões de passageiro soviéticos, e sim aeronaves novas e re-luzentes de fabricação francesa. Casas noturnas, bares e restaurantes são inaugurados com frequência. O governo vende pacotes turísticos fora de Cuba, atraindo visitantes potenciais com panfletos e *websites* agradáveis e de estilo ocidental.

O número crescente de visitantes beneficiou os anfitriões, resultando noutras oportunidades de emprego. Contudo, produziu conseqüências desagradáveis para a população. Havana e outras cidades são cada vez mais divididas em áreas de entretenimento para moeda estrangeira destinadas, primeiramente, a turistas e em áreas para cubanos. As melhores praias, hotéis, cabarés e casas noturnas, outrora disponíveis a todos, agora são zonas dolarizadas^f. O resultado é um sistema de *apartheid* musical em que muitos shows não podem ser vistos pelos moradores da ilha simplesmente porque custam muito. Esse tipo de segregação começou nos anos 1980, todavia se acentuou muito mais na década passada.

Espaços de entretenimento mais populares em Havana (as casas de cultura, o café Hurón Azul, na Unión de Escritores y Artistas de Cuba/ Uneac, La Tropical, o pátio do Conjunto Folklórico Nacional, os shows de matinê nas Casas de Música no centro de Havana e Miramar) agora cobram a entrada de estrangeiros em dólar, mas permitem que cubanos paguem para entrar com moeda nacional. Esses são alguns dos únicos locais onde cubanos e outras pessoas podem ir juntos ver os eventos com certa facilidade. O igualitarismo deles é atraente, porém ainda assim foram afetados negativamente. ^os vezes paira uma tensão no ar das casas noturnas menores que afeta as relações pessoais. Há os aproveitadores que as freqüentam a fim de vender charutos ou rum roubados de lojas do governo. Outros chegam com a intenção explícita de fazer amizade com um estrangeiro que lhes pague bebida ou os convide para comer. Garotas procuram homens propensos a retribuir sexo com dinheiro ou presentes⁴. Em geral, ficou cada vez mais difícil para um estrangeiro



estabelecer relações pessoais normais e sem interesses com cubanos nos lugares onde ele mais os encontra.

Ariana Hernández-Reguant concluiu recentemente seu estudo sobre uma emissora cubana, a Radio Taíno, e sua transição para o formato comercial, em 1994. Seu trabalho é uma excelente introdução em miniatura ao tipo de mudanças que acontecem na indústria do entretenimento. A autora descreve o propósito da nova rádio Taíno de apresentar uma imagem de normalidade ao mundo capitalista e entreter turistas. Diferentemente das outras rádios, ela não veicula notícias políticas e toca, em primeiro lugar, música dançante. Foi a primeira a se capitalizar vendendo anúncios publicitários desde os anos 1960. Inesperadamente, o público principal da Taíno passou a ser não os estrangeiros, mas jovens cubanos cansados das batalhas ideológicas e que apreciavam o tom superficial da rádio⁵. A história da Taíno é um olhar fascinante para o modo como administradores indicados pelo governo lutam para equilibrar os interesses de seus patrões comerciais (estrangeiros donos de hotéis, distribuidores de cerveja, agentes de turismo) e as ordens do Comitê Central do PCC.

Expansão da indústria musical cubana

Uma das ironias dos últimos dez anos é que o início da crise econômica mostrou ser, em muitos sentidos, a sorte na desgraça na indústria musical cubana. A venda de fitas cassetes e CDs fora de Cuba aumentou significativamente, apesar do embargo comercial. Nas principais lojas internacionais de discos, os lançamentos cubanos representam hoje uma porcentagem relevante dos produtos latinos disponíveis – cerca de 25% nos Estados Unidos, onde virtualmente não existiam antes de 1990. Em parte, tais mudanças resultam de transformações políticas na ilha. Os socialistas estão francamente interessados em atender ao mercado capitalista; e isso nunca fora objeto de preocupação para eles, muito menos uma meta prioritária. O aumento na circulação da música resultou, também, da decisão do Congresso dos Estados Unidos (EUA) de facilitar a regulamentação da cultura cubana nesse país. Surpreendentemente, tais políticas tiveram apoio da direita e da esquerda do sistema político dos EUA.

Em 1988, o deputado democrata Howard Berman, da Califórnia, apresentou uma emenda à Trading with the Enemy Act (lei de comércio com o inimigo), legislação primária que impõe restrições à atividade comercial com Cuba. Aprovada como parte do Omnibus Trade Bill (projeto de lei do comércio) desse ano⁶, a emenda foi criada por ele para facilitar o intercâmbio de idéias entre Cuba e EUA. Conhecida como Emenda Berman, ela isentou produtos informativos do embargo e permitiu a venda direta de livros, trabalhos artísticos, filmes e música entre os dois países pela primeira vez desde o início da década de 1960. Berman e seus apoiadores abriram caminho para que gravadoras dos EUA e de outros países comesçassem a lançar a música cubana nos EUA e para que grupos cubanos se apresentassem lá mais facilmente.

Quase ao mesmo tempo, Cuba começou a reestruturar sua indústria musical como parte de uma estratégia para sobreviver ao colapso do bloco oriental. Em 1989, criou uma agência, a Artex, que permitiu às

⁵ HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana. *Radio Taíno and the globalization of the Cuban culture industries*. PhD dissertation ~ University of Chicago, Chicago, 2002, p. 77.

⁶ Ver Sec. 2502 (P.L. 100-418). Para maiores informações, acessar: <<http://www.afrocubaweb.com/bermanamendment.htm>>

⁷ Cf. CANTOR, Judy. Bring on the Cubans! *Miami New Times*, 19-25 jun., 1997, p. 17.

⁸ Cf. PERNA, Vincenzo A. *Timba, the sound of the Cuban crisis: back dance music in Havana during the período especial*. Doctoral thesis ~ University of London, London, 2001, p. 79.

⁹ Bis Music: estabelecida em 1994, especializa-se em gravações mais antigas de artistas que moravam fora de Cuba já em 1959 ou que deixaram o país desde então. Cf. D'YAZ AYALA, Cristóbal. La música cubana como producto exportable. Paper presented at the Cuban Research Institute conference, at Florida International University, 2002.

¹⁰ É óbvio que, desde a década de 1960, existiam outros selos empenhados em relançar material pré-revolucionário (Harlequin, Tumbao, Cubanacán etc.). Em muitos casos, não se tinham contatos oficiais com o governo, mas, em vez disso, acordos de negociação de licença com companhias internacionais que originalmente gravaram os discos pré-revolucionários ou tratam as gravações como domínio público.

¹¹ Cf. REYES, José Pepef (autor e pesquisador). Entrevista concedida ao autor em 21 fev. 2001 em Havana.

¹² Cf. SUBLETTE, Ned *et al.* *The missing Cuban musicians*. Albuquerque: Cuban Research and Analysis Group, 2004 (texto não publicado).

¹³ Ver D'YAZ AYALA, Cristóbal. *Música cubana: del areyto al rap cubano*. 4. ed. San Juan: Fundación Musicalia, 2003, p. 420-432, para outros comentários sobre o licenciamento da música cubana no exterior.

gravadoras estrangeiras adquirir e relançar músicas guardadas nos cofres da gravadora nacional Egrem⁷. A Artex tinha uma considerável autonomia e começou a recolher agressivamente direitos autorais noutros países e a supervisionar novos contratos. O licenciamento de músicas continuou a se expandir; o próprio Fidel Castro reconheceu o potencial econômico da indústria musical em 1993 e incentivou seu desenvolvimento⁸. Mais recentemente, o governo criou várias subdivisões da Artex, incluindo a BIS Music⁹, estimulado pela explosão do interesse no repertório criado pelo documentário *Buena Vista Social Club*. Sem conseguir competir com o enorme investimento de capital de firmas estrangeiras e de seus crescentes lucros, essas agências se concentraram no licenciamento de músicas da década anterior. As gravações domésticas aumentaram em anos recentes, porém mais pela produção caseira do rap, do reggae e da trova acústica, e menos pelas iniciativas estatais.

Um resultado inesperado da capitalização da produção musical é que gravações de artistas exilados raramente ouvidas na ilha desde a década de 1960 estão mais acessíveis. Durante anos, os cubanos que escutavam Osvaldo Farrés, Celia Cruz, Olga Guillot, Rolando Laserie e outros tiveram de ouvi-los em suas casas, a portas fechadas; a música deles agora aparece nas prateleiras das lojas e nas ruas, em gravações piratas. Lançamentos de *salseros* de Nova Iorque estão disponíveis também; em alguns casos, até discos de cubano-estadunidenses como Gloria Estefan e Willie Chirino, anticomunistas devotos! As forças do mercado parecem ter rompido o que os cubanos chamam de auto-isolamento¹⁰: políticas estatais que restringem a circulação doméstica de certos produtos. Na maioria dos casos, a preocupação com as vendas teve precedência sobre o conteúdo ideológico das gravações.

A reintegração de Cuba às redes de comércio internacional foi um processo gradual que começou para valer nos anos 1980 e continua a se acelerar. Como era de se esperar, os primeiros selos musicais a promover artistas contemporâneos foram europeus ou latino-americanos como Fonomusic, na Espanha, e Messidor, na Alemanha. O Fonomusic começou comprando licenças e lançando música revolucionária gravada anteriormente; seu primeiro elepê foi um relançamento de *Dias y flores*, de Silvio Rodríguez, no fim da década de 1970. O Messidor deu um passo ainda maior: produziu novos elepês, a começar dos anos 1980, com discos dos músicos de jazz latinos Gonzalo Rubalcaba, Chucho Valdés e Arturo Sandoval¹⁰. O British World Circuit, especializado na cultura e diáspora africanas, fez contatos na ilha por volta de 1990¹¹. Depois vieram Real World Records, de Peter Gabriel (1991), Corasón (México, 1992), Artcolor (Colômbia, 1993), Magic Music (Barcelona, 1994), Nubenegra (Madrid, 1994) e Eurotropical, subsidiária do selo Manzana, de Santiago Auserón (Ilhas Canárias, 1996). Um panorama abrangente das dúzias de selos que assinaram contratos de negócio com Cuba na década de 1990 vai além do escopo deste ensaio, mas incluiria a Caribe Productions, subsidiária da EMI, o selo Milan, subsidiário da BMG com sede em Paris, Aro, da Colômbia, Changó Records e Top Hits. Muitos colaboradores antigos do Estado cubano, como Milan e Artcolor, encerraram seu contratos com a Egrem¹², porém outros continuam a assiná-los.¹³

Mudanças legais na produção musical em Cuba

A tendência a se autorizar os músicos a negociarem seus contratos de trabalho externos com liberdade foi controversa; mas começou antes que noutros setores da economia, simplesmente porque os músicos viajavam com mais frequência. O contato com o mundo capitalista resultou inevitavelmente de propostas para tocarem e gravarem, muitas vezes com compensação mais alta do que a que recebiam em casa. Durante anos, o Estado proibiu muitos artistas de aceitar esses convites. Todavia, na década de 1980, com a dissolução do monolítico Centro de Contratações Artísticas e a criação de múltiplas empresas de administração musical, houve certa flexibilidade¹⁴. As agências do governo começaram a oferecer benefícios especiais aos músicos mais proeminentes a fim de compensá-los pelo seu excepcional potencial de ganho. As concessões se consolidaram, no início dos anos 1990, como uma política mais ou menos coerente aplicável a qualquer um.

Antes da descriminalização da moeda estrangeira, em 1993, as agências do governo agiram como representantes exclusivos dos artistas no exterior; obtiveram ganhos e fizeram acordos de venda e distribuição de música com pouco investimento individual. As autoridades sustentavam que, uma vez que o Estado pagava pela formação dos músicos e supria suas necessidades em Cuba, ele tinha o direito de se apropriar dos proventos da moeda forte deles e usá-los como quisesse. Para os músicos, muitas vezes a situação parecia ser de exploração e era motivo para deserção. Quem ganhava dinheiro sem o governo saber se deparava com alternativas difíceis. Poderia tentar trazer o dinheiro clandestinamente para Cuba; se fosse bem-sucedido, isso lhe permitiria gastá-lo no mercado negro. Tal opção envolvia o risco de detenção e aprisionamento. Também poderia declarar o lucro para um agente alfandegário e receber uma porcentagem de volta em forma de títulos resgatáveis em lojas dolarizadas do governo destinadas a diplomatas e turistas.

Desde a descriminalização, artistas que faziam turnês conseguiram reconhecimento como trabalhadores independentes, um tipo especial de *cuentalpropista*¹⁵. O Estado não reclama mais direito a toda a renda que obtinham fora de Cuba; só uma porcentagem, em geral entre 10% e 50%¹⁶. Os índices de tributação variam ostensivamente em função do serviço fornecido pelos sindicatos dos grupos quando viajam (hospedagem, alimentação, seguro, roupas, transporte de equipamento, apoio técnico). Em meados da década de 1990, quando as particularidades do novo sistema foram estabelecidas, muitos músicos o descreveram como injusto, reclamando dos ganhos líquidos baixos e da corrupção bestial de muitas autoridades¹⁷. Hoje em dia, a maior parte do sistema de tributação funciona mais diplomaticamente e continua a melhorar.

Os artistas que produzem lucros fora de Cuba agora podem reclamar pelo menos uma parcela dessa renda, mas o Estado ainda paga a maioria dos músicos que trabalham na ilha com a moeda nacional. Isso vale independentemente de quem seja o público de seus shows/gravações ou se eles geram vendas em pesos ou dólares¹⁸, e vale, igualmente, para outros trabalhadores intelectuais: se alguém publica um livro ou dá uma palestra fora de Cuba deve declarar legalmente a renda de sua moeda forte, porém pode ficar com boa parte dela. Por contraste, se es-

¹⁴ Cf. ACOSTA, Leonardo (musicólogo e autor). Entrevista concedida ao autor em 6 fev. 2001 em Havana.

¹⁵ Que trabalha por conta própria (N. T.).

¹⁶ CANTOR, Judy. Bring on the Cubans!, *op. cit.*, p. 24, aponta uma porcentagem de aproximadamente 10% a 15%, contudo os documentos que vi sugerem que pode ser consideravelmente mais alta. WATROUS, Peter. A hipswaying state-sponsored export. *The New York Times*, 23 mar. 1997, p. 32, e ROBINSON, Eugene. *Last dance in Havana: the final days of Fidel and the start of the new Cuban revolution*. New York: Free Press, 2004, p. 171, sustentam que a arrecadação estatal pode chegar a quase 50%, com um adicional de 20% a mais da renda bruta deduzido em muitas casas noturnas de propriedade do Estado para pagar quem trabalha nelas. Os contratos que regulam esses acordos são de difícil acesso e por vezes variam de agência para agência.

¹⁷ Considerem-se os comentários do baixista Rafael Almazán citados em D RIVERA, Paquito. *Mi vida saxual*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 1998, p. 54: Esses convênios de trabalho são mecanismos de extorsão que o governo cubano aplica a sua gente para conseguir dólares. Meus compromissos eram: custear as passagens de avião, alojamento, manutenção, meus bens de trabalho, um representante artístico, o vestuário etc., pelos quais a Egrem receberia meu salário mensal em dólares em Cuba. Houvesse trabalho ou não. f Ao que se supõe, Almazán quer dizer com essas palavras que a Egrem exigia que o equivalente de seu salário normal cubano em pesos fosse pago a ela em dólares como pré-requisito para a autorização de viagem.

¹⁸ Cf. CASTAÑEDA, Mireya. Musical confrontation. *Granma International*, 9 abr. 1997, p. 12.

¹⁹ Cf. HAGEDORN, Katherine J. Anatomía del proceso folklórico: the folkloricization of afro-cuban. In: *Religious performance in Cuba*. Dissertation ~ Brown University, 1995, p. 274.

²⁰ CANTOR, Judy. A portrait of the artist as a communist bureaucrat. *Miami New Times*, v. 14, n. 11, jun. 1999, p. 22.

²¹ Cf. WATROUS, Peter., *op. cit.*, p. 34.

²² Cf. PERNA, Vincenzo A. *Timba: the sound of the cuban crisis*, *op. cit.*, p. 80.

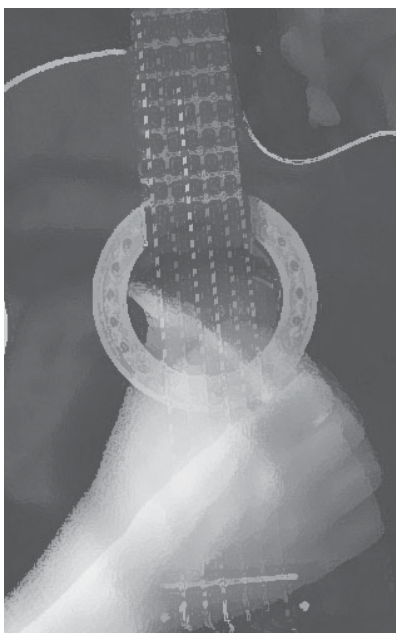
²³ Cf. ACOSTA, Leonardo. El ambiente musical en La Habana de hoy. Texto não publicado, s/d, p. 5.

²⁴ Por exemplo, a antologia de GIRO, R. (ed.). *Panorama de la música popular cubana*. Cali: Editorial de la Universidad del Valle, 1995, lançada na Colômbia, D'YAS PÉREZ, Clara. *Silvio Rodríguez: hay quien precisa*. Madrid: Música Mundana, 1995, e a colaboração de LINARES, María Teresa e NÚÑEZ, Faustino. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998.

tão envolvidos na mesma atividade em Cuba mediante uma instituição do governo, com freqüência recebem um valor em pesos cubanos relativamente baixo. Tal fato continua a motivar debate, em especial junto a pessoas que trabalham no setor de turismo ou produzem mercadorias para serem vendidas em lojas dolarizadas. Lázaro Ros, por exemplo, afirmou que não conseguiu receber uma compensação justa por seus CDs e vídeos resultantes de contratos mediados por agências estatais¹⁹. Uma leitura cuidadosa dos contratos usados pelo Sindicato Nacional de Trabajadores de Cultura e pelo Consejo Nacional de Artes Escénicas sugere que há tentativas de se dividir uma parte dos lucros da moeda forte com os artistas que trabalham dentro de Cuba; planos similares estão sendo debatidos noutras áreas. Ao menos alguns artistas que se apresentam em espaços de perfil fundamentalmente turístico já recebem em dólares.

Comparativamente a outros setores, foram tantos os músicos populares a ganhar ao menos parte de seus salários em moeda estrangeira, por meio de turnês e contratos estrangeiros, que eles logo se tornaram uma espécie de novos ricos. Membros de grupos de destaque na área da música dançante (*dance bands*) são imediatamente reconhecíveis por causa do tipo de roupa que vestem, de suas casas suntuosas, de seus carros novos e importados, e assim por diante. Eles se situam no topo da ordem social existente, acumulando mais riqueza pessoal que músicos clássicos, médicos e até políticos e militares. Discrepâncias como essas, é óbvio, ocorrem no mundo capitalista também; na verdade, derivam deste. Entretanto, em Cuba representam uma nova situação e criaram tensões. Cardiologistas não aceitam tranqüilamente viver em relativa pobreza enquanto jovens cantores e dançarinos com pouca educação formal ostentam sua opulência. Atitudes negativas em relação aos músicos, têm com freqüência, implicações raciais também, pois a maioria das *dance bands* são compostas por cubanos negros. Um dentista branco que conheci em 1996, almoçando num quiosque, falava à exaustão sobre esse assunto para quem quisesse ouvir. Indignado, denunciava que muitos *negritos* batedores de tambores *f* viviam melhor do que ele como profissional liberal. Embora se possa admitir que isso seja um acontecimento isolado, a experiência sugere que tais opiniões não são incomuns.

Como quem trabalha no exterior tende a ganhar mais do que quem trabalha em Cuba, virtualmente todos os músicos tentam viajar. Obter permissão para deixar o país é um processo entediante que envolve entraves burocráticos, atrasos e altas comissões em dólares. Cantor²⁰ observa que o Ministério da Cultura tem leis e regulamentos às vezes tão caprichosos que os artistas jocosamente se referem a ele como *Mistério da Cultura*. Porém, desde 1995, verificaram-se, ao que tudo indica, números recordes de turnês estrangeiras. Mais de 3,5 mil dos quase 11,6 mil grupos musicais do país patrocinados pelo Estado quase um terço estiveram no exterior só em 1996²¹. Em 1999, esses números tinham aparentemente duplicado, e os grupos que tocavam fora eram compostos, sobretudo, por músicos de salsa, *son* e música tradicional²². Van Van, Charanga Habanera, Irakere e outros grupos agora passam a maior parte do ano na estrada; suas apresentações em Cuba se limitam a alguns compromissos²³. E mais: musicólogos notáveis publicaram no exterior²⁴, também por razões econômicas. Ganham mais de editoras espanholas



e mexicanas e evitaram os anos de espera para serem acomodados pela indústria doméstica, desesperadamente carente de suprimentos. Pesquisadores proeminentes aceitaram convites para lecionar ou viver noutros países e comumente passavam a metade do ano ou mais fora de Cuba.

Enfim, uma grande porcentagem de músicos cubanos decide, por bem, deixar seu país; opta pelo exílio oficial ou de fato²⁵. O saxofonista Paquito D Rivera, ele mesmo um exilado, sugere que o governo contribui para essa tendência ao dificultar as viagens²⁶. O desejo frustrado dos músicos de ter mais contato internacional, combinado com os incentivos econômicos, fez da vida no exterior uma obsessão. O número absoluto de artistas que decidiram sair de Cuba em anos recentes é surpreendente. Os exemplos incluem Gonzalo Rubalcaba, que mora na República Dominicana e em Fort Lauderdale; o cantor de *nueva trova* Virulo, no México; o trombonista Juan Pablo Torres, que foi para a Espanha em 1992 e agora mora nos EUA; vários membros da *dance band* Dan Den, que desertaram quando estavam na Colômbia em 1993²⁷; o cantor Albita, que se mudou primeiramente para o México, depois para Miami²⁸; o artista da *nueva trova* Donato Poveda, em Miami; os saxofonistas Carlos Aberhoff (em Miami desde 1997) e Yosvanny Terry, em Nova Iorque; Alejandro Leyva, do NG La Banda, que desertou após um show no Lincoln Center, Nova Iorque, em 1997²⁹; Manolín, o médico da salsaf, que desertou em Atlanta, Georgia, em maio de 2001; Carlos Manuel, que desertou através do México, em junho de 2003; e quatro membros de um grupo de entretenimento, que desertaram em Berlin e Las Vegas, em novembro de 2004³⁰. Note-se que, enquanto alguns indivíduos denunciam a revolução e prometem nunca mais voltar, outros agem mais discretamente: mantêm vínculos e retornam à ilha com alguma frequência. As razões para sua deserção claramente são mais econômicas que políticas. Os voltas com tais problemas, o governo cubano, de início preocupado com a eventual perda dos talentos, agora parece ter aceitado o dreno musical. Os formuladores das políticas de Estado entendem que o país tem muitos músicos aspirantes e que sempre aparece alguém para assumir o lugar de quem foi embora.³¹

Outra tendência desde os anos 1990 foi a erosão gradual do sistema de *plantilla*³², com todas as vantagens e desvantagens, e o movimento de volta à situação pré-1968, quando os artistas trabalhavam como agentes comissionados. Como reação aos salários relativamente altos dos músicos e sua tendência a evitar trabalhar para o governo, este gradualmente está lhes oferecendo menos trabalho e reduzindo seus salários mensais pagos em pesos. A partir de 1999, ele não deu salário algum a artistas de maior destaque³³. Essa mudança é uma bênção contraditória. Significa que as bandas estão mais livres para achar seus próprios empregos, trabalhar quando quiserem e determinar seus salários; mas também que a rede de seguridade à disposição delas está sumindo³⁴. Cada vez mais os músicos fazem sucesso ou fracassam em função de seus esforços, e não do esforço de sua união³⁵. A mudança significa ainda que o papel do governo mudou: de patrão e protetor social para a de quem vive à custa alheia, muito mais próximo do papel da Internal Revenue Service (IRS) nos EUA. As comissões que as bandas pagam às agências do governo supostamente lhes dão direito a serviços promocionais, porém, na verdade, a maior parte desse fardo agora recai sobre os artistas.

²⁵ Cf. ACOSTA, Leonardo, já cit. Entrevista concedida ao autor em 1 set. 1996 em Havana.

²⁶ Ver D RIVERA, Paquito, *op. cit.*, p. 176.

²⁷ Cf. OROVIO, Helio (musicólogo). Entrevista concedida ao autor em 9 fev. 2001 em Cuba.

²⁸ Cf. GRAU, Adriene. Albito mostra que Cuba não é só salsa. *Folha Ilustrada*. 15 nov. 1994, p. 10.

²⁹ Cf. LYNN, Sophia (ed.). Cuba/Info, v. 9, n. 10, Washington D. C.: John Hopkins University Cuba Exchange Program, 31 jul. 1997, p. 9.

³⁰ Informações sobre deserção em massa estão no *The New York Times*, 5 nov. 2004, p. A12. DÍAZ AYALA, Cristóbal. *Música cubana del areyto al rap cubano*, *op. cit.*, p. 404, contém uma lista mais completa de artistas exilados.

³¹ Cf. ACOSTA, Leonardo, *op. cit.*

³² Os músicos de *plantilla* são empregados em tempo integral que se vinculam a uma agência de contratação artística do Estado que funciona como uma empresa. Em troca de uma quantidade fixa de apresentações (geralmente entre 6 e 16), eles recebem uma remuneração mensal bastante significativa. A empresa, por sua vez, determina onde e com que frequência os artistas atuam.

³³ Cf. CANTOR, Judy. A portrait of the artist as a communist bureaucrat, *op. cit.*, p. 22.

³⁴ Cf. VALDÉS SANTANDREU, Celso (violinista da Orquestra Aragón). Entrevista concedida ao autor em 28 fev. 2001 em Havana.

³⁵ ROBINSON, Eugene. *Last dance in Havana*, *op. cit.*, p. 91~94 e p. 181~185, apresenta um relato interessante de um grupo o Ébano e suas tentativas de se estabelecer e manter uma orquestra nos anos de 1990.

³⁶ Cf. CANTOR, Judy. A portrait of the artist as a communist bureaucrat, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ Cf. ACOSTA, Leonardo, já cit. Entrevista concedida ao autor em 1 set. 1996 em Havana.

³⁸ *Temas*, em especial, desdobrou-se num jornal acadêmico ativo que regularmente publica discussões sobre assuntos anteriormente tidos como tabus (as novas ondas de exílios, o futuro do pensamento marxista, as relações raciais domésticas, a censura). Acrescenta-se à sua atratividade o fato de que ele pede contribuições de muitos estudiosos estrangeiros (Noam Chomsky, Jorge Duany, Louis Pérez, Marifeli Pérez-Stable), bem como de cubanos. Um artigo sobre música que mostra o espírito de abertura intelectual do jornal é HERNÁNDEZ, Rafael (ed.). La música popular como espejo social. *Temas*, n. 29, abr.-jun. 2002..

³⁹ Diane Soles escreveu um relato fascinante da criação e exibição de *Alicia en el pueblo de maravillas*, filme do começo da década de 1990, dirigido por Daniel Díaz Torres. O trabalho dela demonstra tanto a liberdade maior dos artistas para criarem trabalhos controversos quanto as restrições artísticas contínuas a que eles estão sujeitos. Soles observa que, graças à crítica à burocracia, Alicia levou o Partido Comunista Cubano a mobilizar centenas de [membros] do partido a lotar os cinemas de Havana e zombar do filme.^f Depois de quatro dias, os membros do partido o retiraram dos cinemas. SOLES, Diane. She who laughs with, laughs best: Bakhtin, Alice in wondertown, and evolutionary panic in Cuba, 1991 Manuscrito não publicado, 1997, p. 1. A liderança do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic) suportou bem o protesto dos conservadores e, desde então, mostrou o filme repetidas vezes em festivais de cinema.

⁴⁰ Ver, por exemplo, D'YAZ, Elisabet e DEL PINO, Amado. Oficialismo o herejía? Entrevista a Abel Prieto. *Revolución y cultura* 1996, n. 1-2, 1996.

Um desdobramento interessante foi a recente criação da Fundação de Desenvolvimento Cultural pelo Ministério da Cultura, a fim de redirecionar os ganhos da música comercial para empresas artísticas que não geram muita moeda estrangeira. Aí estão incluídas as artes clássicas, o teatro experimental e o folclore regional.³⁶

Composições do período especial

No contexto da crise econômica, a música popular se tornou um veículo importante para expressar as preocupações com o futuro do país. A relevância da música como forma de arte geradora de renda resultou em novas oportunidades para a crítica social. Como foi dito, mais que se conteúdo ideológico, a mercantilidade e as vendas são hoje fatores centrais para se determinar se uma música será gravada ou divulgada³⁷. Por causa disso, uma variedade maior de gêneros comerciais surgiu, frequentemente com influências externas, e mais assuntos são discutidos nas letras das músicas. Uma liberdade de expressão maior se evidencia em publicações intelectualizadas^f como *Temas* e *La gaceta de Cuba*³⁸ e outras mídias como o cinema³⁹. O próprio ministro da Cultura falou com liberdade e sem medo contra a censura; manifestou interesse em manter vínculos com artistas exilados e, de certa forma, ajudou a mudar o tom do discurso cultural⁴⁰. As contradições entre a ideologia socialista e as realidades culturais do presente foram assunto de muitas discussões também.⁴¹

Várias tendências são evidentes nas letras da música popular cubana hoje. Como foi sugerido, foram escritas músicas que trataram mais diretamente das dificuldades enfrentadas pela população. Referências ao desespero, ao isolamento e ao sentimento de insignificância, ao crime ou à violência, às tensões raciais, à perda de esperança e à direção política são bastante comuns, em especial no rock e na novíssima trova⁴². Relações de gênero são outro tópico que surgiu, por alusão a relações entre homem e mulher e homossexualidade. Alan West-Durán analisou composições de *rap* um movimento novo importante que incluem comentários mordazes sobre as relações raciais, algo a que ele se refere como *chacota* com consciência^f⁴³. Hermanos de Causa, Los Paisanos, Obsesión e muitos dos mais de 500 grupos similares que existem hoje mostram um alto grau de consciência racial⁴⁴, criticando as doenças que os afetam mais de perto que a pessoas de gerações anteriores. Fundem livremente influências musicais estrangeiras com ritmos e instrumentos locais. Outra abordagem da tendência recente na produção musical foi evitar temas políticos e ter um foco exclusivo em músicas com letra de conteúdo pessoal. A apresentação de boleros, de arranjos da trova tradicional e repertório de dança com ênfase em experiências subjetivas e emocionais pode ser vista como relevante: uma rejeição a políticas culturais que superpriorizavam a política.

o tendência dos compositores de se expressarem de um modo potencialmente controverso correspondeu um público que, com frequência, lia as letras da cultura pop como subversivas ou paródicas, independentemente da intenção do autor. Um exemplo de 1996 é *El baile del toca-toca*^f, de Adalberto Alvarez, cuja letra muitos entenderam como uma referência ao contato^f financeiro associado com suborno e contratos de negócio ilícitos. Da mesma maneira, os ouvintes adotaram a

frase prepare-se para o que vai vir^f, da música de Manolín *Voy a mí*, de 1995, como referência irônica ao estilo autocrático de liderança de Castro no período especial. Em alguns casos, as músicas populares do passado também serviram como veículos para a sátira. O bolero *Yf*, de Mario de Jesus, de início circulou no período pré-revolucionário, mas adquiriu novo significado na Havana da década de 1990. Vizinhos que conheci cantavam uma versão cuja letra mostrava ansiedade quanto à falta de alimento barato. Alguns versos bastam para evidenciar a essência da mudança.

Eis a letra original:

<i>¿Y qué hiciste del amor que me juraste</i>	E o que você fez com o amor que me [jurou?
<i>Y qué has hecho de los besos que te dí?</i>	E o que você fez dos beijos que te dei?
<i>¿Y qué excusa puedes darme si faltaste?</i>	E que desculpa vai me dar se você [desapareceu?
<i>Y mataste la esperanza que hubo en mí</i>	E você matou a esperança que eu tinha

Eis a letra modificada:

<i>¿Y qué hiciste de los pollos que ofreciste</i>	E o que você fez da galinha que me [ofereceu?
<i>Y qué has hecho de la carne que había aquí?</i>	E o que você fez da carne que estava aqui?
<i>¿Y qué excusa puedes darme de la leche?</i>	E que desculpa vai me dar se o leite [acabou?
<i>Y me matas hoy de hambre porque sí</i>	E hoje me mata de fome assim

O tema do consumismo apareceu em muitas músicas. Em algumas, notadamente naquelas de artistas da nova e da novíssima trova, as alusões às vendas se misturam com sugestões de que Cuba pode estar se vendendo^f conceitualmente ou espiritualmente, perdendo o compasso moral. Os não envolvidos com música dançante são especialmente críticos nesse sentido, talvez porque se sintam marginalizados pela centralidade do repertório da dança na nova economia ou porque vêem o espírito da trova como antítese da comercialização. Exemplos de músicas que abordam as implicações da economia dolarizada incluem *Paladarf*, de Silvio Rodríguez, um bolero introspectivo do álbum *Dominguez*, e *Tropicollagef*, de Carlos Varela, um rock que usa piano montunos em estilo *son* como meio de se referir iconicamente ao negócio do turismo. As músicas dançantes que tratam do consumismo tendem a apresentar esse tema com humor, como seria de se esperar. A letra de *La turística*, da Charanga Habanera, fala de uma mulher adorável que ignora os homens, exceto os que podem levá-la a espaços dolarizados e caros. A mídia estatal baniu o álbum onde ela apareceu pela primeira vez, em parte porque a arte da capa consistia de uma nota de US\$ 100. Van Van gravou uma música similar de Rodolfo Cárdenes, *Maníaca por compras*^{f45}, na qual um homem reclama dos gastos sem-fim de sua namorada em lojas dolarizadas.

Por causa do grande número de músicos em Cuba e o acesso limitado a estúdios, muitos nunca gravaram. Por ironia, muitas vezes só após terem deixado o país é que jovens compositores conseguiram gra-

⁴¹ Ver, por exemplo, FAYA, Alberto *et. al.* Controvérsia: la música y el mercado. *Temas*, n. 66, abr.-jun. 1996..

⁴² HERNANDEZ, Rafael (ed.). La música popular como espejo social, *op. cit.*, p. 66, faz referências a músicas e discos específicos em que esses temas aparecem.

⁴³ WEST-DURN, Alan. Rap s diasporic dialogues: Cuba s redefinition of blackness. *Journal of Popular Music Studies*, v. 16, n. 1, Malden, Blackwell, 2004, p. 21.

⁴⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 9. Ver ainda FERNANDES, Sujatha. Fear of a black nation: local rappers, transnational crossings, and state power in contemporary Cuba. *Anthropological Quarterly*, v. 76, n. 4, Fall 2003..

⁴⁵ In Juan Formell y Los Van Van. CD *Te pone la cabeza mala*. Madri, Emi-Odeon, 1997.

⁴⁶ Luís Alberto Barbería *et. al.* CD *Habana oculta*. Madrid, Nubeneira, 1995.

⁴⁷ Como foi dito, muitos músicos cubanos talentosos hoje vivem no exterior. São os cantores e instrumentistas ouvidos em *Habana oculta*, assim como os artistas da novíssima trova Gema e Pavel, José Luís Estrada, do duo Los Cachivache, e o grupo Orichas.

⁴⁸ A exemplo de Luís Alberto Barbería *et. al.* CD *Habana abierta*. Madrid, BMG, 1997, e o CD *Habana abierta: 24 horas*. Madrid, BMG, 1999, produzido por Gema Corredera e Pavel Urkiza para o selo Ariola. Em conversa comigo, a musicóloga Susan Thomas, da University of Georgia, lembrou que muitas dessas pessoas aparecem em todos esses CDs e que a mudança de nome do grupo apenas reflete disputas legais entre Nubeneira e BMI.

⁴⁹ Ouvir José Luís Estrada e Eugenio Carbonell. CD. *Los cachivache*. Madrid, Estudios Sonoland, 1994 (não disponível comercialmente).

var músicas sobre sua experiência em casa. Uma antologia de Madri⁴⁶, por exemplo, adequadamente chamada *Habana oculta*, foi constituída de músicas de um coletivo livre de entusiastas cubanos do rock⁴⁷. Esses e outros lançamentos posteriores⁴⁸ resumem as composições da juventude da década de 1990 em diante: são ecléticas e cosmopolitas; bebem no *rhythm & blues*, no *son*, no pop panlatino-americano e noutras fontes de inspiração fundidas com elementos do folclore tradicional. Embora vivam no exterior, esses artistas têm um público ávido em Cuba que, na informalidade, faz circular cópias de seus discos, e muitos deles voltam ocasionalmente à ilha para tocar. Sua popularidade no país mostra até que ponto a música nacional^f é cada vez mais parte de um diálogo internacional mais amplo que inclui a diáspora cubana.

Músicos mais jovens tendem a usar harmonias estendidas, de influência jazzística e ritmos complexos. Vários tipos de *ostinatos* aparecem com destaque, um indício das influências estéticas derivadas da frica. Exemplo destas são o acompanhamento de guitarra em Gua-guancó para Daniela^f, do disco *Habana oculta*, e o acompanhamento improvisado de quatro tempos que serve de base para Chachachá cachy-bachef, dos Los Cachivache⁴⁹. A improvisação vocal e instrumental ainda é um traço central em muitas músicas, a despeito de sua elaboração em estúdio. Os músicos criam estilos individuais que revelam um amálgama pós-moderno agressivo. Os padrões de acompanhamento da bossa nova brasileira em Con tanta presión^f, as batidas de reggae em Paula^f, as fusões de jazz-rock à la Santana, com guitarra alta em Enfermera^f, o baixo funk em La cara de mi suerte^f, o som padrão do *rhythm & blues* de Quien pedirá^f, complementado pelo órgão estilo Billy Preston, e as adaptações dos gêneros de percussão folclórica para violão em La congaf representam só uma fração de muitos outros sons contidos em *Habana oculta*. O grupo Angelitos Negros, também, é algo típico dos artistas recentes, e suas músicas se embasam, em parte, no *soul* e no gospel afro-americano.

Além do mais, as letras no álbum *Habana oculta* são sofisticadas, aferindo os ganhos da revolução nas artes e na educação, embora muitas músicas critiquem aspectos da experiência socialista. O excerto a seguir vem da canção Ritmo sabroso^f, de José Luís Medina, uma das mais agudas politicamente.



<i>Está este ritmo sabroso</i>	Este ritmo está saboroso
<i>Me robaron la cartera y el carnet</i>	Roubaram minha carteira e minha
	[identidade
<i>Está este ritmo sabroso</i>	Este ritmo está saboroso
<i>Subieron las tarifas de nuevo este mes</i>	Aumentaram as tarifas de novo este mês
<i>Está este ritmo sabroso</i>	Este ritmo está saboroso
<i>Está la gente idiota inventando qué</i>	Essa gente idiota está inventando o que
	[hacer
<i>Está este ritmo sabroso</i>	Este ritmo está saboroso
<i>Violaron a una niña y no llegaba a diez</i>	Violaram uma menina que nem
	[completou 10 anos
<i>Está este ritmo sabroso</i>	Este ritmo está saboroso
<i>Está una suicida colgando de mí pared</i>	Tem um suicida dependurado no meu
	[muro

<i>Está este ritmo sabroso</i>	Este ritmo está saboroso
<i>Está un balseiro despidiéndose otra vez</i>	Tem um balseiro se despedindo de novo
<i>Está el poder ahogándose entre la verdad</i>	O poder está afundando entre as verdades
<i>Está la bolsa negra cerrando la llave</i>	O mercado negro está fechando as portas
<i>Está una madre llorando qué cocinar</i>	Uma mãe está chorando: nada para [cozinhar]
<i>Está un viejo borracho tirado en la calle</i>	Tem um velho bêbado estirado na rua
<i>Está hablando en la tele quien tú sabes ...</i>	Na tevê está falando você sabe quem...

Artistas mais novos representam o repertório tradicional de maneiras fascinantes, demonstrando grande interesse em músicas do passado, porém alterando-as radicalmente. No caso de grupos como Vocal Sampling⁵⁰ ou Vocal LT⁵¹, isso pode envolver a adaptação de boleros pré-revolucionários, rumbas folclóricas ou músicas dançantes para um grupo *a cappella*⁵² e imitação de sons de percussão e instrumentos melódicos com a boca. O duo Cachivache se inspira em *Son de la loma*, de Miguel Matamoros, mas a transforma numa composição modal lenta. O Orichas, radicado em Paris, cria misturas notáveis de material norte-americano e cubano, sampleando *guajeos* (*ostinatos* dançantes) do período pré-revolucionário e usando-os como base para vocais de *rap*⁵³. Instinto, outro grupo de *rap*, composto só por mulheres, lança mão de músicas da década de 1930 como a composição de Guillén e Grenet, Quirino con sus tres, como meio de reforçar a importância das artistas em geral e de religiões afro-cubanas na cultura de Cuba.⁵⁴

Impasses da vida cultural cubana

A Cuba socialista sobreviveu à dissolução da União Soviética, porém a transição para a independência fiscal não foi fácil. Sob a influência soviética, o país produziu basicamente açúcar, rum e charutos, enviando-os para o bloco soviético em troca de produtos manufaturados. A perda de seus antigos parceiros de negócio deixou a economia cubana duplamente prejudicada. Sua falta de diversificação significa que o Estado não pode mais oferecer produtos antes importados do Leste Europeu. Seu isolamento na nova ordem mundial mostrou que estabelecer vínculos comerciais alternativos foi problemático. Por consequência, a população sofreu como nunca com o embargo dos EUA. O governo se viu forçado a fazer empréstimos pesados de agentes europeus e asiáticos, aumentando o déficit nacional em níveis perigosos⁵⁵. Furacões, secas e escassez de equipamentos e materiais se combinaram para reduzir os ganhos da produção de açúcar⁵⁶. Esses problemas estruturais são difíceis de serem superados com rapidez, em que pese a nova renda gerada pelo turismo e pelas remessas estrangeiras.

Muito do que o socialismo já significou para Cuba — igualdade de renda, sacrifício para o bem comum, criação gradual de uma sociedade mais humana — agora está posto em questão à medida que o país adota um sistema econômico misto. A fé na experiência revolucionária arrefeceu precisamente porque, com o passar dos dias, seus princípios refletiram menos diretamente as experiências das pessoas. O discurso político e a realidade diária tendem a ser conflitantes cada vez com mais fre-

⁵⁰ Ouvir, por exemplo, René Baños et al. CD *Vocal Sampling: una forma más*. New York, Warner, 1995.

⁵¹ Ouvir Carlos Díaz Lapor-tilla. Cassete *Vocal LT*. Havana: Artex, 2000.

⁵² Sem acompanhamento instrumental (N. T.).

⁵³ Ouvir Nicolas Noochi et. al. CD *Orichas: a lo cubano*. Miami Beach, Universal Latino Music, 2000.

⁵⁴ Cf. WEST-DUR N, Alan, *op. cit.*, p. 28 e 29.

⁵⁵ As estimativas feitas tempos atrás sugeriam que a dívida externa total, em 1999, ultrapassava 11 bilhões e que 76% do pagamento de juros estava em atraso. Cf. *Cuba-News*, v. 9, n. 2, fev. 2001, p. 4.

⁵⁶ A produção de 3,2 milhões de toneladas de açúcar em 1997 e 1998 apresentou uma queda de 50% ao ano. Cf. *Cuba Info*, v. 10, n. 3, fev. 1998, p. 9 e 10.

⁵⁷ Cf. HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana. Copyrighting Che: art and authorship under Cuban late socialism. *Public Culture*, v. 16, n. 1, 2004, p. 3.

⁵⁸ Ver KIRK, John e PADURA FUENTES, Leonardo, *op. cit.*, p. 181.

qüência. Como reação, os indivíduos se preocupam mais com seu bem-estar e o de suas famílias, e menos com outros problemas. A revolução politizou a vida tão completamente e por tanto tempo que muitos cubanos reagiram rejeitando a política por completo. Quem tem idade inferior a 40 anos a maioria da população revela muito pouco interesse em ideais sociais. Não tem nenhuma experiência com o passado capitalista e considera como certas muitas mudanças positivas da revolução. Contudo, mais do que perceber as possibilidades para o futuro no sistema vigente, a maioria reconhece, acima de tudo, suas limitações e dificuldades.

Os músicos estiveram à frente das mudanças econômicas recentes; em razão de seus vínculos com o setor turístico e o comércio internacional, eles obtiveram uma proeminência inesperada e são vistos como a personificação do capitalismo nascente⁵⁷. Com efeito, muitos músicos ligados à dança geraram controvérsias por causa de seu estilo de vida pretensioso e do modo como suas composições celebram o consumismo. Em geral, os debates atuais sobre a política para as artes tratam de questões sobre como adaptar melhor o socialismo às novas condições que se seguiram ao colapso da União Soviética. O fato de o governo ter concedido aos músicos um controle maior sobre sua propriedade reflete tanto o envolvimento crescente do país com o mundo capitalista quanto a tensão progressiva entre direitos individuais e coletivos.

Leonardo Padura Fuentes caracteriza as tendências culturais desde a década de 1990 em três fatores fundamentais: a crise geral de produção em setores não comerciais, uma certa ampliação da liberdade de expressão e a crescente onda de exílios⁵⁸. No que se refere à música, pode-se acrescentar a essa lista um fascínio intensificado pela cultura estrangeira e pelo potencial comercial da expressão artística, bem como o movimento de licenciamento de música, as vendas e a distribuição para fora do país. A indústria musical se ampliou, mas seu crescimento resultou, em grande parte, do investimento estrangeiro, e não do governo local. A gravação profissional de músicas, que esteve firme nas mãos do governo nacional, é agora cada vez mais controlada por empresários da Espanha, da França, da Grã-Bretanha e dos EUA. Por exemplo, no presente, Cuba não tem condições para produzir CDs e precisa terceirizar esse serviço.

Os músicos ganharam e perderam de forma inesperada como parte das mudanças dos últimos 15 anos. Os envolvidos com gêneros populares levaram vantagem. Conseguem tocar uma gama mais variada de estilos, em particular os provenientes dos EUA, ao menos com a aprovação tácita do governo. Têm uma liberdade maior para focar criticamente preocupações sociais. As possibilidades de viagem aumentaram. De fato, os músicos bem-sucedidos se tornaram a nova elite: estrelas de feição capitalista no meio de um país que luta para permanecer socialista. Todavia, os músicos também perderam em certo sentido. Figuras menos conhecidas enfrentam as dificuldades experimentadas por todos os cubanos desde o início dos anos 1990: padrões de vida inferiores, salários inadequados, falta de moradia e suprimentos. Instrumentos e outros produtos ficaram mais escassos. Um governo que um dia apoiou um amplo espectro de atividades culturais, independentemente de seu potencial de venda, agora embasa suas decisões em fatores mais pragmáti-

cos; e muito da rede de seguridade social que garantia saúde adequada e cuidados após a aposentadoria aos músicos acabou.

A quantidade de música ao vivo e casas noturnas aumentou, embora a maioria dos espaços cobre ingresso em dólar. A disparidade de classe é visível: turistas e cubanos mais abastados freqüentam eventos musicais; os desprovidos são excluídos. Estabelecimentos menores, muitas vezes, se associam à prostituição e outras atividades consideradas moralmente condenáveis. Embora pareça exagerada, a citação a seguir, de Rafael Rojas, faz paralelos provocativos entre a Cuba da década de 1950 e a do presente: nesses tempos difíceis, vemos a ressurreição do cabaré e do carnaval, da sensualidade e do hedonismo, do turista lascivo e da nudez do nativo, do prostíbulo e da loteria... Uma ponte é visível entre a velha Cuba e a nova: o cadáver da revolução.⁵⁹

Ninguém refuta as mudanças radicais na produção cultural ao longo da década passada, porém alguns representantes do Ministério da Cultura não admitem a contradição entre as políticas do presente e as do passado. Alicia Perea, ex-diretora do Instituto Cubano de la Música, afirmou que socialismo e comunismo não estão em conflito com consumismo". Ela assevera que o socialismo significa justiça na distribuição de riquezas⁶⁰, mas enfatiza a necessidade de gerar riquezas a fim de prover o povo com elas. A visão de Perea demonstra um pragmatismo que bem pode se provar vantajoso no futuro. Entretanto, muitas questões que vêm à mente merecem mais discussão: o domínio atual de gravadoras estrangeiras na indústria musical cubana é inevitável? É possível reavivar a indústria doméstica? Se sim, como situá-la e situar sua produção em face das empresas estrangeiras? Qual é papel se é que há um da ideologia cubana na música do novo milênio? E qual é o papel das críticas incontáveis à produção musical capitalista que os formuladores das políticas de Estado fizeram durante anos em documentos da plataforma do Partido Comunista Cubano? Como o país vai evitar problemas relativos à influência do consumismo em anos vindouros?

As tensões políticas com os EUA continuam a restringir a expansão comercial, inclusive a dos artistas. Carlos Varela, resumidamente, parafraseou a visão de quase todos os cubanos no que se refere a esse aspecto da política internacional norte-americana, na canção *La política no cabe en la azucarera*, com a repetida frase *foda-se seu bloqueio*⁶¹. Longe de promover a democracia e o respeito aos direitos humanos, tal antagonismo serve apenas para legitimar as limitações do governo socialista ao ativismo político e à liberdade de expressão. Por outro lado, o governo de Cuba toma igualmente decisões caprichosas e míopes. No domínio da cultura, elas incluem sua indisposição, até pouco tempo atrás, a apoiar intensivamente a projeção da cultura cubana no mundo capitalista via turnês e licenciamentos. Artistas e músicos que há muito desejavam se promover não podiam fazê-lo até recentemente. O Estado criou outras oportunidades de carreira, mas elas, em larga medida, foram ditadas mais pela necessidade econômica do que por uma bem refletida redefinição de rumos. É preciso que um novo conjunto de diretrizes abrangentes e amistosas, do ponto de vista socialista, libere a atividade artística individual e permita à própria Cuba permanecer com um papel vital na produção musical e salvaguardar continuamente os gêneros locais e as instituições educacionais das influências negativas do mercado.

⁵⁹ ROJAS, Rafael. *El arte de la espera: notas al margen de la política cubana*. Madrid: Colibrí, 1998, p. 134.

⁶⁰ *Apud* CANTOR, Judy. A portrait of the artist as a communist bureaucrat, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹ Carlos Varela. CD *Como los peces*. 1994. Havana, Bis Music, 1994.

Nota: Este ensaio é uma versão mais curta, elaborada especialmente para a *ArtCultura*, de um capítulo do livro *Music and revolution: cultural change in socialist Cuba*, publicado em 2006 pela University of California Press. O projeto da obra enfoca as políticas culturais da revolução cubana em geral. Seus objetivos centrais são: 1) documentar o impacto da turbulência política e social na esfera cultural, observando-se suas distintas fa-ses e as mudanças políticas no governo; 2) comparar as metas culturais e as iniciativas discutidas em documentos e materiais relativos à plataforma do Partido Comunista com comentários de artistas e intelectuais que vivem na ilha; 3) analisar a música como espaço de negociação estética e ideológica entre os indivíduos (com seus gostos, seus interesses e sua visão política singulares) e as instituições estatais. O capítulo introdutório oferece um panorama desses temas, abordando primeiramente o discurso do governo cubano sobre a cultura e discutindo tanto as artes expressivas locais no contexto revolucionário quanto a percepção oficial de Cuba sobre a produção musical em países capitalistas.

Os capítulos 1 a 3 são organizados cronologicamente e fornecem *insights* da natureza radical da reorganização musical que acompanhou transformações políticas como as dos anos de 1950. O capítulo 1 se volta para a década de 1950. Discute a natureza da produção e gravação de músicas à época e indaga como um país em meio a uma guerra civil cada vez mais violenta poderia, ao mesmo tempo, ter desenvolvido tal abundância de gêneros musicais de influência internacional. O capítulo 2 documenta as várias mudanças culturais que ocorreram nos primeiros anos da revolução. A criminalização do jogo, a abolição dos acordos internacionais relativos a direitos autorais, o declínio do turismo e relações internacionais cada vez mais tensas são alguns dos fatores que levaram à reorganização das artes. O capítulo 3 investiga o desenvolvimento das iniciativas governamentais e agências ligadas à cultura, as quais incluem a criação do Ministério da Cultura e de um sistema nacional de educação musical, bem como diversas tentativas de inspiração marxista de integrar arte e música à vida do cidadão médio. Esse capítulo também avalia as vantagens e desvantagens da vida do músico na Cuba socialista, inclusive questões pertinentes à liberdade artística.

Os capítulos 4 a 7 apresentam uma série de estudos de casos de gêneros ou repertórios musicais particulares, oferecendo *insights* das experiências de músicos individuais no contexto revolucionário. O capítulo 4 retoma a história da música dançante desde 1959. Assinala que, ao longo dos anos, a liderança cubana efetivamente tinha visões ambivalentes da diversão, da música e, com frequência, preferia apoiar outros estilos. O capítulo 5 privilegia a ascensão da canção de protesto com consciência social, identificada hoje como *nueva trova*: a forma de música cubana revolucionária que mais se conhece atualmente. O capítulo 6 explora atitudes do governo relativas à percussão folclórica afro-cubana ao examinar a carreira de grupos e artistas de alto nível dos anos de 1960 em diante, tais como Pedro Izquierdo e o Conjunto Folklórico Nacional. O capítulo 7 mantém o foco na cultura afro-cubana ao observar as muitas dificuldades que praticantes de música religiosa enfrentaram desde 1959, em parte por causa da orientação anti-religiosa da doutrina mar-

xista. O ensaio apresentado aqui saiu do capítulo 8 e é seguido por um epílogo que descreve as tensões entre Havana, Miami e Washington D. C., visíveis na política cultural internacional. (R. M.)



Tradução e publicação autorizadas pelo autor em novembro de 2007.

