



Havana no repertório *nueva trova* de Gerardo Alfonso*

Robin Moore**

Resumo

A identidade de cidades como Havana está ligada a processos históricos, incorporada em narrativas de pessoas e recriada através das práticas cotidianas da vida cultural. A música pode ser usada por intérpretes para reinventar seus arredores, colocando em circulação novas projeções da experiência. Os lugares construídos através da música podem ser influenciados por estilos musicais do exterior frequentemente criam ou reforçam fronteiras sociais de vários tipos e enfatizam maneiras alternativas de conceber a si mesmo e ao outro. Muitas dessas tendências são evidentes na obra do trovador Gerardo Alfonso. Um artista afro-cubano, Alfonso usa música como meio de comentar sobre a vida em Havana, apresentando constantemente referências musicais e textuais exclusivas para essa cidade. Liricamente, as canções de Alfonso lidam com temas tais como vadiagem e turismo. Musicalmente, sua reelaboração inteligente de gêneros tradicionais cria tensões entre concepções de localismo e globalismo, modernismo e tradição.

Palavras-chave

Século XX – música cubana – *nueva trova* – cultura urbana – Gerardo Alfonso – Havana.

Abstract

The identity of cities such as Havana are linked to historical processes, embedded in narratives of people, are recreated through the everyday practices of cultural life. Music itself can be used by performers to refashion their surroundings, putting new projections of experience into circulation. The places constructed through music may be influenced by musical styles from abroad; they frequently create or reinforce social boundaries of various kinds, and emphasize alternative ways of conceiving self and other. Many of these tendencies are evident in the work of Cuban *trovador* Gerardo Alfonso. An Afro-Cuban performer, Alfonso uses music as a means of commenting on life in Havana, constantly presenting musical and textual references unique to that location. Lyrically, Alfonso's songs deal with themes such as vagrancy and tourism. Musically, his clever reworkings of traditional genres create tensions between conceptions of localism and globalism, modernism and tradition.

Keywords

20th century – Cuban music – *nueva trova* – city culture – Gerardo Alfonso – Havana

* Ensaio intitulado "Havana in the Nueva Trova repertoire of Gerardo Alfonso", publicado originalmente em inglês em *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2010), pp. 15-30. Tradução de Mário Alexandre Dantas Barbosa, autorizada pelo autor e pela editora.

** Universidade do Texas, Austin, TX, EUA. Endereço eletrônico: robin.moore@mail.utexas.edu.



Havana no repertório *nueva trova* de Gerardo Alfonso*

Robin Moore**

Resumo

A identidade de cidades como Havana está ligada a processos históricos, incorporada em narrativas de pessoas e recriada através das práticas cotidianas da vida cultural. A música pode ser usada por intérpretes para reinventar seus arredores, colocando em circulação novas projeções da experiência. Os lugares construídos através da música podem ser influenciados por estilos musicais do exterior frequentemente criam ou reforçam fronteiras sociais de vários tipos e enfatizam maneiras alternativas de conceber a si mesmo e ao outro. Muitas dessas tendências são evidentes na obra do trovador Gerardo Alfonso. Um artista afro-cubano, Alfonso usa música como meio de comentar sobre a vida em Havana, apresentando constantemente referências musicais e textuais exclusivas para essa cidade. Liricamente, as canções de Alfonso lidam com temas tais como vadiagem e turismo. Musicalmente, sua reelaboração inteligente de gêneros tradicionais cria tensões entre concepções de localismo e globalismo, modernismo e tradição.

Palavras-chave

Século XX – música cubana – *nueva trova* – cultura urbana – Gerardo Alfonso – Havana.

Abstract

The identity of cities such as Havana are linked to historical processes, embedded in narratives of people, are recreated through the everyday practices of cultural life. Music itself can be used by performers to refashion their surroundings, putting new projections of experience into circulation. The places constructed through music may be influenced by musical styles from abroad; they frequently create or reinforce social boundaries of various kinds, and emphasize alternative ways of conceiving self and other. Many of these tendencies are evident in the work of Cuban *trovador* Gerardo Alfonso. An Afro-Cuban performer, Alfonso uses music as a means of commenting on life in Havana, constantly presenting musical and textual references unique to that location. Lyrically, Alfonso's songs deal with themes such as vagrancy and tourism. Musically, his clever reworkings of traditional genres create tensions between conceptions of localism and globalism, modernism and tradition.

Keywords

20th century – Cuban music – *nueva trova* – city culture – Gerardo Alfonso – Havana

* Ensaio intitulado "Havana in the Nueva Trova repertoire of Gerardo Alfonso", publicado originalmente em inglês em *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2010), pp. 15-30. Tradução de Mário Alexandre Dantas Barbosa, autorizada pelo autor e pela editora.

** Universidade do Texas, Austin, TX, EUA. Endereço eletrônico: robin.moore@mail.utexas.edu.



Havana representa um foco fascinante de estudo considerando-se noções de identidade, os usos de lugar e processos de formação cultural. A cidade tem sido sempre uma rede de influências, desenvolvendo-se ao longo de rotas comerciais cortando o Atlântico e servindo como uma área para a fusão de influências culturais de Europa, Oriente Médio, África Subsaariana, Estados Unidos e de outros lugares. Os moradores de Havana se representam musicalmente de muitas maneiras diferentes, o que reflete sua rica herança. Alguns dos gêneros da cidade – por exemplo, repertório religioso afro-cubano ou teatro político – têm gerado controvérsia por décadas, até mesmo séculos. Ainda pode-se postular que com o início da revolução de 1959, a capital cubana tornou-se um campo de batalha discursivo de representação de uma dimensão ainda maior, com exilados revolucionários da mesma forma tentando ativamente através da música e de outras formas culturais (tais como projetos acadêmicos, reportagens etc.) apoiar ou contestar ideologias específicas. Dentro desse contexto tenso, os músicos trilharam um terreno sensível ao trabalharem com as complexidades de suas experiências pessoais.

O isolamento geográfico e político de Cuba, agravado pela dificuldade da maior parte da população em viajar, significa que, em geral, a música nativa circula mais dentro do país do que internacionalmente. Por essa razão, as canções populares notavelmente dão mais proeminência às imagens locais que as de outros lugares. E tais referências criam respostas afetivas concretas nos ouvintes. Martin Stokes percebeu que a música tem uma habilidade especial para evocar memórias coletivas e experiências de lugar “com uma intensidade, poder e simplicidade sem comparação relativamente a qualquer outra atividade social” (1994, p. 3). Ele sugere que os lugares construídos através da música podem ser influenciados por forças externas numerosas (por exemplo, estilos musicais de fora), que eles frequentemente criam ou reforçam fronteiras sociais de vários tipos (de gerações, gêneros ou raça) e que podem enfatizar diferença, caminhos alternativos de concepção de si mesmo e do outro. A questão final é especialmente relevante, desde que muito artistas mais jovens experimentam fortemente com representações alternativas de si mesmo e de cidadania no contexto da vida urbana. Seus temas líricos e escolhas musicais frequentemente contrastam com os discursos públicos oficiais ou mesmo os desafiam implicitamente. Muitas das tendências mencionadas são evidentes na obra do artista Gerardo Alfonso, que será o foco desse ensaio. Violonista e pianista, também compositor e intérprete de canções, o afro-cubano Alfonso cresceu na periferia de Havana durante o apogeu da *nueva trova* ou canção de protesto socialmente consciente. Ele usa a música como um meio de comentário sobre a vida na cidade, constantemente apresentando referências musicais e textuais exclusivas do local. Liricamente, as músicas de Alfonso lidam com vadiagem, prostituição e efeitos negativos de comércio turístico, temas em geral ausentes na mídia. Musi-



calmente, suas habilidosas recriações e adaptações de gêneros afro-cubanos tradicionais (bolero, cha-cha-chá, *son*) criam tensões entre concepções de localismo e globalismo, modernismo e tradição. Os temas centrais que caracterizam suas composições incluem uma preocupação com relações raciais, um desejo de alargamento da noção de “música cubana” através de sua fusão com elementos estrangeiros e a tendência de usar músicas e estilos musicais do passado para comentar sobre a realidade dos dias atuais.

CONTEXTO

A cidade de Havana, domicílio de aproximadamente um terço da população total de Cuba, equivalente a onze milhões, tem sido o centro histórico da música comercial feita naquele país e, indiscutivelmente, do Caribe como um todo. Iniciando ainda no final do século XIX com a popularização internacional da habanera, Havana tem influenciado o mundo com sua música. A grande maioria de músicos cubanos e gravadoras tem estado sediadas nesta cidade desde seu início, especialmente durante os influentes anos de 1940 e 1950. Desde a revolução de 1959 e a criação de institutos culturais centralizados supervisionados pelo estado, a importância nacional de Havana tem crescido, se alguma coisa, a nível nacional. A gravadora do governo, EGREM, está sediada em Havana, assim como seus estúdios de rádio e televisão, a maioria de suas prestigiadas instituições culturais (museus, teatros, bibliotecas, a sinfônica e o ballet) e suas mais avançadas instituições de ensino superior. O Ministério da Cultura e instituições afins estão localizadas na mesma cidade, bem como incontáveis outras organizações governamentais que apoiam e patrocinam as artes.

Os primeiros estágios de desenvolvimento de Havana, após ter se tornado uma colônia, envolveram, principalmente, música e teatro, assim como outras diversões de natureza mais questionável. Nos séculos XVI e XVII a cidade ficou entregue aos prazeres de marinheiros das armadas espanholas de tal forma que se tornou conhecida como a “Babilônia das Américas” (Iznaga, 1986, p. xxiii). Mulheres negras conhecidas como *negras mondongueras* abriram vários pequenos restaurantes onde os marinheiros comiam, bebiam, fumavam, jogavam cartas, cantavam, dançavam e dormiam com prostitutas. Esta tradição continuou de forma significativa nos últimos séculos em grande parte por causa da permanente importância da cidade como um centro de comércio marítimo. A longa história de Havana como um paraíso turístico, com reputação mais duvidosa durante meados do século XX, tem contribuído para uma cultura descrita por alguns como “governada por prazer e transgressão” até mesmo hoje (Rojas, 1998, p. 138). Muito da música e performances certamente continuam a trazer em primeiro plano o prazer, a sensualidade, a ambiguidade, a paródia e o humor.



Embora fosse uma das primeiras colônias estabelecidas, Cuba perdeu cedo sua importância para as autoridades espanholas depois que o ouro foi descoberto no México e nos Andes. Em 1750, Cuba tinha somente em torno de 150 mil habitantes, concentrados principalmente nas cidades de Havana, Matanzas e Santiago. Essa situação, entretanto, mudou dramaticamente até o fim do século XVIII. Como resultado de uma rápida expansão da indústria açucareira e a criação de novas relações de negócios com os Estados Unidos, o centro de atividade política e econômica transferiu-se de Santiago para Havana. Nesse tempo Havana cresceu em tamanho e riqueza e entrou no que pode ser considerada sua segunda fase: de transformação numa metrópole colonial próspera, que pôde se dar ao luxo de sustentar uma grande variedade de atividades culturais. Dezenas de sociedades particulares de dança foram criadas em Havana até os meados do século XIX (Cartillo Faílde, 1964, p. 105-110), bem como dezenas de periódicos dedicados à música e à dança (Lapique Becali, 1979, p. 11). Orquestras populares floresceram, executando *danzas*, *contradanzas* e outras formas creoulizadas de música oriundas da Europa. Compositores de música clássica ligeira tais quais Ignacio Cervantes e Manuel Saumell popularizaram obras para piano. Virtuós da performance orquestral como Claudio Brindis de Salas viajaram muito obtendo aclamação internacional. Ao mesmo tempo, escravos e negros livres perpetuaram as tradições musicais africanas subsaarianas em sociedades de ajuda mútua, conhecidas como *cabildos de nacion* e em grandes procissões de rua em 6 de janeiro, Dia de los Reyes (Festa da Epifania). Em geral, a população afro-cubana dominou todas as formas profissionais de expressão musical, começando nos meados do século XIX, gradualmente difundindo seu repertório de influência europeia com nova sensibilidade estética. Pode-se sugerir que em termos culturais a população permaneceu dividida, representando-se por meio de tradições de influência europeia em eventos públicos autorizados sem restrição (concertos, danças) e, clandestinamente, em eventos que aconteciam em casas de família em bairros da periferia, através de música e dança de influência africana.

A virada do século XX marcou o início de uma terceira fase do desenvolvimento de Havana, a da independência da Espanha e estreitamento dos laços com os Estados Unidos. A Guerra da Independência de Cuba (1868–1898) foi findada com a intervenção por parte dos Estados Unidos nas hostilidades, a ocupação do país pelos soldados norte-americanos por quatro anos e o estabelecimento das bases militares dos Estados Unidos em Guantânamo e na Ilha das Pinhas. A relação entre as duas nações mesmo algumas vezes tensa continuou a ser desenvolvida amigavelmente. Havana se tornou o principal destino turístico para norte-americanos começando na década de 1910 e seus números se expandiram continuamente até os meados da década de 50. As receitas provenientes da produção de açúcar, cassinos e taxas sobre empresas estrangeiras ajudaram a dar suporte à economia



em expansão e uma nova ordem de formas musicais em Havana, incluindo música sinfônica, zarzuela (opereta nacionalista), bolero, música de salão e repertório de dança (*son*, mambo, chachacha). A música cubana ganhou uma enorme popularidade internacional nessa época, circulando em gravações.

Assim como no século XIX, a maioria dos intérpretes dos meados do século XX eram, geralmente, negros ou mulatos e pertenciam à classe trabalhadora. A presença econômica e política norte-americana teve seu corolário no domínio da cultura popular com a popularização do foxtrote, jazz band e rock and roll.

A derrubada de Fulgêncio Batista pelas forças revolucionárias em 1959 deu início a uma maior mudança nos campos cultural e social de Havana. Começando na década de 1960 o governo implantou uma economia centralizada e planejada, seguindo o modelo União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e proibiu empresas capitalistas. As disparidades sociais foram erradicadas com o início dos ajustes salariais estabelecidos pelo Estado; a liderança garantiu emprego, assistência médica e moradia adequada aos cidadãos. A atividade musical deixou de ser um empreendimento determinado pelas demandas do mercado e passou a ser apoiada e regulada por instituições governamentais. A música que circulou abertamente em Havana teve como tendência pôr em primeiro plano os temas políticos numa dimensão maior que antes; em contextos institucionais, estudantes de música eram encorajados ao estudo de repertório clássico, frequentemente à exclusão de outros estilos. Na percepção da liderança, a música popular das décadas de 1940 e 1950 se associava com o período pré-revolucionário e, portanto, não teve prioridade de financiamento. O mesmo pode ser dito da música dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha. Devido ao contínuo antagonismo político com estas nações, a *performance* do rock e de outros estilos, vistos como música que distorce ou desloca, foram desencorajados por muitos anos.

A vida musical em Havana mudou substancialmente uma vez mais na década de 1990. O colapso da União Soviética em 1989 e o fim dos subsídios estrangeiros conduziram a uma crise econômica imediata. Sem esse apoio, a economia da ilha sofreu uma queda de mais de 40% em Produto Interno Bruto. Sucederam-se prolongados *blackouts*, crises no setor de transporte e racionalização severa de todos os artigos. Respondendo à situação o melhor que podiam, os líderes cortaram despesas militares e começaram a solicitar investimentos estrangeiros e visitas de turistas pela primeira vez em décadas. Ao contrário da vontade da liderança superior, a nação se moveu na direção de uma economia capitalista mista. Tudo isso provocou uma crise fundamental de valores entre artistas e provocou reflexão sobre o futuro do socialismo em si.

A liberalização da economia centralizada, começando nos meados da década de 1990, e a abertura gradual de Cuba ao mundo capitalista criaram novas oportunidades



para os intérpretes daqueles dias. A legalização da moeda estrangeira em 1993, a habilidade para negociar contratos de gravação diretamente com empresários estrangeiros e a maior liberdade para viajar provaram, nesse sentido, uma bem-aventurança. Em lugar da inicial ambivalência do governo no que concerne à música popular (especialmente estrangeira) tem havido uma relativa tolerância.

Considerando este contexto e o decrescente controle nacional sobre as gravações, os artistas podem se expressar em mais variadas formas ao considerarem como melhor representarem a si mesmos e as suas experiências urbanas através da canção.

GERARDO ALFONSO E A *NUEVA TROVA*

A *nueva trova* é uma das mais conhecidas formas de expressão musical associadas à Cuba revolucionária. O termo *trova* deriva de *trovador* (troubadour), um nome dado aos compositores/intérpretes de violão do início do século XX que compuseram um repertório eminentemente romântico. *Nueva trova*, em contraste, é uma forma de música engajada socialmente que incorpora influências estilísticas da música tradicional cubana e gêneros populares, jazz, rock e de outras fontes. Começou a se tornar popular no fim da década de 1960 entre artistas mais jovens, principalmente estudantes universitários de Havana. *Nueva trova* representa parte de um movimento musical pan-latino-americano conhecido como *nueva canción* e também tem ligação com as tradições de canção dos Estados Unidos e da Europa. Seus intérpretes mais conhecidos são Pablo Milanés (1943) e Silvio Rodríguez (1946). Longe de serem aceitos entusiasticamente pelo poder estatal, os artistas da *nueva trova*, no decorrer dos primeiros anos da década de 1970, mantiveram um relacionamento tenso com as autoridades governamentais, os quais consideravam os seus cabelos compridos, suas vestimentas *hippies* e seu interesse no rock, uma manifestação de “decadência capitalista”. Até o fim da década de 1970, entretanto, a maioria recebeu, pelo menos, algum apoio oficial.

Gerardo Alfonso (Guanabacoa, Havana, 1958) faz parte de uma segunda geração de artistas da *nueva trova* e começou sua carreira em 1980. As influências que sofreu no campo musical são diversas e incluem música tradicional cubana de vários tipos e artistas e bandas internacionais da Grã-Bretanha (Led Zeppelin, Deep Purple, Elton John), Porto Rico (José Feliciano) e Brasil (Roberto Carlos). Assim como a maioria dos que ambicionavam a mesma carreira, Alfonso encontrou dificuldade em se profissionalizar devido ao pequeno número de vagas reservadas para estudantes de música com relação ao número de candidatos. Conseguiu, ao fim de algum tempo, graduar-se em ciências físicas, mas continuou a escrever canções. Em 1984, num concerto na Casa de las Américas, um dos principais centros patrocinados pelo Estado em Havana, Alfonso atraiu a atenção de Pablo Milanés. Com



sua ajuda, o jovem intérprete organizou outros concertos com Xiomara Laugart e Alberto Tosca. Mais ou menos ao mesmo tempo, ele começou a colaborar com os músicos de rock Santiago Feliú, Frand Delgado e Carlos Varela no centro cultural Casa del Jovem Creador. Apesar destes sucessos, Alfonso conseguiu apenas uma pequena renda estável como músico e trabalhou em vários empregos tais como pedreiro, professor de fundamentos políticos e até como transportador de caixões para se sustentar. Durante os primeiros 13 anos de sua vida profissional (1980–1993), ele não conseguiu gravar.

Em 1986, Milanés convidou Alfonso para viajar consigo pela Espanha; esse convite para se apresentar no exterior, bem como os subseqüentes, levaram-no a um público de perfil elevado e à formação, em 1989, de sua própria banda. Desde então, vem desenvolvendo uma carreira internacional ativa. Sua música tem sido executada por artistas do seu círculo de amizade, incluindo Marta Campos, as bandas Moncada e Mayohuacán e o grupo *jazz fusion* Mezcla. Ele tem se apresentado constantemente para organizações políticas de esquerda do exterior (organizações francesas de jovens comunistas, a associação “Solidaridad Cuba Si” em Berlim) e em eventos puramente comerciais, refletindo através de sua carreira o mesmo delicado equilíbrio que Cuba tem mantido entre capitalismo e socialismo. Da mesma forma, Alfonso participa em várias programações em Cuba incluindo eventos de caridade em favor de projetos de saúde pública, bibliotecas e auxílios emergenciais.

O compositor deixa o registro de que passou, no início da década de 1990, por um profundo processo de autorreflexão em relação aos ideais socialistas que lhe tinham sido ensinados. Chegou inicialmente à conclusão de que a revolução não havia sido bem sucedida e que não acreditava mais nela. Nessa época, escreveu várias canções cujo teor consistia numa forte crítica ao Estado. A reação das autoridades a essas peças puseram-no à margem de apresentações públicas por um tempo. Gradualmente, Alfonso começou a adotar uma posição mais matizada com relação à sociedade revolucionária, de aceitação e integração, enquanto ainda escrevia música de cunho crítico. Esse processo de reconciliação e sua decisão em 1966 de escrever “Son sueños todavía” (São sonhos ainda), uma canção premiada dedicada a Che Guevara, abriram muitas oportunidades profissionais novamente em sua terra natal. Pode-se questionar se Alfonso tornou-se tão famoso por esta peça e algumas outras. Tais obras receberam ampla difusão na mídia nacional em detrimento de outras obras excelentes e potencialmente mais controversas.

O REPERTÓRIO DE ALFONSO

Mais do que se poderia imaginar, as imagens das ruas de Havana, arquitetura e habitantes, aparecem constantemente nas letras de música dos compositores cuba-



nos contemporâneos. Deve-se lembrar que essa cidade não é somente rica e complexa em diversos sentidos (em termos de história, raça/etnia, religião, arquitetura etc.), merecendo assim atenção, mas é também a única realidade que muitos cidadãos cubanos já conheceram. Somente os mais bem-sucedidos cantores/compositores viajam, limitando as formas através das quais podem expressivamente aludir a outros lugares. A constante referência a sons e imagens locais deriva em parte da forte promoção da cultura nacional pelo governo revolucionário. A evocação de *lo cubano* através de referências a pessoas, lugares, terminologia e estilos musicais de Havana é uma técnica de compreensão imediata pelo público e que os supervisores da mídia controlada pelo estado apoiam entusiasticamente.

Há muitas maneiras, é claro, de representar a experiência urbana em música. A maior parte da música popular promovida como patrimônio nacional nas recentes décadas é acompanhada por estilos de música de origem exclusivamente cubana e se referem apenas a lindas mulheres em Havana, a lugares românticos, tais como o quebra-mar de *malecón*, ou a determinados bairros.

Alguns exemplos são “Dulce habanera” (Doce mulher de Havana) de Rafael Ortiz, “A la loma de Belén” (À colina Belém) de Ignacio Piñero, ou “El rumbón de Luyanó” (A grande festa em Luyanó) de Arsenio Rodríguez. Há várias possibilidades de se fazer referência ao negro na música popular – através da adoção de estilos musicais específicos associados à comunidade afro-cubana, da incorporação de gírias, ou mesmo da referência a áreas da cidade habitadas em larga escala por afro-cubanos. Pode trazer ao primeiro plano outras associações étnico-raciais, afiliações religiosas, identidades regionais distintas e similares, ou evitar inteiramente as referências. Costumeiramente, a música mais ouvida na mídia estatal com mais frequência tende a ser a mais abrangente, referindo-se a “Cubanidade” ou “Havanidade” em termos gerais.

Cada intérprete, entretanto, faz escolhas individuais sobre seu relacionamento sobre tal discurso e decide como representar a si mesmo e a sua cidade através de canções, criando uma gama de construtos. As canções dos artistas mais jovens da *nueva trova* incorporam tropos nacionais frequentemente, enquanto também desafiam representações oficiais. Por essa razão alguns deles recebem menos divulgação.

As composições de Gerardo Alfonso exemplificam essas tendências. A letra de uma de suas mais conhecidas peças “Sábanas blancas” (Lençóis brancos, 1992) consiste quase exclusivamente de imagens de Havana e referências a seus vários bairros:



y gente, con sus religiones
hermosa dama

Habana, si mis ojos te abandonaran
si la vida me desterrara
a un rincón de la tierra
yo te juro que voy a morirme
de amor y de ganas
de andar tus calles
tus barrios y tus lugares

Cuatro caminos, virgen de Regla
puerto de mar, lugares vecinos
el largo muro del litoral
el Capitolio y Prado
con sus leones, sus visiones
Sábanas blancas colgadas en los balcones

e gente, com suas religiões
formosa dama

Havana, se meus olhos te abandonaram
se a vida me exilara
para um canto da terra
eu te juro que vou morrer
de amor e de vontade
de andar por tuas ruas
teus bairros e teus lugares

Quatro caminhos, virgem de Regla
porto do mar, lugares vizinhos
o largo paredão do litoral
o Capitólio e o Prado
com seus leões, suas visões
Lençóis brancos pendurados nas varandas

A metáfora dos lençóis secando numa varanda traz à mente múltiplas associações: casa, trabalho doméstico, lutas econômicas do dia a dia, vida íntima familiar etc. Alfonso cria nessa peça uma representação relativamente incontestável no que tange o significado de ser *habanero*. Seu foco sobre lençóis brancos personifica e enfatiza referências indiretas a monumentos, ruas e outros espaços públicos da cidade.

O acompanhamento musical de “Sábanas blancas” consiste de solo de guitarra interpretado num estilo pop rock internacional, indiscutivelmente a música que influenciou os artistas da *nueva trova* mais fortemente desde os meados da década de 1960.

Enquanto as letras de Alfonso estão estreitamente atadas ao lugar, também ressaltam problemas sociais ou levantam preocupações que aparecem raramente (quando aparecem) na mídia controlada pelo estado. Os noticiários oficiais minimizam os comentários críticos, e a atenção é centrada na melhoria dos serviços sociais, o bem-estar das crianças, políticas internacionais etc. Pode-se caracterizar as letras de Alfonso como “havanocêntrica” e nacionalista por um lado e opositiva e subversiva ao discurso ortodoxo, por outro.

O governo cubano não permite a todos os grupos expressarem suas visões no rádio, na televisão ou na imprensa. Os afro-cubanos, por exemplo, não possuem programas dedicados a questões específicas. O mesmo é verdade para outras minorias étnicas, da comunidade gay e das associações religiosas. Isto significa que a música popular desempenha um papel ainda mais importante do que seria como uma fonte de comentários sobre eventos atuais e como uma perspectiva alternativa de pronunciamentos oficiais. Pode-se sugerir que a música popular agora



funciona muito mais como folclore não comercial em certos momentos para a comunidade afro-cubana, como uma “crônica social dos despossuídos” (Acosta, 1991, p. 54).

Em termos musicais, Alfonso caracteriza a si mesmo como “estilisticamente eclético”. Um dos seus primeiros experimentos musicais nesta linha foi um ritmo chamado *guayasón*, uma mistura de *clave* – uma forma canção em compasso 6/8 do início do século XX – com o ritmo de dança em metro duplo de *guajira* e *son*. O híbrido resultante, em 6/4, é tido como muito influente entre os trovadores nos meados da década de 1980.

De fato, a grande maioria de suas composições envolve experimentação com estilos musicais estabelecidos. Isso é fato em termos de canções individuais nas quais frequentemente são combinados elementos decididamente incongruentes e também em termos de álbuns inteiros quer gravados em CD ou K-7. Lançamentos tais como *El ilustrado caballero de Paris* (Alfonso, 2001), discutido em detalhes a seguir, apresenta um número vertiginoso de gêneros musicais lado a lado na mesma coleção. A influência internacional do pop, do rock e da música brasileira combina com os instrumentos folclóricos locais e o repertório de dança tradicional.

“No me mires tan extraño” (Não me olhe tão engraçado), um exemplo de uma canção deste CD, é escrita num estilo pop internacional, exibindo contrabaixo elétrico e sintetizador em primeiro plano. Muito da música consiste de um *vamp* repetido sobre uma progressão de quatro acordes do teclado (Am7/E, Em/D, C6 e Am7). A textura é inicialmente esparsa, mas a entrada de cada nova estrofe traz a adição de novos instrumentos, especialmente guitarra, trompas e percussão. Na segunda estrofe, enquanto a canção discorre sobre “amantes latinos” são ouvidos instrumentos de música de dança cubana (bongô, congas e maracas). O último instrumento a entrar é o afoxê brasileiro.

Como no caso de “Sábanas blancas”, a letra dessa peça consiste quase exclusivamente de imagens de Havana, em grande parte do bairro turístico de Vedado. Aqui, entretanto, a representação da cidade é distinta: Alfonso enfatiza temas tais como a falta de comida e a necessidade econômica, a masturbação pública, a prostituição, as cenas *gays* nas ruas excessivamente licenciosas etc.

A cidade nesta canção parece disfuncional e cheia de vícios, uma situação a ser superada mais do que algo com o que se deseja manter a identificação. A orientação “estrangeira” (ou pelo menos híbrida) orientação da música local contrasta com referências textuais, talvez como uma forma de ressaltar os efeitos negativos do turismo sexual e da moeda estrangeira:

50 Tomé 23 después de la 10
Por la misma acera del Cine Riviera

Tomei 23, após as 10
Na mesma calçada do Cinema Riviera



Le compré maní a la gente allí
Cada uno gana algo como pueda
Llegué donde el Parque del Quijote
Habían sus sayas y sus escotes
Un tipo debajo de un bombillo
Moviendo su mano en el bolsillo
Y yo intentando hablarte de mi amor
Que me escuches cuando hablo de amor
No me mires tan extraño

El Coppelia es la estación central
De los pepes *gay*, de los *latin lovers*
No es secreto ya, ni en el caminar
Ni en el modo de llevar los pantalones
Esquina de *Fresa y Chocolate*
Los chulos, lástimas elegantes
Esquina de todas las ofertas
Lujuria y placer a pierna suelta
Y yo intentando hablarte de mi amor
Que me escuches cuando hablo de amor
No me mires tan extraño

Comprei amendoim para as pessoas de lá
Cada um ganha algo como pode
Cheguei ao Parque do Quixote
Havia suas saias e seus decotes
Um cara debaixo de um poste
Mexendo a sua mão no bolso
E eu tentando falar-te do meu amor
Que me escutes quando falo de amor
Não me olhes tão estranho

Coppelia é a estação central
Dos “pepes” *gay*, dos amantes latinos
Não é nenhum segredo, nem no andar
Nem na maneira de vestir as calças
Esquina de *Morango e Chocolate*
Os bregas, lástimas elegantes
Esquina de todas as ofertas
Luxúria e prazer sem medida
E eu tentando falar-te do meu amor
Que me escutes quando falo de amor
Não me olhes tão estranho

A terceira estrofe continua com o que pode ser considerada até mesmo uma crítica social mais severa, observando “a saliva dos velhos homens europeus” marcada nos seios das mulheres cubanas que vieram das províncias para vender o corpo. Apesar da mordacidade da crítica de Alfonso, a canção transmite sua mensagem com uma ternura notável.

O interesse ostensivo do protagonista não é de forma alguma no comportamento sórdido que ele detalha, mas sim um desejo de ignorá-lo e buscar o amor verdadeiro. Alfonso é um mestre nesta forma de “suavizar” a mensagem; sabe destacar avaliações duras da sociedade urbana em termos relativamente inócuos.

Outras canções desse álbum poderiam ser discutidas e relacionadas às questões de letra e música sobre consideração. Em “Barrio Chino” (Bairro chinês), Alfonso se concentra na experiência da minoria chinesa habitante em Havana, trazida para a ilha como trabalhadores temporários no fim do século XIX. Uma escala pentatônica sublinhando um acorde de si menor (si-ré-mi-fa#-la) é usada como o tema principal na introdução, servindo para referir-se à “asianismo” junto ao uso de um gongo, woodblock e idiophone metálico.

A letra discute o tratamento áspero e as atitudes racistas dispensados por muitos anos aos trabalhadores considerados sem qualificações trazidos da Ásia, assim como a comida e os costumes que eles trouxeram para os caribenhos. “Polaroid Havana Rock” é um número de grande produção, interpretado por um grupo re-



manescente de uma banda norte-americana, a exemplo de Chicago, e que inclui uma guitarra destacada em meio ao instrumental utilizado. Em termos de letra celebra o rock de contracultura de Havana dos “excêntricos” de cabelos longos (*bichos y pelos largos*), constatando que este rock foi uma música perseguida em Cuba, mas afirmando que mesmo que possa representar “penetração ideológica do inimigo” ninguém se importa mais. “Ballad of John” (Balada de John) tem como ponto de partida musical a melodia “Eleanor Rigby”, dos Beatles, usando sua melodia principal e outras para narrar a história de uma estátua de bronze de John Lennon que atualmente fica em Havana. A letra descreve a importância da estátua para os moradores da área e a peça termina com um coro cantando “Ah, olhe todas as pessoas solitárias” em inglês para o acompanhamento à George Martin por uma seção de violinos misturada com congas!

Em todas as composições mencionadas, o interesse de Alfonso em subculturas é evidente. Pelo uso de elementos sonoros e literários específicos ele caracteriza perspectivas ou experiências marginais e as apresenta problematizando as relações sociais existentes.

Não é a minha intenção aqui determinar se as representações de Alfonso são mais ou menos acuradas que outras – mesmo que possam claramente ressoar com muitos ouvintes – mas meramente sublinhar a natureza de seu processo composicional, os elementos que incorpora em seu trabalho para alcançar sua meta e a dimensão em que sua visão contradiz a noção ortodoxa de “*lo cubano*”.

Três outras canções no release *Ilustrado Caballero* merecem comentários mais expandidos, uma vez que são especialmente eficientes em evocar imagens significativas da cidade e em lidar com elementos simbólicos locais e estrangeiros de forma criativa. A primeira é “Lo que me atrapa aqui” (O que me captura aqui). Letra e música lidam com as conotações de ser capturado ou cativado por Havana. O gênero musical que Alfonso escolhe como a base para sua composição é o chachachá, popularizado no começo da década de 1950. Representa, portanto, música “mais antiga”, trazendo à mente a era pré-revolucionária e por extensão um sentimento de estabilidade, falta de inovação ou movimento. A instrumentação da canção é a de charanga, uma orquestra tradicional de dança do início do século XX, caracterizada por piano, violinos, contrabaixo acústico, *timbales* e cowbell. Entretanto, o autor joga com esse formato instrumental, adicionando toques não padronizados de guitarra elétrica jazzística na seção do estribilho.

Em termos de letra, muitas imagens evocadas por esta canção são também associadas com uma noção de atemporalidade, a exemplo de um velho carro dos anos 1950 estando ainda em uso. Outras, entretanto, são simplesmente típicas dos bairros de Havana: cheiro de comida vindo de uma janela aberta, homens idosos jogando dominó, uma só bicicleta com lugares extras anexados para transportar



uma família de quatro pessoas, um *paladar* semiclandestino ou restaurante caseiro latino-americano:

Este carro es un Chevrolet de los años 50
Que al final se puede mover
Porque la gente inventa
Cuando te sientas un poco apretado
Convierte tu casa en un restaurant
Que aquí de una bicicleta
Se hace una nave espacial

Este é um carro Chevrolet dos anos 50
Que por fim pode andar
Porque as pessoas inventam
Quando te sintas um pouco pressionado
Transforme tua casa em um restaurante
Porque aqui de uma bicicleta
Se faz uma nave espacial

Esos viejos del dominó
Son campeones mundiales
Los romances del malecón
No he visto otros iguales
Y esos sazones en cada ventana
La radio sonando a todo lo que da
La vida es como una aldea
Con leyes de una ciudad

Esses velhos do dominó
São campeões mundiais
Os romances do cais
Eu não vi outros iguais
E esses temperos em cada janela
A rádio tocando a toda altura
A vida é como uma aldeia
Com leis de uma cidade

Não obstante o tom lúdico, imagina-se o que o autor quer dizer com ser “atrapado”. Certamente sua escolha pelo vocábulo é provocativa, uma vez que a maioria dos cubanos não pode viajar facilmente e que muitos desejam deixar a ilha. Nessa canção, estar capturado em Havana tem tanto um sentido positivo quanto um sentido negativo. Alfonso se sente aprisionado tecnologicamente, artisticamente, economicamente, politicamente ou estaria ele se referindo apenas a laços sociais? Assim como nos exemplos anteriores, o apelo de suas composições deriva, pelo menos em parte, de sua habilidade para evocar imagens substanciais e um tanto críticas da vida diária de maneira inovadora, e ainda assim assentar seus comentários em termos humorísticos ou ambivalentes.

A segunda canção, “Suave, suave” (grosso modo, “Easy does it”), põe questões adicionais em foco, tensões raciais mais proeminentes e as estereotípias, bem como o modo que a cultura afro-cubana é percebida dentro e fora da ilha. Em termos de letra, as canções contam de um casal sueco visitando Havana. A mulher é obcecada por encontrar a “verdadeira rumba” e usa seu tempo andando adentrando prédios lotados (*solares*) e bairros pobres, perguntando onde encontrar percussionistas, enquanto seu marido sai a comprar rum e charutos. Finalmente, a mulher encontra um percussionista tocando conga. Ele recusa a oferta dela em dinheiro em troca de lições e se oferece para, simplesmente, passar a tarde tocando com ela por diversão, uma troca que causa surpresa dada a necessidade econômica da maioria dos habitantes.



Musicalmente, a peça combina influências da rumba cubana tradicional e *son* com pop internacional, rock e rap, perfeitamente complementando o tema Europa-encontra-Cuba do texto.

A introdução de “Suave, suave” começa com um solo de contrabaixo acústico, enquanto sons como de uma festa de bairro de classe operária emergem lentamente. Ouve-se o barulho de vidros quebrando (garrafas de rum?) e então uma conga *quinto* aguda fazendo um solo. Repentinamente, trompetes e um sintetizador entram, os quais são seguidos por um solo de bongô sobre um *vamp* melódico repetido. Quando a estrofe começa, a maraca e o bongô entram em padrões rítmicos associados à música de dança. As harmonias e o timbre do sintetizador, entretanto, mais característicos de um pop ou rock à Santana que de música cubana, mantém o contraste com esses instrumentos e criam uma tensão estilística.

O repertório de dança moderna, *timba*, é referido também na peça através da incorporação de linhas de trompa virtuosas em uníssono na região aguda, o acompanhamento improvisado (*vamp*) em estilo de salsa no teclado contrastante com o estribilho e uma *bomba* ou seção climática, na qual os instrumentos melódicos saem e a percussão continua tocando. A *timba*, como ícone, liga a composição ao turismo, entretenimento para estrangeiros e, mais amplamente, uma subcultura inteira de *jineterismo* ou atividade ilegal na qual os *habaneros* oferecem serviços de vários tipos (material, sexual) para os turistas em troca de dinheiro. O estribilho vocal é um *rap*, também remanescente de *timba* e ainda assim ressoando com os elementos estilísticos estrangeiros mencionados. Outros sons que se destacam na peça incluem uma guitarra elétrica solo próximo ao fim e uma participação do trompete entre as estrofes na qual o intérprete cita a melodia “La comparsa”, de Ernesto Lecuona (1912). Este último é um signo musical complexo e ambivalente por si próprio.

“La comparsa” foi originalmente uma composição para piano estilizada, escrita por um cubano branco de formação clássica, em imitação das bandas de carnaval afro-cubanas. Nesse contexto ela traz à mente novamente um dos temas centrais da composição: o fascínio do branco pela cultura negra.

Una sueca vino al país
A aprender la rumba como se toca aquí
Su marido fue al malecón
A comprar tabacos y botellas de ron
En La Habana todo se intenta
Lo que no se puede se inventa
Todo el mundo quiere salir de su derrotero

Uma sueca veio ao país
Para aprender como se toca rumba aqui
Seu marido foi ao cais
Para comprar tabacos e garrafas de rum
Em Havana tudo se tenta
E o que não se pode se inventa
Todo mundo quer sair do seu fracasso

54

Ella caminó toda la ciudad
Ella se metió en cualquier lugar

Ela caminhou toda a cidade
Ela foi a todo lugar



Ella preguntó en cada solar
 Y en un patio descubrió
 Un negrón tocando tambor
 Con los brazos fuertes
 Como de un gladiador
 En los hombros brillos de sol
 Casi encandilaban
 Y la sueca que lo miraba
 Cuando no reía sudaba
 Todo el mundo quiere salir de su derrotero

Ela perguntou em cada casa
 E em um recinto descobriu
 Um negrão tocando tambor
 Com braços fortes
 Como os de um gladiador
 Nos ombros o brilho do sol
 Quase deslumbravam
 E a sueca que o via
 Quando não ria suava
 Todo mundo quer sair do seu fracasso

Um último exemplo na produção de Alfonso em termos de recriação de sons e imagens de Havana por meio de canção pode ser encontrado na faixa título do álbum que estamos examinando, “El ilustrado caballero de Paris” (O ilustre cavalheiro de Paris). O próprio “cavalheiro”, José M. López Lledín (1899–1985), era um imigrante educado porém perturbado, que se tornou vagante, originário da Espanha, perambulando pelas ruas de Havana por várias décadas. Quase todos que viveram na cidade de 1940 a 1980 lembram-se dele. Alfonso faz de López Lledín a parte central do texto, descrevendo-o como um tipo de Cristo mendicante, nobre de espírito, mas usando vestimenta esfarrapada e comendo das latas de lixo. O Caballero rejeita a importância do dinheiro, como um bom revolucionário, mas ele é também um delirante. Sua pessoa é, portanto, semioticamente carregada. Ele apoia Castro e o governo revolucionário, mas sua própria existência e a dimensão de sua instabilidade mental levantam questões sobre seu julgamento, e por extensão sobre o próprio esforço revolucionário.

Musicalmente, a composição é um bolero, o gênero do romance e do sentimentalismo apolítico por excelência. Sua instrumentação é tradicional, estabelecendo um forte contraste entre a tendência relativamente dominante (embora de bom gosto) do plano sonoro e do texto experimental e mais ousado da canção. Dois violões em estilo clássico são ouvidos, um realizando conduções melódicas e outro arpejando acordes; eles são complementados por contrabaixo, bongô e maracas.

A introdução da canção é feita num *rubato non mensurato*; o tempo fixo entra na primeira iteração da frase “Pero yo lo recuerdo muy bien” (Mas eu me lembro dele muito bem). O som inegavelmente “doce” da canção e a adoção do formato do bolero criam uma ambiência de nostalgia e ternura para dentro do qual as imagens textuais são inseridas. Assim como nos exemplos anteriores, a abordagem que Alfonso faz do material difunde o que seria senão um tópico decididamente controverso. Mais do que focar diretamente nas terríveis condições físicas e mentais do morador de rua, ou o que elas podem implicar sobre a Cuba revolucionária, a



descrição sentimental de Alfonso, em vez disso, encoraja-nos a pensar no Caballero como um amável senhor, uma raridade inofensiva e alegre, um representante relativamente neutro das experiências comuns a todos os residentes de Havana e que evoca a melancolia de nosso próprio passado, pelo menos tanto quanto qualquer mensagem sociopolítica.

Pero yo lo recuerdo muy bien
Comiendo sobras de un plato
Y escribiendo “que viva Fidel”
En recortes de las servilletas
Y lo hacía con amor
Venerable luz en su cabeza

Mas eu o recuerdo muito bem
Comendo os restos de um prato
E escrevendo “que viva Fidel”
Nos pedaços dos guardanapos
E o fazia com amor
Venerável luz na sua cabeça

Y así nació en esta capital
Esa leyenda de un viejo singular
Tan gloriosa como casas coloniales
Y así vivió y murió en este país
El Ilustrado Caballero de París
Sobre La Habana un ángel se cayó
un Cristo ya vencido

E assim nasceu nesta capital
Essa lenda de um velho singular
Tão gloriosa como casas coloniais
E assim viveu e morreu neste país
O Ilustre Cavalheiro de Paris
Sobre a Havana um anjo caiu
um Cristo já vencido

Pero yo lo recuerdo muy bien
Durmiendo en los portales
Y los niños riéndose de él
Y su melena tan larga y tan dura
Como la que tuve yo
Cuántos años, cuántos sueños rotos
Cuánta historia, cuántos años locos

Mas eu o recuerdo muito bem
Dormindo nas portas
E as crianças rindo dele
E sua cabeleira tão comprida e tão cheia
Como a que tive eu
Quantos anos, quantos sonhos destruídos
Quanta história, quantos anos loucos

As evocações que Gerardo Alfonso faz de Havana por meio de canções, suas recriações do espaço social, apresentam imagens muito diferentes daquelas feitas pela mídia oficial. Lendo as notícias em *Granma* – o jornal do Partido Comunista Cubano e o único que circula em âmbito nacional diariamente – ou ouvindo ao noticiário noturno em uma das duas ou três operadoras estatais de televisão, ouvir-se-á pouco sobre prostitutas, turismo sexual, estereótipos raciais ou quaisquer dos assuntos encontrados no repertório aqui analisado. No ambiente altamente regulado da mídia cubana, a canção popular é um dos meios cujos assuntos fora dos limites entram na discussão pública.

Obras de arte bem acabadas são complexas; ao invés de trazer uma mensagem simples, elas se prestam a várias interpretações. As composições de Gerardo Alfonso exemplificam perfeitamente essa tendência. Alfonso escolhe tópicos que são socialmente significantes e politicamente carregados, mas os trata de maneira que resiste ao dogmatismo e sugere múltiplas leituras.



Da mesma maneira, o compositor quer que sua música seja, de algum modo, controversa. Ele tem sugerido que os artistas alarguem as fronteiras do aceitável e façam o público discutir questões que podem evitar ou que lhes tragam incômodo.

É importante que o *trovador*, um tipo de artista que por boa razão é chamado como cantor de protesto ou cantor engajado, tenta alcançar a consciência das pessoas, suas opiniões e propõe debates na sociedade para transformá-la, revolucioná-la.

Não é suficiente que tenhamos realizado uma revolução, precisamos continuar com esta revolução, é uma roda que se move adiante. E é importante debater temas que não são discutidos [...]; o tema que parece ser o mais banal pode ser profundamente interessante. (Alfonso apud Rodríguez Sotomayor)

Um das maneiras mais eficazes que Alfonso usa para criar ou modelar significados textuais é pelo contraste com o som em diferentes modos. Música e suas associações socialmente derivadas podem ser usadas para sublinhar ou complementar o significado textual, como no caso do ritmo de chachachá em “Lo que me atrapa aquí” ou o ritmo de dança da *timba* em “Suave, suave”.

De outro modo, o uso do som pode problematizar os significados textuais, como na incorporação dos elementos estrangeiros, não cubanos, numa canção que alude um gênero folclórico tradicional como a rumba. A música pode ser usada intertextualmente, pela citação de melodias locais mais antigas (carregadas com seus próprios significados sociais específicos) em novas composições, a fim de fixar paralelos ou fazer inferências. Finalmente, a música pode ser usada para modificar o tom da mensagem textual ou ajudar a evocar estados emocionais específicos do ouvinte, como no caso do bolero no “El ilustrado caballero de París”. A íntima associação entre música e estágios particulares da vida, períodos de tempo, lugares e estados da mente, faz disso um veículo especialmente útil para a manipulação da emoção.

Os significados de cidades como Havana são invariavelmente selados em narrativas históricas pré-existentes. Artistas como Gerardo Alfonso se posicionam em tais narrativas e ativamente as respondem, reinterpretando e reemoldurando o discurso da realidade como apresentado por outros. O repertório de Alfonso pode ser visto como uma tentativa de afirmar controle simbólico (Stokes, 1994, p. 8) sobre o espaço urbano por parte das classes menos favorecidas, reconfigurando as construções, sons e imagens que os residentes de Havana usam para pensar acerca de sua cidade.



Sua música é relevante socialmente justo devido à incorporação sutil de significados locais, seu engajamento com aspectos pouco discutidos da realidade do dia a dia e suas tentativas para reconfigurar a música urbana em Cuba, de uma forma mais abrangente, utilizando uma ampla variedade de sons para comentar sobre o presente cubano.



REFERÊNCIAS

Acosta, Leonardo. “The rumba, the guaguancó and Tío Tom”. In: Manuel, Peter, ed., *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Maryland: University Press of America, 1991, p. 51-73.

Castillo Faílde, Osvaldo. *Miguel Faílde, creador musical del danzón*. Havana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1964.

Iznaga, Diana. “Prólogo”. In: Ortiz, Fernando, *Los negros curros*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press., 2005.

Lapique Becali, Zoila. *Música colonial cubana tomo 1 (1812-1902)*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

Moore, Robin. *Music and Revolution. Cultural change in socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press., 2006.

Orovio, Helio. *Cuban Music from A to Z*. Durham, NC: Duke University Press., 2004.

Portalatino.com. Disponível em <http://www.portalatino.com/platino/website/ew/alternativo/acerca.jsp?fvuid=600952052280&secid=716042659280&ptitle=Acerca%20de...>

Rodríguez Sotomayor, Daynet. “Estoy de pie”. Entrevista com Gerardo Alfonso. Disponível em <http://www.trovacub.com/nuke/modules.php?name=News&file=article&sid=922>

Rojas, Rafael. *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Madri: Editorial Colibrí, 1998.

Santos Cabrera, Kaloian. “Conversando con Gerardo Alfonso. Remembranzas de un cuarto de siglo”. Disponível em http://oreja.trovacub.com/boletin16.htm_-_Gerardo_Alfonso.

Stokes, Martin (org.). *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*. Londres: Berg, 1994.

Registros fonográficos

Alfonso, Gerardo. *Sábanas blancas*. Bis Music, compact disc 126. Havana: ARTEX, 1997.

Alfonso, Gerardo. *El ilustrado caballero de París*. EGREM cassette C-686. Havana: EGREM, 2001.



Alfonso, Gerardo. *Momentos*. Unicornio cassette UN-KCT7017. Havana: Abdala Studios, 2002.

Alfonso, Gerardo. *Las cosas que te cuento*. Bis Music compact disc 257. Havana: ARTEX, 2003.

ROBIN MOORE é professor associado de Etnomusicologia da Universidade do Texas, Austin, EUA. Seus principais interesses de pesquisa abrangem música e nacionalismo, música e relações raciais, música popular e estética da arte socialista. Autor dos livros *Nationalizing Blackness* (University of Pittsburgh Press, 1997), *Music and Revolution* (University of California Press, 2006), *Music of the Hispanic Caribbean* (Oxford Press, 2010), *Musics of Latin America* (W.W. Norton, 2012); e de artigos sobre música cubana publicados em *Latin American Music Review*, *Cuban Studies*, *Ethnomusicology*, *Encuentro de la cultura cubana*, e outros periódicos e antologias. Atualmente é o editor de *Latin American Music Review*.



Havana representa um foco fascinante de estudo considerando-se noções de identidade, os usos de lugar e processos de formação cultural. A cidade tem sido sempre uma rede de influências, desenvolvendo-se ao longo de rotas comerciais cortando o Atlântico e servindo como uma área para a fusão de influências culturais de Europa, Oriente Médio, África Subsaariana, Estados Unidos e de outros lugares. Os moradores de Havana se representam musicalmente de muitas maneiras diferentes, o que reflete sua rica herança. Alguns dos gêneros da cidade – por exemplo, repertório religioso afro-cubano ou teatro político – têm gerado controvérsia por décadas, até mesmo séculos. Ainda pode-se postular que com o início da revolução de 1959, a capital cubana tornou-se um campo de batalha discursivo de representação de uma dimensão ainda maior, com exilados revolucionários da mesma forma tentando ativamente através da música e de outras formas culturais (tais como projetos acadêmicos, reportagens etc.) apoiar ou contestar ideologias específicas. Dentro desse contexto tenso, os músicos trilharam um terreno sensível ao trabalharem com as complexidades de suas experiências pessoais.

O isolamento geográfico e político de Cuba, agravado pela dificuldade da maior parte da população em viajar, significa que, em geral, a música nativa circula mais dentro do país do que internacionalmente. Por essa razão, as canções populares notavelmente dão mais proeminência às imagens locais que as de outros lugares. E tais referências criam respostas afetivas concretas nos ouvintes. Martin Stokes percebeu que a música tem uma habilidade especial para evocar memórias coletivas e experiências de lugar “com uma intensidade, poder e simplicidade sem comparação relativamente a qualquer outra atividade social” (1994, p. 3). Ele sugere que os lugares construídos através da música podem ser influenciados por forças externas numerosas (por exemplo, estilos musicais de fora), que eles frequentemente criam ou reforçam fronteiras sociais de vários tipos (de gerações, gêneros ou raça) e que podem enfatizar diferença, caminhos alternativos de concepção de si mesmo e do outro. A questão final é especialmente relevante, desde que muito artistas mais jovens experimentam fortemente com representações alternativas de si mesmo e de cidadania no contexto da vida urbana. Seus temas líricos e escolhas musicais frequentemente contrastam com os discursos públicos oficiais ou mesmo os desafiam implicitamente. Muitas das tendências mencionadas são evidentes na obra do artista Gerardo Alfonso, que será o foco desse ensaio. Violonista e pianista, também compositor e intérprete de canções, o afro-cubano Alfonso cresceu na periferia de Havana durante o apogeu da *nueva trova* ou canção de protesto socialmente consciente. Ele usa a música como um meio de comentário sobre a vida na cidade, constantemente apresentando referências musicais e textuais exclusivas do local. Liricamente, as músicas de Alfonso lidam com vadiagem, prostituição e efeitos negativos de comércio turístico, temas em geral ausentes na mídia. Musi-



calmente, suas habilidosas recriações e adaptações de gêneros afro-cubanos tradicionais (bolero, cha-cha-chá, *son*) criam tensões entre concepções de localismo e globalismo, modernismo e tradição. Os temas centrais que caracterizam suas composições incluem uma preocupação com relações raciais, um desejo de alargamento da noção de “música cubana” através de sua fusão com elementos estrangeiros e a tendência de usar músicas e estilos musicais do passado para comentar sobre a realidade dos dias atuais.

CONTEXTO

A cidade de Havana, domicílio de aproximadamente um terço da população total de Cuba, equivalente a onze milhões, tem sido o centro histórico da música comercial feita naquele país e, indiscutivelmente, do Caribe como um todo. Iniciando ainda no final do século XIX com a popularização internacional da habanera, Havana tem influenciado o mundo com sua música. A grande maioria de músicos cubanos e gravadoras tem estado sediadas nesta cidade desde seu início, especialmente durante os influentes anos de 1940 e 1950. Desde a revolução de 1959 e a criação de institutos culturais centralizados supervisionados pelo estado, a importância nacional de Havana tem crescido, se alguma coisa, a nível nacional. A gravadora do governo, EGREM, está sediada em Havana, assim como seus estúdios de rádio e televisão, a maioria de suas prestigiadas instituições culturais (museus, teatros, bibliotecas, a sinfônica e o ballet) e suas mais avançadas instituições de ensino superior. O Ministério da Cultura e instituições afins estão localizadas na mesma cidade, bem como incontáveis outras organizações governamentais que apoiam e patrocinam as artes.

Os primeiros estágios de desenvolvimento de Havana, após ter se tornado uma colônia, envolveram, principalmente, música e teatro, assim como outras diversões de natureza mais questionável. Nos séculos XVI e XVII a cidade ficou entregue aos prazeres de marinheiros das armadas espanholas de tal forma que se tornou conhecida como a “Babilônia das Américas” (Iznaga, 1986, p. xxiii). Mulheres negras conhecidas como *negras mondongueras* abriram vários pequenos restaurantes onde os marinheiros comiam, bebiam, fumavam, jogavam cartas, cantavam, dançavam e dormiam com prostitutas. Esta tradição continuou de forma significativa nos últimos séculos em grande parte por causa da permanente importância da cidade como um centro de comércio marítimo. A longa história de Havana como um paraíso turístico, com reputação mais duvidosa durante meados do século XX, tem contribuído para uma cultura descrita por alguns como “governada por prazer e transgressão” até mesmo hoje (Rojas, 1998, p. 138). Muito da música e performances certamente continuam a trazer em primeiro plano o prazer, a sensualidade, a ambiguidade, a paródia e o humor.



Embora fosse uma das primeiras colônias estabelecidas, Cuba perdeu cedo sua importância para as autoridades espanholas depois que o ouro foi descoberto no México e nos Andes. Em 1750, Cuba tinha somente em torno de 150 mil habitantes, concentrados principalmente nas cidades de Havana, Matanzas e Santiago. Essa situação, entretanto, mudou dramaticamente até o fim do século XVIII. Como resultado de uma rápida expansão da indústria açucareira e a criação de novas relações de negócios com os Estados Unidos, o centro de atividade política e econômica transferiu-se de Santiago para Havana. Nesse tempo Havana cresceu em tamanho e riqueza e entrou no que pode ser considerada sua segunda fase: de transformação numa metrópole colonial próspera, que pôde se dar ao luxo de sustentar uma grande variedade de atividades culturais. Dezenas de sociedades particulares de dança foram criadas em Havana até os meados do século XIX (Cartillo Faílde, 1964, p. 105-110), bem como dezenas de periódicos dedicados à música e à dança (Lapique Becali, 1979, p. 11). Orquestras populares floresceram, executando *danzas*, *contradanzas* e outras formas creoulizadas de música oriundas da Europa. Compositores de música clássica ligeira tais quais Ignacio Cervantes e Manuel Saumell popularizaram obras para piano. Virtuozos da performance orquestral como Claudio Brindis de Salas viajaram muito obtendo aclamação internacional. Ao mesmo tempo, escravos e negros livres perpetuaram as tradições musicais africanas subsaarianas em sociedades de ajuda mútua, conhecidas como *cabildos de nacion* e em grandes procissões de rua em 6 de janeiro, Dia de los Reyes (Festa da Epifania). Em geral, a população afro-cubana dominou todas as formas profissionais de expressão musical, começando nos meados do século XIX, gradualmente difundindo seu repertório de influência europeia com nova sensibilidade estética. Pode-se sugerir que em termos culturais a população permaneceu dividida, representando-se por meio de tradições de influência europeia em eventos públicos autorizados sem restrição (concertos, danças) e, clandestinamente, em eventos que aconteciam em casas de família em bairros da periferia, através de música e dança de influência africana.

A virada do século XX marcou o início de uma terceira fase do desenvolvimento de Havana, a da independência da Espanha e estreitamento dos laços com os Estados Unidos. A Guerra da Independência de Cuba (1868–1898) foi findada com a intervenção por parte dos Estados Unidos nas hostilidades, a ocupação do país pelos soldados norte-americanos por quatro anos e o estabelecimento das bases militares dos Estados Unidos em Guantânamo e na Ilha das Pinhas. A relação entre as duas nações mesmo algumas vezes tensa continuou a ser desenvolvida amigavelmente. Havana se tornou o principal destino turístico para norte-americanos começando na década de 1910 e seus números se expandiram continuamente até os meados da década de 50. As receitas provenientes da produção de açúcar, cassinos e taxas sobre empresas estrangeiras ajudaram a dar suporte à economia



em expansão e uma nova ordem de formas musicais em Havana, incluindo música sinfônica, zarzuela (opereta nacionalista), bolero, música de salão e repertório de dança (*son*, mambo, chachacha). A música cubana ganhou uma enorme popularidade internacional nessa época, circulando em gravações.

Assim como no século XIX, a maioria dos intérpretes dos meados do século XX eram, geralmente, negros ou mulatos e pertenciam à classe trabalhadora. A presença econômica e política norte-americana teve seu corolário no domínio da cultura popular com a popularização do foxtrote, jazz band e rock and roll.

A derrubada de Fulgêncio Batista pelas forças revolucionárias em 1959 deu início a uma maior mudança nos campos cultural e social de Havana. Começando na década de 1960 o governo implantou uma economia centralizada e planejada, seguindo o modelo União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e proibiu empresas capitalistas. As disparidades sociais foram erradicadas com o início dos ajustes salariais estabelecidos pelo Estado; a liderança garantiu emprego, assistência médica e moradia adequada aos cidadãos. A atividade musical deixou de ser um empreendimento determinado pelas demandas do mercado e passou a ser apoiada e regulada por instituições governamentais. A música que circulou abertamente em Havana teve como tendência pôr em primeiro plano os temas políticos numa dimensão maior que antes; em contextos institucionais, estudantes de música eram encorajados ao estudo de repertório clássico, frequentemente à exclusão de outros estilos. Na percepção da liderança, a música popular das décadas de 1940 e 1950 se associava com o período pré-revolucionário e, portanto, não teve prioridade de financiamento. O mesmo pode ser dito da música dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha. Devido ao contínuo antagonismo político com estas nações, a *performance* do rock e de outros estilos, vistos como música que distorce ou desloca, foram desencorajados por muitos anos.

A vida musical em Havana mudou substancialmente uma vez mais na década de 1990. O colapso da União Soviética em 1989 e o fim dos subsídios estrangeiros conduziram a uma crise econômica imediata. Sem esse apoio, a economia da ilha sofreu uma queda de mais de 40% em Produto Interno Bruto. Sucederam-se prolongados *blackouts*, crises no setor de transporte e racionalização severa de todos os artigos. Respondendo à situação o melhor que podiam, os líderes cortaram despesas militares e começaram a solicitar investimentos estrangeiros e visitas de turistas pela primeira vez em décadas. Ao contrário da vontade da liderança superior, a nação se moveu na direção de uma economia capitalista mista. Tudo isso provocou uma crise fundamental de valores entre artistas e provocou reflexão sobre o futuro do socialismo em si.

A liberalização da economia centralizada, começando nos meados da década de 1990, e a abertura gradual de Cuba ao mundo capitalista criaram novas oportunidades



para os intérpretes daqueles dias. A legalização da moeda estrangeira em 1993, a habilidade para negociar contratos de gravação diretamente com empresários estrangeiros e a maior liberdade para viajar provaram, nesse sentido, uma bem-aventurança. Em lugar da inicial ambivalência do governo no que concerne à música popular (especialmente estrangeira) tem havido uma relativa tolerância.

Considerando este contexto e o decrescente controle nacional sobre as gravações, os artistas podem se expressar em mais variadas formas ao considerarem como melhor representarem a si mesmos e as suas experiências urbanas através da canção.

GERARDO ALFONSO E A *NUEVA TROVA*

A *nueva trova* é uma das mais conhecidas formas de expressão musical associadas à Cuba revolucionária. O termo *trova* deriva de *trovador* (troubadour), um nome dado aos compositores/intérpretes de violão do início do século XX que compuseram um repertório eminentemente romântico. *Nueva trova*, em contraste, é uma forma de música engajada socialmente que incorpora influências estilísticas da música tradicional cubana e gêneros populares, jazz, rock e de outras fontes. Começou a se tornar popular no fim da década de 1960 entre artistas mais jovens, principalmente estudantes universitários de Havana. *Nueva trova* representa parte de um movimento musical pan-latino-americano conhecido como *nueva canción* e também tem ligação com as tradições de canção dos Estados Unidos e da Europa. Seus intérpretes mais conhecidos são Pablo Milanés (1943) e Silvio Rodríguez (1946). Longe de serem aceitos entusiasticamente pelo poder estatal, os artistas da *nueva trova*, no decorrer dos primeiros anos da década de 1970, mantiveram um relacionamento tenso com as autoridades governamentais, os quais consideravam os seus cabelos compridos, suas vestimentas *hippies* e seu interesse no rock, uma manifestação de “decadência capitalista”. Até o fim da década de 1970, entretanto, a maioria recebeu, pelo menos, algum apoio oficial.

Gerardo Alfonso (Guanabacoa, Havana, 1958) faz parte de uma segunda geração de artistas da *nueva trova* e começou sua carreira em 1980. As influências que sofreu no campo musical são diversas e incluem música tradicional cubana de vários tipos e artistas e bandas internacionais da Grã-Bretanha (Led Zeppelin, Deep Purple, Elton John), Porto Rico (José Feliciano) e Brasil (Roberto Carlos). Assim como a maioria dos que ambicionavam a mesma carreira, Alfonso encontrou dificuldade em se profissionalizar devido ao pequeno número de vagas reservadas para estudantes de música com relação ao número de candidatos. Conseguiu, ao fim de algum tempo, graduar-se em ciências físicas, mas continuou a escrever canções. Em 1984, num concerto na Casa de las Américas, um dos principais centros patrocinados pelo Estado em Havana, Alfonso atraiu a atenção de Pablo Milanés. Com



sua ajuda, o jovem intérprete organizou outros concertos com Xiomara Laugart e Alberto Tosca. Mais ou menos ao mesmo tempo, ele começou a colaborar com os músicos de rock Santiago Feliú, Frand Delgado e Carlos Varela no centro cultural Casa del Jovem Creador. Apesar destes sucessos, Alfonso conseguiu apenas uma pequena renda estável como músico e trabalhou em vários empregos tais como pedreiro, professor de fundamentos políticos e até como transportador de caixões para se sustentar. Durante os primeiros 13 anos de sua vida profissional (1980–1993), ele não conseguiu gravar.

Em 1986, Milanés convidou Alfonso para viajar consigo pela Espanha; esse convite para se apresentar no exterior, bem como os subseqüentes, levaram-no a um público de perfil elevado e à formação, em 1989, de sua própria banda. Desde então, vem desenvolvendo uma carreira internacional ativa. Sua música tem sido executada por artistas do seu círculo de amizade, incluindo Marta Campos, as bandas Moncada e Mayohuacán e o grupo *jazz fusion* Mezcla. Ele tem se apresentado constantemente para organizações políticas de esquerda do exterior (organizações francesas de jovens comunistas, a associação “Solidaridad Cuba Si” em Berlim) e em eventos puramente comerciais, refletindo através de sua carreira o mesmo delicado equilíbrio que Cuba tem mantido entre capitalismo e socialismo. Da mesma forma, Alfonso participa em várias programações em Cuba incluindo eventos de caridade em favor de projetos de saúde pública, bibliotecas e auxílios emergenciais.

O compositor deixa o registro de que passou, no início da década de 1990, por um profundo processo de autorreflexão em relação aos ideais socialistas que lhe tinham sido ensinados. Chegou inicialmente à conclusão de que a revolução não havia sido bem sucedida e que não acreditava mais nela. Nessa época, escreveu várias canções cujo teor consistia numa forte crítica ao Estado. A reação das autoridades a essas peças puseram-no à margem de apresentações públicas por um tempo. Gradualmente, Alfonso começou a adotar uma posição mais matizada com relação à sociedade revolucionária, de aceitação e integração, enquanto ainda escrevia música de cunho crítico. Esse processo de reconciliação e sua decisão em 1966 de escrever “Son sueños todavía” (São sonhos ainda), uma canção premiada dedicada a Che Guevara, abriram muitas oportunidades profissionais novamente em sua terra natal. Pode-se questionar se Alfonso tornou-se tão famoso por esta peça e algumas outras. Tais obras receberam ampla difusão na mídia nacional em detrimento de outras obras excelentes e potencialmente mais controversas.

O REPERTÓRIO DE ALFONSO

Mais do que se poderia imaginar, as imagens das ruas de Havana, arquitetura e habitantes, aparecem constantemente nas letras de música dos compositores cuba-



nos contemporâneos. Deve-se lembrar que essa cidade não é somente rica e complexa em diversos sentidos (em termos de história, raça/etnia, religião, arquitetura etc.), merecendo assim atenção, mas é também a única realidade que muitos cidadãos cubanos já conheceram. Somente os mais bem-sucedidos cantores/compositores viajam, limitando as formas através das quais podem expressivamente aludir a outros lugares. A constante referência a sons e imagens locais deriva em parte da forte promoção da cultura nacional pelo governo revolucionário. A evocação de *lo cubano* através de referências a pessoas, lugares, terminologia e estilos musicais de Havana é uma técnica de compreensão imediata pelo público e que os supervisores da mídia controlada pelo estado apoiam entusiasticamente.

Há muitas maneiras, é claro, de representar a experiência urbana em música. A maior parte da música popular promovida como patrimônio nacional nas recentes décadas é acompanhada por estilos de música de origem exclusivamente cubana e se referem apenas a lindas mulheres em Havana, a lugares românticos, tais como o quebra-mar de *malecón*, ou a determinados bairros.

Alguns exemplos são “Dulce habanera” (Doce mulher de Havana) de Rafael Ortiz, “A la loma de Belén” (À colina Belém) de Ignacio Piñeiro, ou “El rumbón de Luyanó” (A grande festa em Luyanó) de Arsenio Rodríguez. Há várias possibilidades de se fazer referência ao negro na música popular – através da adoção de estilos musicais específicos associados à comunidade afro-cubana, da incorporação de gírias, ou mesmo da referência a áreas da cidade habitadas em larga escala por afro-cubanos. Pode trazer ao primeiro plano outras associações étnico-raciais, afiliações religiosas, identidades regionais distintas e similares, ou evitar inteiramente as referências. Costumeiramente, a música mais ouvida na mídia estatal com mais frequência tende a ser a mais abrangente, referindo-se a “Cubanidade” ou “Havanidade” em termos gerais.

Cada intérprete, entretanto, faz escolhas individuais sobre seu relacionamento sobre tal discurso e decide como representar a si mesmo e a sua cidade através de canções, criando uma gama de construtos. As canções dos artistas mais jovens da *nueva trova* incorporam tropos nacionais frequentemente, enquanto também desafiam representações oficiais. Por essa razão alguns deles recebem menos divulgação.

As composições de Gerardo Alfonso exemplificam essas tendências. A letra de uma de suas mais conhecidas peças “Sábanas blancas” (Lençóis brancos, 1992) consiste quase exclusivamente de imagens de Havana e referências a seus vários bairros:



y gente, con sus religiones
hermosa dama

Habana, si mis ojos te abandonaran
si la vida me desterrara
a un rincón de la tierra
yo te juro que voy a morirme
de amor y de ganas
de andar tus calles
tus barrios y tus lugares

Cuatro caminos, virgen de Regla
puerto de mar, lugares vecinos
el largo muro del litoral
el Capitolio y Prado
con sus leones, sus visiones
Sábanas blancas colgadas en los balcones

e gente, com suas religiões
formosa dama

Havana, se meus olhos te abandonaram
se a vida me exilara
para um canto da terra
eu te juro que vou morrer
de amor e de vontade
de andar por tuas ruas
teus bairros e teus lugares

Quatro caminhos, virgem de Regla
porto do mar, lugares vizinhos
o largo paredão do litoral
o Capitólio e o Prado
com seus leões, suas visões
Lençóis brancos pendurados nas varandas

A metáfora dos lençóis secando numa varanda traz à mente múltiplas associações: casa, trabalho doméstico, lutas econômicas do dia a dia, vida íntima familiar etc. Alfonso cria nessa peça uma representação relativamente incontestável no que tange o significado de ser *habanero*. Seu foco sobre lençóis brancos personifica e enfatiza referências indiretas a monumentos, ruas e outros espaços públicos da cidade.

O acompanhamento musical de “Sábanas blancas” consiste de solo de guitarra interpretado num estilo pop rock internacional, indiscutivelmente a música que influenciou os artistas da *nueva trova* mais fortemente desde os meados da década de 1960.

Enquanto as letras de Alfonso estão estreitamente atadas ao lugar, também ressaltam problemas sociais ou levantam preocupações que aparecem raramente (quando aparecem) na mídia controlada pelo estado. Os noticiários oficiais minimizam os comentários críticos, e a atenção é centrada na melhoria dos serviços sociais, o bem-estar das crianças, políticas internacionais etc. Pode-se caracterizar as letras de Alfonso como “havanocêntrica” e nacionalista por um lado e opositiva e subversiva ao discurso ortodoxo, por outro.

O governo cubano não permite a todos os grupos expressarem suas visões no rádio, na televisão ou na imprensa. Os afro-cubanos, por exemplo, não possuem programas dedicados a questões específicas. O mesmo é verdade para outras minorias étnicas, da comunidade gay e das associações religiosas. Isto significa que a música popular desempenha um papel ainda mais importante do que seria como uma fonte de comentários sobre eventos atuais e como uma perspectiva alternativa de pronunciamentos oficiais. Pode-se sugerir que a música popular agora



funciona muito mais como folclore não comercial em certos momentos para a comunidade afro-cubana, como uma “crônica social dos despossuídos” (Acosta, 1991, p. 54).

Em termos musicais, Alfonso caracteriza a si mesmo como “estilisticamente eclético”. Um dos seus primeiros experimentos musicais nesta linha foi um ritmo chamado *guayasón*, uma mistura de *clave* – uma forma canção em compasso 6/8 do início do século XX – com o ritmo de dança em metro duplo de *guajira* e *son*. O híbrido resultante, em 6/4, é tido como muito influente entre os trovadores nos meados da década de 1980.

De fato, a grande maioria de suas composições envolve experimentação com estilos musicais estabelecidos. Isso é fato em termos de canções individuais nas quais frequentemente são combinados elementos decididamente incongruentes e também em termos de álbuns inteiros quer gravados em CD ou K-7. Lançamentos tais como *El ilustrado caballero de Paris* (Alfonso, 2001), discutido em detalhes a seguir, apresenta um número vertiginoso de gêneros musicais lado a lado na mesma coleção. A influência internacional do pop, do rock e da música brasileira combina com os instrumentos folclóricos locais e o repertório de dança tradicional.

“No me mires tan extraño” (Não me olhe tão engraçado), um exemplo de uma canção deste CD, é escrita num estilo pop internacional, exibindo contrabaixo elétrico e sintetizador em primeiro plano. Muito da música consiste de um *vamp* repetido sobre uma progressão de quatro acordes do teclado (Am7/E, Em/D, C6 e Am7). A textura é inicialmente esparsa, mas a entrada de cada nova estrofe traz a adição de novos instrumentos, especialmente guitarra, trompas e percussão. Na segunda estrofe, enquanto a canção discorre sobre “amantes latinos” são ouvidos instrumentos de música de dança cubana (bongô, congas e maracas). O último instrumento a entrar é o afoxê brasileiro.

Como no caso de “Sábanas blancas”, a letra dessa peça consiste quase exclusivamente de imagens de Havana, em grande parte do bairro turístico de Vedado. Aqui, entretanto, a representação da cidade é distinta: Alfonso enfatiza temas tais como a falta de comida e a necessidade econômica, a masturbação pública, a prostituição, as cenas *gays* nas ruas excessivamente licenciosas etc.

A cidade nesta canção parece disfuncional e cheia de vícios, uma situação a ser superada mais do que algo com o que se deseja manter a identificação. A orientação “estrangeira” (ou pelo menos híbrida) orientação da música local contrasta com referências textuais, talvez como uma forma de ressaltar os efeitos negativos do turismo sexual e da moeda estrangeira:

50 Tomé 23 después de la 10
Por la misma acera del Cine Riviera

Tomei 23, após as 10
Na mesma calçada do Cinema Riviera



Le compré maní a la gente allí
Cada uno gana algo como pueda
Llegué donde el Parque del Quijote
Habían sus sayas y sus escotes
Un tipo debajo de un bombillo
Moviendo su mano en el bolsillo
Y yo intentando hablarte de mi amor
Que me escuches cuando hablo de amor
No me mires tan extraño

El Coppelia es la estación central
De los pepes *gay*, de los *latin lovers*
No es secreto ya, ni en el caminar
Ni en el modo de llevar los pantalones
Esquina de *Fresa y Chocolate*
Los chulos, lástimas elegantes
Esquina de todas las ofertas
Lujuria y placer a pierna suelta
Y yo intentando hablarte de mi amor
Que me escuches cuando hablo de amor
No me mires tan extraño

Comprei amendoim para as pessoas de lá
Cada um ganha algo como pode
Cheguei ao Parque do Quixote
Havia suas saias e seus decotes
Um cara debaixo de um poste
Mexendo a sua mão no bolso
E eu tentando falar-te do meu amor
Que me escutes quando falo de amor
Não me olhes tão estranho

Coppelia é a estação central
Dos “pepes” *gay*, dos amantes latinos
Não é nenhum segredo, nem no andar
Nem na maneira de vestir as calças
Esquina de *Morango e Chocolate*
Os bregas, lástimas elegantes
Esquina de todas as ofertas
Luxúria e prazer sem medida
E eu tentando falar-te do meu amor
Que me escutes quando falo de amor
Não me olhes tão estranho

A terceira estrofe continua com o que pode ser considerada até mesmo uma crítica social mais severa, observando “a saliva dos velhos homens europeus” marcada nos seios das mulheres cubanas que vieram das províncias para vender o corpo. Apesar da mordacidade da crítica de Alfonso, a canção transmite sua mensagem com uma ternura notável.

O interesse ostensivo do protagonista não é de forma alguma no comportamento sórdido que ele detalha, mas sim um desejo de ignorá-lo e buscar o amor verdadeiro. Alfonso é um mestre nesta forma de “suavizar” a mensagem; sabe destacar avaliações duras da sociedade urbana em termos relativamente inócuos.

Outras canções desse álbum poderiam ser discutidas e relacionadas às questões de letra e música sobre consideração. Em “Barrio Chino” (Bairro chinês), Alfonso se concentra na experiência da minoria chinesa habitante em Havana, trazida para a ilha como trabalhadores temporários no fim do século XIX. Uma escala pentatônica sublinhando um acorde de si menor (si-ré-mi-fa#-la) é usada como o tema principal na introdução, servindo para referir-se à “asianismo” junto ao uso de um gongo, woodblock e idiophone metálico.

A letra discute o tratamento áspero e as atitudes racistas dispensados por muitos anos aos trabalhadores considerados sem qualificações trazidos da Ásia, assim como a comida e os costumes que eles trouxeram para os caribenhos. “Polaroid Havana Rock” é um número de grande produção, interpretado por um grupo re-



manescente de uma banda norte-americana, a exemplo de Chicago, e que inclui uma guitarra destacada em meio ao instrumental utilizado. Em termos de letra celebra o rock de contracultura de Havana dos “excêntricos” de cabelos longos (*bichos y pelos largos*), constatando que este rock foi uma música perseguida em Cuba, mas afirmando que mesmo que possa representar “penetração ideológica do inimigo” ninguém se importa mais. “Ballad of John” (Balada de John) tem como ponto de partida musical a melodia “Eleanor Rigby”, dos Beatles, usando sua melodia principal e outras para narrar a história de uma estátua de bronze de John Lennon que atualmente fica em Havana. A letra descreve a importância da estátua para os moradores da área e a peça termina com um coro cantando “Ah, olhe todas as pessoas solitárias” em inglês para o acompanhamento à George Martin por uma seção de violinos misturada com congas!

Em todas as composições mencionadas, o interesse de Alfonso em subculturas é evidente. Pelo uso de elementos sonoros e literários específicos ele caracteriza perspectivas ou experiências marginais e as apresenta problematizando as relações sociais existentes.

Não é a minha intenção aqui determinar se as representações de Alfonso são mais ou menos acuradas que outras – mesmo que possam claramente ressoar com muitos ouvintes – mas meramente sublinhar a natureza de seu processo composicional, os elementos que incorpora em seu trabalho para alcançar sua meta e a dimensão em que sua visão contradiz a noção ortodoxa de “*lo cubano*”.

Três outras canções no release *Ilustrado Caballero* merecem comentários mais expandidos, uma vez que são especialmente eficientes em evocar imagens significativas da cidade e em lidar com elementos simbólicos locais e estrangeiros de forma criativa. A primeira é “Lo que me atrapa aqui” (O que me captura aqui). Letra e música lidam com as conotações de ser capturado ou cativado por Havana. O gênero musical que Alfonso escolhe como a base para sua composição é o chachachá, popularizado no começo da década de 1950. Representa, portanto, música “mais antiga”, trazendo à mente a era pré-revolucionária e por extensão um sentimento de estabilidade, falta de inovação ou movimento. A instrumentação da canção é a de charanga, uma orquestra tradicional de dança do início do século XX, caracterizada por piano, violinos, contrabaixo acústico, *timbales* e cowbell. Entretanto, o autor joga com esse formato instrumental, adicionando toques não padronizados de guitarra elétrica jazzística na seção do estribilho.

Em termos de letra, muitas imagens evocadas por esta canção são também associadas com uma noção de atemporalidade, a exemplo de um velho carro dos anos 1950 estando ainda em uso. Outras, entretanto, são simplesmente típicas dos bairros de Havana: cheiro de comida vindo de uma janela aberta, homens idosos jogando dominó, uma só bicicleta com lugares extras anexados para transportar



uma família de quatro pessoas, um *paladar* semiclandestino ou restaurante caseiro latino-americano:

Este carro es un Chevrolet de los años 50
Que al final se puede mover
Porque la gente inventa
Cuando te sientas un poco apretado
Convierte tu casa en un restaurant
Que aquí de una bicicleta
Se hace una nave espacial

Este é um carro Chevrolet dos anos 50
Que por fim pode andar
Porque as pessoas inventam
Quando te sintas um pouco pressionado
Transforme tua casa em um restaurante
Porque aqui de uma bicicleta
Se faz uma nave espacial

Esos viejos del dominó
Son campeones mundiales
Los romances del malecón
No he visto otros iguales
Y esos sazones en cada ventana
La radio sonando a todo lo que da
La vida es como una aldea
Con leyes de una ciudad

Esses velhos do dominó
São campeões mundiais
Os romances do cais
Eu não vi outros iguais
E esses temperos em cada janela
A rádio tocando a toda altura
A vida é como uma aldeia
Com leis de uma cidade

Não obstante o tom lúdico, imagina-se o que o autor quer dizer com ser “atrapado”. Certamente sua escolha pelo vocábulo é provocativa, uma vez que a maioria dos cubanos não pode viajar facilmente e que muitos desejam deixar a ilha. Nessa canção, estar capturado em Havana tem tanto um sentido positivo quanto um sentido negativo. Alfonso se sente aprisionado tecnologicamente, artisticamente, economicamente, politicamente ou estaria ele se referindo apenas a laços sociais? Assim como nos exemplos anteriores, o apelo de suas composições deriva, pelo menos em parte, de sua habilidade para evocar imagens substanciais e um tanto críticas da vida diária de maneira inovadora, e ainda assim assentar seus comentários em termos humorísticos ou ambivalentes.

A segunda canção, “Suave, suave” (grosso modo, “Easy does it”), põe questões adicionais em foco, tensões raciais mais proeminentes e as estereotípias, bem como o modo que a cultura afro-cubana é percebida dentro e fora da ilha. Em termos de letra, as canções contam de um casal sueco visitando Havana. A mulher é obcecada por encontrar a “verdadeira rumba” e usa seu tempo andando adentrando prédios lotados (*solares*) e bairros pobres, perguntando onde encontrar percussionistas, enquanto seu marido sai a comprar rum e charutos. Finalmente, a mulher encontra um percussionista tocando conga. Ele recusa a oferta dela em dinheiro em troca de lições e se oferece para, simplesmente, passar a tarde tocando com ela por diversão, uma troca que causa surpresa dada a necessidade econômica da maioria dos habitantes.



Musicalmente, a peça combina influências da rumba cubana tradicional e *son* com pop internacional, rock e rap, perfeitamente complementando o tema Europa-encontra-Cuba do texto.

A introdução de “Suave, suave” começa com um solo de contrabaixo acústico, enquanto sons como de uma festa de bairro de classe operária emergem lentamente. Ouve-se o barulho de vidros quebrando (garrafas de rum?) e então uma conga *quinto* aguda fazendo um solo. Repentinamente, trompetes e um sintetizador entram, os quais são seguidos por um solo de bongô sobre um *vamp* melódico repetido. Quando a estrofe começa, a maraca e o bongô entram em padrões rítmicos associados à música de dança. As harmonias e o timbre do sintetizador, entretanto, mais característicos de um pop ou rock à Santana que de música cubana, mantém o contraste com esses instrumentos e criam uma tensão estilística.

O repertório de dança moderna, *timba*, é referido também na peça através da incorporação de linhas de trompa virtuosas em uníssono na região aguda, o acompanhamento improvisado (*vamp*) em estilo de salsa no teclado contrastante com o estribilho e uma *bomba* ou seção climática, na qual os instrumentos melódicos saem e a percussão continua tocando. A *timba*, como ícone, liga a composição ao turismo, entretenimento para estrangeiros e, mais amplamente, uma subcultura inteira de *jineterismo* ou atividade ilegal na qual os *habaneros* oferecem serviços de vários tipos (material, sexual) para os turistas em troca de dinheiro. O estribilho vocal é um *rap*, também remanescente de *timba* e ainda assim ressoando com os elementos estilísticos estrangeiros mencionados. Outros sons que se destacam na peça incluem uma guitarra elétrica solo próximo ao fim e uma participação do trompete entre as estrofes na qual o intérprete cita a melodia “La comparsa”, de Ernesto Lecuona (1912). Este último é um signo musical complexo e ambivalente por si próprio.

“La comparsa” foi originalmente uma composição para piano estilizada, escrita por um cubano branco de formação clássica, em imitação das bandas de carnaval afro-cubanas. Nesse contexto ela traz à mente novamente um dos temas centrais da composição: o fascínio do branco pela cultura negra.

Una sueca vino al país
A aprender la rumba como se toca aquí
Su marido fue al malecón
A comprar tabacos y botellas de ron
En La Habana todo se intenta
Lo que no se puede se inventa
Todo el mundo quiere salir de su derrotero

Uma sueca veio ao país
Para aprender como se toca rumba aqui
Seu marido foi ao cais
Para comprar tabacos e garrafas de rum
Em Havana tudo se tenta
E o que não se pode se inventa
Todo mundo quer sair do seu fracasso

Ella caminó toda la ciudad
Ella se metió en cualquier lugar

Ela caminhou toda a cidade
Ela foi a todo lugar



Ella preguntó en cada solar
 Y en un patio descubrió
 Un negrón tocando tambor
 Con los brazos fuertes
 Como de un gladiador
 En los hombros brillos de sol
 Casi encandilaban
 Y la sueca que lo miraba
 Cuando no reía sudaba
 Todo el mundo quiere salir de su derrotero

Ela perguntou em cada casa
 E em um recinto descobriu
 Um negrão tocando tambor
 Com braços fortes
 Como os de um gladiador
 Nos ombros o brilho do sol
 Quase deslumbravam
 E a sueca que o via
 Quando não ria suava
 Todo mundo quer sair do seu fracasso

Um último exemplo na produção de Alfonso em termos de recriação de sons e imagens de Havana por meio de canção pode ser encontrado na faixa título do álbum que estamos examinando, “El ilustrado caballero de Paris” (O ilustre cavalheiro de Paris). O próprio “cavalheiro”, José M. López Lledín (1899–1985), era um imigrante educado porém perturbado, que se tornou vagante, originário da Espanha, perambulando pelas ruas de Havana por várias décadas. Quase todos que viveram na cidade de 1940 a 1980 lembram-se dele. Alfonso faz de López Lledín a parte central do texto, descrevendo-o como um tipo de Cristo mendicante, nobre de espírito, mas usando vestimenta esfarrapada e comendo das latas de lixo. O Caballero rejeita a importância do dinheiro, como um bom revolucionário, mas ele é também um delirante. Sua pessoa é, portanto, semioticamente carregada. Ele apoia Castro e o governo revolucionário, mas sua própria existência e a dimensão de sua instabilidade mental levantam questões sobre seu julgamento, e por extensão sobre o próprio esforço revolucionário.

Musicalmente, a composição é um bolero, o gênero do romance e do sentimentalismo apolítico por excelência. Sua instrumentação é tradicional, estabelecendo um forte contraste entre a tendência relativamente dominante (embora de bom gosto) do plano sonoro e do texto experimental e mais ousado da canção. Dois violões em estilo clássico são ouvidos, um realizando conduções melódicas e outro arpejando acordes; eles são complementados por contrabaixo, bongô e maracas.

A introdução da canção é feita num *rubato non mensurato*; o tempo fixo entra na primeira iteração da frase “Pero yo lo recuerdo muy bien” (Mas eu me lembro dele muito bem). O som inegavelmente “doce” da canção e a adoção do formato do bolero criam uma ambiência de nostalgia e ternura para dentro do qual as imagens textuais são inseridas. Assim como nos exemplos anteriores, a abordagem que Alfonso faz do material difunde o que seria senão um tópico decididamente controverso. Mais do que focar diretamente nas terríveis condições físicas e mentais do morador de rua, ou o que elas podem implicar sobre a Cuba revolucionária, a



descrição sentimental de Alfonso, em vez disso, encoraja-nos a pensar no Caballero como um amável senhor, uma raridade inofensiva e alegre, um representante relativamente neutro das experiências comuns a todos os residentes de Havana e que evoca a melancolia de nosso próprio passado, pelo menos tanto quanto qualquer mensagem sociopolítica.

Pero yo lo recuerdo muy bien
Comiendo sobras de un plato
Y escribiendo “que viva Fidel”
En recortes de las servilletas
Y lo hacía con amor
Venerable luz en su cabeza

Mas eu o recuerdo muito bem
Comendo os restos de um prato
E escrevendo “que viva Fidel”
Nos pedaços dos guardanapos
E o fazia com amor
Venerável luz na sua cabeça

Y así nació en esta capital
Esa leyenda de un viejo singular
Tan gloriosa como casas coloniales
Y así vivió y murió en este país
El Ilustrado Caballero de París
Sobre La Habana un ángel se cayó
un Cristo ya vencido

E assim nasceu nesta capital
Essa lenda de um velho singular
Tão gloriosa como casas coloniais
E assim viveu e morreu neste país
O Ilustre Cavalheiro de Paris
Sobre a Havana um anjo caiu
um Cristo já vencido

Pero yo lo recuerdo muy bien
Durmiendo en los portales
Y los niños riéndose de él
Y su melena tan larga y tan dura
Como la que tuve yo
Cuántos años, cuántos sueños rotos
Cuánta historia, cuántos años locos

Mas eu o recuerdo muito bem
Dormindo nas portas
E as crianças rindo dele
E sua cabeleira tão comprida e tão cheia
Como a que tive eu
Quantos anos, quantos sonhos destruídos
Quanta história, quantos anos loucos

As evocações que Gerardo Alfonso faz de Havana por meio de canções, suas recriações do espaço social, apresentam imagens muito diferentes daquelas feitas pela mídia oficial. Lendo as notícias em *Granma* – o jornal do Partido Comunista Cubano e o único que circula em âmbito nacional diariamente – ou ouvindo ao noticiário noturno em uma das duas ou três operadoras estatais de televisão, ouvir-se-á pouco sobre prostitutas, turismo sexual, estereótipos raciais ou quaisquer dos assuntos encontrados no repertório aqui analisado. No ambiente altamente regulado da mídia cubana, a canção popular é um dos meios cujos assuntos fora dos limites entram na discussão pública.

Obras de arte bem acabadas são complexas; ao invés de trazer uma mensagem simples, elas se prestam a várias interpretações. As composições de Gerardo Alfonso exemplificam perfeitamente essa tendência. Alfonso escolhe tópicos que são socialmente significantes e politicamente carregados, mas os trata de maneira que resiste ao dogmatismo e sugere múltiplas leituras.



Da mesma maneira, o compositor quer que sua música seja, de algum modo, controversa. Ele tem sugerido que os artistas alarguem as fronteiras do aceitável e façam o público discutir questões que podem evitar ou que lhes tragam incômodo.

É importante que o *trovador*, um tipo de artista que por boa razão é chamado como cantor de protesto ou cantor engajado, tenta alcançar a consciência das pessoas, suas opiniões e propõe debates na sociedade para transformá-la, revolucioná-la.

Não é suficiente que tenhamos realizado uma revolução, precisamos continuar com esta revolução, é uma roda que se move adiante. E é importante debater temas que não são discutidos [...]; o tema que parece ser o mais banal pode ser profundamente interessante. (Alfonso apud Rodríguez Sotomayor)

Um das maneiras mais eficazes que Alfonso usa para criar ou modelar significados textuais é pelo contraste com o som em diferentes modos. Música e suas associações socialmente derivadas podem ser usadas para sublinhar ou complementar o significado textual, como no caso do ritmo de chachachá em “Lo que me atrapa aquí” ou o ritmo de dança da *timba* em “Suave, suave”.

De outro modo, o uso do som pode problematizar os significados textuais, como na incorporação dos elementos estrangeiros, não cubanos, numa canção que alude um gênero folclórico tradicional como a rumba. A música pode ser usada intertextualmente, pela citação de melodias locais mais antigas (carregadas com seus próprios significados sociais específicos) em novas composições, a fim de fixar paralelos ou fazer inferências. Finalmente, a música pode ser usada para modificar o tom da mensagem textual ou ajudar a evocar estados emocionais específicos do ouvinte, como no caso do bolero no “El ilustrado caballero de París”. A íntima associação entre música e estágios particulares da vida, períodos de tempo, lugares e estados da mente, faz disso um veículo especialmente útil para a manipulação da emoção.

Os significados de cidades como Havana são invariavelmente selados em narrativas históricas pré-existentes. Artistas como Gerardo Alfonso se posicionam em tais narrativas e ativamente as respondem, reinterpretando e reemoldurando o discurso da realidade como apresentado por outros. O repertório de Alfonso pode ser visto como uma tentativa de afirmar controle simbólico (Stokes, 1994, p. 8) sobre o espaço urbano por parte das classes menos favorecidas, reconfigurando as construções, sons e imagens que os residentes de Havana usam para pensar acerca de sua cidade.



Sua música é relevante socialmente justo devido à incorporação sutil de significados locais, seu engajamento com aspectos pouco discutidos da realidade do dia a dia e suas tentativas para reconfigurar a música urbana em Cuba, de uma forma mais abrangente, utilizando uma ampla variedade de sons para comentar sobre o presente cubano.



REFERÊNCIAS

Acosta, Leonardo. “The rumba, the guaguancó and Tío Tom”. In: Manuel, Peter, ed., *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Maryland: University Press of America, 1991, p. 51-73.

Castillo Faílde, Osvaldo. *Miguel Faílde, creador musical del danzón*. Havana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1964.

Iznaga, Diana. “Prólogo”. In: Ortiz, Fernando, *Los negros curros*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press., 2005.

Lapique Becali, Zoila. *Música colonial cubana tomo 1 (1812-1902)*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

Moore, Robin. *Music and Revolution. Cultural change in socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press., 2006.

Orovio, Helio. *Cuban Music from A to Z*. Durham, NC: Duke University Press., 2004.

Portalatino.com. Disponível em <http://www.portalatino.com/platino/website/ew/alternativo/acerca.jsp?fvuid=600952052280&secid=716042659280&ptitle=Acerca%20de...>

Rodríguez Sotomayor, Daynet. “Estoy de pie”. Entrevista com Gerardo Alfonso. Disponível em <http://www.trovacub.com/nuke/modules.php?name=News&file=article&sid=922>

Rojas, Rafael. *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Madri: Editorial Colibrí, 1998.

Santos Cabrera, Kaloian. “Conversando con Gerardo Alfonso. Remembranzas de un cuarto de siglo”. Disponível em <http://oreja.trovacub.com/boletin16.htm> - _Gerardo_Alfonso.

Stokes, Martin (org.). *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*. Londres: Berg, 1994.

Registros fonográficos

Alfonso, Gerardo. *Sábanas blancas*. Bis Music, compact disc 126. Havana: ARTEX, 1997.

Alfonso, Gerardo. *El ilustrado caballero de París*. EGREM cassette C-686. Havana: EGREM, 2001.



Alfonso, Gerardo. *Momentos*. Unicornio cassette UN-KCT7017. Havana: Abdala Studios, 2002.

Alfonso, Gerardo. *Las cosas que te cuento*. Bis Music compact disc 257. Havana: ARTEX, 2003.

ROBIN MOORE é professor associado de Etnomusicologia da Universidade do Texas, Austin, EUA. Seus principais interesses de pesquisa abrangem música e nacionalismo, música e relações raciais, música popular e estética da arte socialista. Autor dos livros *Nationalizing Blackness* (University of Pittsburgh Press, 1997), *Music and Revolution* (University of California Press, 2006), *Music of the Hispanic Caribbean* (Oxford Press, 2010), *Musics of Latin America* (W.W. Norton, 2012); e de artigos sobre música cubana publicados em *Latin American Music Review*, *Cuban Studies*, *Ethnomusicology*, *Encuentro de la cultura cubana*, e outros periódicos e antologias. Atualmente é o editor de *Latin American Music Review*.