
IMPASSES NA MODERNIZAÇÃO DE CUBA: música e consumo cultural na Fábrica de Arte Cubano

IMPASSES IN THE MODERNIZATION OF CUBA: music and cultural consumption in the Cuban Art Factory

THIAGO SOARES

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: A partir da consolidação da Fábrica de Arte Cubano como espaço cultural, musical e turístico na cidade de Havana, o artigo questiona como o empreendimento problematiza a imaginação nostálgica sobre Cuba. Discute a institucionalização de Havana como uma cidade musical (HERSCHMANN e FERNANDES, 2018), a partir das políticas públicas de suporte a expressões artísticas e musicais cubanas pelo Estado. Postula-se que a Fábrica de Arte Cubano é um espaço em que parte da juventude cubana performatiza sua cubanidade através de múltiplos pertencimentos, atrelando uma imaginação nostálgica (KNAUER, 2001) a devires consmopolitas (SOARES, 2021) evidenciando os desafios e as potências de se viver na ilha caribenha. Especula-se assim que a Fábrica de Arte Cubano é uma metáfora urbana para os desafios sobre a modernização da ilha socialista.

Palavras-chave: turismo; cidades musicais; América Latina; Cuba; modernidade.

Abstract: Based on the consolidation of the Fábrica de Arte Cubano (Cuban Art Factory) as a cultural, musical and tourist place in the city of Havana, the article questions how the project problematizes the nostalgic imagination about Cuba. It discusses the institutionalization of Havana as music city (HERSCHMANN and FERNANDES, 2018), based on public policies that support Cuban artistic and musical expressions by the State. It is postulated that the Fábrica de Arte Cubano is a space in which part of Cuban youth perform their Cubanity through multiple belongings, harnessing a nostalgic imagination (KNAUER, 2001) to consmopolitical becoming (SOARES, 2021), highlighting the challenges and powers of living on the caribbean island. It is speculated that the Fábrica de Arte Cubano is an urban metaphor for the challenges regarding the modernization of the socialist island.

Keywords: tourism; music cities; Latin America; Cuba; modernity.

1 INTRODUÇÃO

Num dos trechos musicais mais conhecidos do documentário “Buena Vista Social Club”, do cineasta Win Wenders, a câmera desliza pelas ruas de Havana ao som de “Chan Chan”, canção interpretada por Compay Segundo, enquanto vemos casarões, carros antigos, roupas estendidas, pessoas acenando. Também assistimos aos integrantes e músicos protagonistas do documentário se apresentando em imponentes teatros europeus e estadunidenses. Um carro passa pela avenida que margeia o mar da capital de Cuba enquanto ondas batem e molham o asfalto. Uma mulher varre a casa fumando um charuto. A câmera exhibe, em seguida, um cartaz escrito: “A revolução é eterna”.

“Buena Vista Social Club” ajudou a cristalizar a imagem de Cuba como um lugar nostálgico, romântico, orgulhosamente “parado no tempo” - traço que virou a principal “bandeira” do turismo na ilha caribenha. Principal nação socialista do mundo, Cuba ostenta o legado de seus músicos, dos altos índices de alfabetização na América Latina, da singularidade política e econômica (com forte aparato do Estado na economia) ao mesmo tempo que desvela os desafios de se modernizar, principalmente acolhendo o contingente de jovens que não viveram o “projeto revolucionário” de 1959 e sofreram o cerceamento alimentício com o fim da União Soviética e a queda do bloco socialista a partir de 1989 (SOARES, 2021).

Grande parte deste imaginário nostálgico sobre Cuba se materializa em sua capital, Havana. A imagem da Havana nostálgica, ao som do cancionário do Buena Vista Social Club, contrasta com a metrópole contemporânea de 2,13 milhões de habitantes (dados de 2021) que, para além da salsa, do mambo, do *son*, também acolhe expressões como o rap, o R&B, o rock e o reggeatón. A partir das formas de tutela do Estado em torno das manifestações musicais cubanas, percebe-se que a Havana nostálgica presente no documentário de Win Wenders é fortemente endossada por campanhas publicitárias de empresas de turismo cubanas no convite a se conhecer um país que se “orgulha do seu passado”.

Desde 2014, no entanto, todo o imaginário nostálgico presente no “catálogo turístico” de Havana (passear em carros antigos, conhecer lugares de fabricação de rum e charuto, visitar os espaços em que aconteceram fatos da Revolução Cubana) foi acrescido de um local que apresenta em sua oferta de atrações culturais, exposições de arte contemporânea, performances artísticas, espetáculos teatrais e discotecagens de DJs e artistas de rap: a Fábrica de Arte Cubano. Trata-se de uma extinta fábrica de óleo que desde 2014 se converteu num espaço que acolhe grande parte das expressões musicais do rap, do rock, da música pop e da música eletrônica cubanas e problematiza a imagem institucional da capital de Cuba como “cidade nostálgica”.

A partir da consolidação da Fábrica de Arte Cubano como espaço cultural e musical na cidade de Havana, este artigo propõe debater de que maneira o empreendimento aponta para os questionamentos em torno da imaginação nostálgica de-e-sobre Cuba. Discute-se a institucionalização de Havana como uma cidade musical, a partir das políticas públicas de suporte a expressões artísticas e musicais cubanas pelo Estado. Propõe-se pensar a Fábrica de Arte Cubano como um espaço em que parte da juventude cubana performatiza sua cubanidade através de múltiplos pertencimentos, atrelando uma imaginação nostálgica a devires consmopolitas evidenciando os desafios e as potências de se viver na ilha caribenha. Especula-se assim que a Fábrica de Arte Cubano é uma metáfora urbana para os desafios sobre a modernização da ilha socialista.

Antes de adentrarmos a discussão sobre a Fábrica de Arte Cubano, precisamos explicitar como este artigo está estruturado. Primeiramente, faremos um debate conceitual sobre como a noção de cidade musical está presente nas pesquisas acadêmicas na América Latina (HERSCHMANN e FERNANDES, 2018). Problemas das manifestações musicais de rua na América Latina se desenham: dificuldade de ordenamento do poder público (REIA, 2017), tensões raciais e violência acarretados pelas desigualdades sociais (TROTТА, 2016) emergem. Este panorama conceitual se faz necessário na medida em que é preciso “territorializar” a noção de cidade musical na América Latina, mostrando a riqueza cultural dos países latino-americanos, mas também com os problemas enfrentados neste contexto e os contrastes e desigualdades sociais.

Após esta aproximação com a América Latina, chegaremos propriamente a Cuba. Apresentaremos um breve diagnóstico dos elementos chaves que podem classificar Havana como uma cidade musical, a partir da metodologia presente em “The Mastering of a Music City”, produzido pelo IFPI e Music Canada. Este diagnóstico será fundamental para entendermos a configuração histórica da presença da música na cidade de Havana, ancorada na presença de músicos e instituições que consagraram gêneros musicais como o *son*, a rumba e a salsa e que funcionaram como grande atrativo das práticas de turismo cultural em Cuba sobretudo após o êxito mundial do filme “Buena Vista Social Club”. Este histórico musical de Cuba é parte de um patrimônio cultural sustentado por políticas do Governo Cubano, a partir do financiamento de instituições de preservação, pesquisa e manutenção de espaços para espetáculos musicais, como detalharemos adiante.

É a partir de um lento e gradual processo de abertura da economia cubana a partir do final da década de 1990 e da entrada da iniciativa privada no financiamento de equipamentos artísticos e culturais na ilha socialista que projetos como a Fábrica de Arte Cubano se tornaram possíveis. O empreendimento se configura na ampliação da oferta de atrativos culturais e musicais de Havana, na medida em que incorpora em sua grade de programação, artistas de rap, DJs, performers de música eletrônica, entre outras expressões musicais contemporâneas. A Fábrica de Arte Cubano portanto reforça a vocação de Havana como cidade musical agora “jovializando” as experiências musicais na metrópole e inserindo a capital de Cuba num circuito mais global e cosmopolita de turismo.

2 O PROBLEMA DAS CIDADES MUSICAIS NA AMÉRICA LATINA

A existência de um empreendimento como a Fábrica de Arte Cubano em Havana integra uma discussão mais ampla sobre a formação dos circuitos de consumo culturais das metrópoles latino-americanas, da importação de modelos de lazer e entretenimento e dos modos de gestão de equipamentos culturais pelo poder público

e pela iniciativa privada. É preciso, portanto, pensar o que significam os enlaces entre música e cidade na América Latina.

Marcados pelo processo de colonização, México, América Central e o Caribe e América do Sul apresentam histórico de desigualdades sociais que implicam em particulares formas de vivenciar a modernidade. A convivência de arranha-céus com casas de madeiras (palafitas/ favelas); de automóveis de luxo com charretes e transportes com tração animal promovem um embaralhamento temporal, apresentando resíduos históricos que se perpetuam no presente e desafiam interpretações sobre a natureza dos fenômenos sócio-históricos na América Latina.

O debate sobre economia da cultura, indústrias criativas e cidades musicais é amplamente incorporado no vocabulário das políticas públicas nos países da América Latina, sobretudo a partir dos anos 2000, aderindo a uma lógica desenvolvimentista de evidenciar preocupações do poder público com novos modelos de incremento socioeconômico para além daqueles ancorados no incentivo à indústria. A construção de tramas ou *clusters* locais inovadores a partir da potência da cultura geraria vantagens competitivas para atores sociais destas regiões num mundo globalizado. Importante sublinhar que o uso de tecnologias digitais e móveis, especialmente a partir da segunda metade da década de 2000, fez com que as atividades produtivas começassem a se organizar em rede e pelos territórios digitais.

Conceitos de economia criativa e de cidades criativas são festejados como possibilidades de atenuação de desigualdades sociais através da cultura na América Latina. O desafio é não interpretar a incorporação de tais conceitos a partir de uma premissa colonial de mera “mimética” de ideias que se consolidam em países da Europa e do Norte global em contextos do Sul global¹, nem pela lógica de “receitas de sucesso redentoras” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2018), mas perceber em que medida o debate sobre “cidades musicais” na América Latina pode nortear a discussão sobre modelos de desenvolvimento atrelados a cultura.

¹ Sul global é um termo utilizado em estudos pós-coloniais que se refere ao conjunto de países das regiões mais pobres do mundo (em general ao sul do Hemisfério) em oposição aos países do Norte global. O termo serve como metáfora para países que têm uma história interconectada de colonialismo e uma estrutura social e econômica com desigualdades.

Obviamente que o debate sobre cidades musicais na América Latina não pode se restringir às iniciativas do poder público e da iniciativa privada. É fundamental, como alertam Herschmann e Fernandes, alargar e desdobrar os argumentos em direção de uma reflexão que contempla também as experiências vividas pelos atores sociais – de forma intensa pelos corpos, atuações performáticas, sonoras, tácteis e teatralizadas – no espaço urbano.

É importante se considerar não apenas se a cidade é musical (ou seja, se possui dinâmicas institucionalizadas envolvendo desde o ensino de música, passando pela produção, circulação e consumo da mesma, se historicamente possui uma produção significativa e visível que permitiria afirmar que há uma “vocação local” voltada para esta prática artística; se existem profissionais e/ou equipamentos culturais privados e públicos usados para a exibição desta produção; e/ou políticas públicas de apoio e fomento a esta atividade) mas também observar as tramas da música na cidade, ou seja, a produção espontânea e dinâmicas pouco institucionalizadas; os ecossistemas musicais locais invisíveis presentes no cotidiano; as práticas musicais minoritárias, transgressivas que incomodam, são proibidas e até desafiam as práticas regulatórias da urbe [...] (HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 13).

Portanto, o empenho na análise das cidades musicais na América Latina deve vir não só da interpretação do universo institucionalizado e visível (e suas políticas públicas) mas também tratar das dinâmicas das territorialidades musicais urbanas que gravitam em torno de gêneros musicais que constroem imaginários relevantes nas urbes. A noção de cultura musical das cidades é empregada como uma maneira de compreender como a música é um fator de mobilização, afeto e intensidade de vida nas cidades latino-americanas.

As práticas musicais urbanas também apresentam traços das desigualdades sociais da América Latina. Estão, muitas vezes, localizadas em periferias, longe dos centros comerciais e urbanos das metrópoles, como no caso da cidade do Buenos Aires, na Argentina, em que as festas em torno *cumbia villera*² originárias das zonas periféricas e mais pobres, migram paulatinamente para as áreas centrais e mais ricas da cidade, promovendo encontros socialmente tensivos entre sujeitos pobres e ricos, de diferentes raças e religiões, que vivem e “praticam” a cidade.

² Cumbia villera é um subgênero musical da cumbia originada nas comunidades pobres de Buenos Aires (Argentina) e popularizada por todo o país, América Latina e as comunidades latinas no exterior. Na Argentina, o governo considerou, em 2017, a difusão da cumbia villera pelo país como sendo um fator para o aumento da criminalidade.

O debate sobre as cidades musicais na América Latina é atravessado por nomenclaturas como “higienização” dos espaços públicos, gentrificação de áreas periféricas, além da centralidade do turismo como uma alavanca econômica para as cidades, abrindo um amplo leque de discussões dentro do campo da economia da cultura (HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 31). No caso específico da cidade do Rio de Janeiro, a revitalização da área portuária e a transformação num ambiente propício a realização de espetáculos musicais chamado Porto Maravilha (coincidindo com a passagem dos Jogos Olímpicos Rio 2016 pela cidade) foi acompanhada por controvérsias em torno dos processos de exclusão de moradores da região e as dinâmicas sobre direito à moradia e apropriações do espaço público pela iniciativa privada de forma a cercear o acesso (pago e caro) a atrações culturais que se apresentariam na região.

As práticas musicais nos tecidos urbanos das metrópoles latino-americanas acompanham discussão sobre violência (de inúmeras ordens), desde aquela ligada ao furto/roubo de bens de frequentadores de festas e eventos em espaços públicos até à noção de desordem, barulho e mediação policial para tratamento de eventos ao ar livre (TROTTA, 2016). Em sentido mais amplo, as desigualdades sociais na América Latina implicam na observação de prismas que ressaltam as tensões sobre viver em centros urbanos latino-americanos e suas práticas de escuta. Acentuam-se, portanto, as regulações do Estado sobre a vida pública nas cidades, controle e uso da força policial para conter “balbúrdias” no espaço público. Se pensarmos que o Carnaval (em suas diversas acepções ao longo de toda América Latina, de sua importância no Brasil até o Caribe) é uma festa musical de rua que provoca tensões nos tecidos urbanos (alegria, espontaneidade, vivência urbana, mas também roubo, violência, controle policial) evidencia-se um conjunto de problemáticas sobre a formação e estruturação de práticas musicais em contextos de desigualdades sociais.

O som e sua projeção em espaços públicos refletem os encontros tensivos entre sujeitos. Caixas de som portáteis conectadas a aparelhos de celulares são utilizadas em transportes públicos, em alto volume, rompendo o silêncio protocolar destes espaços, em metrópoles como São Paulo (Brasil), Cidade do México (México),

Bogotá (Colômbia), Lima (Peru), entre outras, por fãs de gêneros musicais como funk carioca bregafunk, *cumbia villera* e reggeatón, em geral, sujeitos pobres e de baixa escolaridade. A repressão a estas práticas ocorre a partir da elaboração de “leis do silêncio” (REIA, 2017) que indicam a mediação do Estado na necessidade de criação de pactos civilizatórios no debate sobre as tensões originadas a partir dos encontros de sujeitos de diferentes classes sociais no espaço público.

A discussão sobre o conceito de cidades musicais na América Latina funciona em partes para o entendimento do contexto de Cuba - único país socialista do continente americano, a partir da emergência da Revolução Cubana de 1959 que instaurou um regime político socialista de forte intervenção do Estado na economia e na vida dos habitantes. A singularidade cubana acrescenta novas camadas ao debate sobre cidades musicais na medida em que lança foco sobre a importância do Estado na criação de políticas públicas de incentivo às práticas musicais urbanas e das relações que vão se construir entre o poder público e a iniciativa privada. Esta discussão servirá para que possamos debater a gênese da Fábrica de Arte Cubano na cidade de Havana e sua centralidade para o questionamento sobre a estética da nostalgia que marca o principal traço do turismo na capital cubana.

A seguir, demonstraremos a partir de um diagnóstico tomando como base categorias elencadas no dossiê “The Mastering of Music City” (2018), organizado pela IFPI e Music Canada, como a capital de Cuba, Havana, pode ser enquadrada como cidade musical e as políticas públicas para incentivo de ações culturais no tocante à música. Este diagnóstico é importante para alicerçar a percepção de como a Fábrica de Arte Cubano impacta o turismo cultural em Havana e apresenta tensões no tocante à economia da ilha socialista e suas aberturas à iniciativa privada.

3 HAVANA COMO CIDADE MUSICAL

O argumento central deste artigo é que a Fábrica de Arte Cubano integra um conjunto de políticas do Estado cubano de incentivo à vocação musical de Havana, mas que, desde a queda do bloco socialista sobretudo a partir do fim da União Soviética, a centralidade do Estado na concepção, manutenção e divulgação destas políticas foi

cedendo espaço para ações em parcerias públicas e privadas. A Fábrica de Arte Cubano é exemplo deste tipo de particularidade na economia da cultura cubana junto a outras ações que descreveremos a seguir.

Para que possamos entender como Havana se constrói como uma cidade musical, tomamos as categorias descritas no dossiê “The Mastering of Music City” (2018) como norteadoras para alicerçar nossos argumentos. Enquadrar Havana como uma cidade musical, prevê reconhecer que ela é composta por cinco elementos-chaves: 1. articulação entre artistas e músicos em um território, compartilhando de um conjunto de práticas simbólicas; 2. uma cena musical que inscreve a cidade num circuito cultural de consumo; 3. a existência de espaços musicais que evoquem a presença de uma economia cultural; 4. a delimitação de um receptivo e engajado público; 5. gravadoras e selos musicais específicos e outros negócios ligados a música.

O mapeamento dos artistas e músicos na formação de cenas musicais em Havana ajuda a compreender o papel dos gêneros musicais na formação identitária cubana. A historiadora Lisa Maya Knauer (2001), ao debater o que chama de afro-cubanidade translocal, dedica parte de sua reflexão ao entendimento de como a rumba e a salsa foram alçadas ao status de música nacional cubana. A autora define a música popular como a principal arena onde se define a “comunidade imaginada” do País (KNAUER, 2001, p. 13) a partir de um conjunto de tensionamentos identitários sobre o que significa ser cubano.

No século XIX, segundo Knauer, gêneros musicais afro-cubanos, como a rumba, a comparsa e a música religiosa eram consideradas ameaças à ordem social, por causar “arruaça”, serem “vulgares” e por isso eram reprimidos pelas elites. No entanto, as bandas de baile, que tocavam em eventos das classes mais altas, foram gradualmente incorporando elementos das sonoridades percussivas africanas, dando origem a uma série de formas musicais e dançantes – *danzón*, *son* e mambo, por exemplo – que, de início foram rechaçadas por evocar aspectos da afro-cubanidade, mas em seguida, incorporados sobretudo em função da aceitação e êxito comercial.

Parecia haver um paradoxo incontrolável pelas tentativas das elites cubanas em fazer uma música nacional branca e que, distante de um imaginário espanhol, pudesse sintetizar o que era o País. “Os gêneros musicais que melhor simbolizam a nação,

resultado da fusão entre elementos africanos e hispânicos, são dos negros, em sua maioria pobres, e, portanto, longe dos ideais de branquitude das elites” (KNAUER, 2012, p. 14). O *son*, gênero musical consagrado no filme “Buena Vista Social Club” e também no imaginário nostálgico sobre Cuba, surgiu nas áreas de Havana e de cidades cubanas onde viviam negros e é a base de grande parte da música dançante e internacionalmente popular de Cuba, como o mambo e a salsa.

Este mapeamento histórico inicial de gêneros musicais e da marcação identitária cubana através da música nos leva a construção de espaços e lugares de Havana como importantes indicativos da vocação musical da cidade. O *son*, o mambo e a salsa foram, desde então, amplamente experienciados no tecido social urbano de Havana. Na primeira metade do século XX, com o auge do turismo pré-revolucionário, surgem as boates Sans Souci, Montmartre e Tropicana, com espetáculos musicais “tropicais” criados a partir dos gêneros musicais como mambo e salsa. O bairro de Vedado recebe luxuosos hotéis e, neles, mais boates exibem os gêneros musicais: a Parisien, no Hotel Nacional de Cuba e a Caribe do Habana Libre (LAM, 2015, p. 1).

Rafel Lam (2015) comenta sobre a vocação musical de Havana a partir da aparição de um circuito cultural em diferentes bairros da capital cubana. Enquanto Vedado era o local mais turístico e epicentro dos hotéis de luxo e de suas boates, outra localidade chamada Cayo Hueso, especificamente no Beco de Hamel, se notariza pela aparição de cantores românticos reunidos sob o gênero musical chamado de “feeling” (cujos principais artistas eram César Portillo de La Luz, José Antonio Méndez e Omara Portuondo – estrela do “Buena Vista Social Club” - entre outros). O “feeling”, ao trabalhar na harmonia das composições, na renovação melódica, harmônicas e literárias, contribui para aparição de novos atores na cena musical de Havana para além dos midiaticamente consagrados astros da salsa e da rumba.

Casas de espetáculo, bairros musicais, formação de público: elementos chaves para o entendimento de Havana como cidade musical. No caso de Cuba, é importante realçar que aspectos políticos agem sobretudo na formação e acomodação de novas dinâmicas dos gêneros musicais no tecido urbano. Garcia (2017) ressalta que o chamado Período Especial em Cuba, que coincide com o fim da União Soviética e o isolamento geopolítico da ilha, além da precarização do acesso a bens de consumo

básicos, favorece à aparição de músicas de protesto que se caracterizam por forte socialização nas ruas. Emerge um novo campo de experiências musicais através do rap, em que jovens afro-cubanos fundem influências musicais, estéticas e ideológicas estrangeiras com ritmos, sonoridades e ideologias locais. Produzem músicas de contestação e negociação de suas demandas dentro da sociedade cubana.

Os “raperos”, em sua grande maioria, trataram de modo mais direto algumas questões delicadas para o establishment político como a discriminação racial, a prostituição, a violência policial, a escassez material, a perda de valores relacionados ao projeto comunista, evidenciada pela dupla moral dos agentes governamentais, entre outros aspectos relacionados à vida cotidiana e às relações sociais. Percebe-se que este processo ampliou a elaboração musical por um lado e por outro forçou entrada de novos sujeitos na esfera pública. (GARCIA, 2017, p. 5).

Parte da institucionalização do mercado musical em Cuba se deu através da criação da EGREM³ (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales), o selo musical nacional de Cuba. Fundado em 1964, depois de um processo de nacionalização da indústria da música cubana, deteve o monopólio da produção musical na ilha até 1980, quando outros selos independentes passaram a aparecer. Desde 2002, EGREM possui um diretor comercial, um departamento de relações públicas e um site – mesclando ações privadas dentro de um espectro público. Em setembro de 2015, a gravadora Sony Music anunciou que iria distribuir internacionalmente todo acervo do selo nacional cubano. O caso da EGREM é significativo para pensar as relações entre público e privado na gestão da economia cultural de Cuba que vai se refletir também no processo de criação da Fábrica de Arte Cubano.

4 CHEGANDO À FÁBRICA DE ARTE CUBANO

“O táxi percorre uma rua esburacada em uma área industrial pouco iluminada do bairro de Vedado, em Havana. Ao longe, uma chaminé de fábrica aparece à vista, iluminada por uma luz azul elétrica. Podemos distinguir as letras F.A.C. pintadas verticalmente na lateral. “É isso aí”, digo empolgado, “essa é a Fábrica de Arte Cubano”. A fábrica 'cool' de Havana”. O relato da chegada à Fábrica de Arte Cubano

³ Para mais informações sobre a EGREM: <http://promociones.egrem.co.cu>

pelo jornalista Stephen Wilkinson nos dá a sensação da construção de um cenário ligado a ambientes industriais com cenários de fábricas e galpões revitalizados amplamente vistos em processos de gentrificação de localidades como o Brooklyn em Nova York (Estados Unidos) e Kreuzberg em Berlim (Alemanha) - bairros ligados a princípios de criatividade e modernização mas também a sustentabilidade e ação social. Vedado, onde está localizada a Fábrica de Arte Cubano, é um bairro residencial de Havana que, a partir da criação deste espaço cultural, ganha uma aura “cool” e hipster, como relata, ao final de seu relato, Wilkinson.

A criação do local se edifica como importante componente turístico do plano de desenvolvimento de Cuba. Desde que o Programa Nacional de Turismo (PNT) foi introduzido em 1991, o turismo tornou-se uma indústria líder em Cuba e o Estado tornou-se um dos principais concorrentes nas ações turísticas do Caribe (ESPINO, 2000). Como aponta Babb (2010), o retorno da atividade turística (cessada desde a Revolução Cubana em 1959), provocou uma série de mudanças na sociedade cubana. (SCHWARTS, 1997; PEREZ, 1999) Antes da Revolução, imperava o que o autor chama de emergência de Cuba como “destino tropical” - algo que seria reconfigurado até a ascensão dos grupos revolucionários no País e a forte caracterização da atividade turística na ilha a partir da chave do “turismo cultural” - fortemente sustentado pela música.

É fundamental descrever o rigoroso choque de toda uma lógica econômica capitalista gerada a partir do turismo teve com os modos de vida socialistas existentes em Cuba. Há uma série de dúvidas sobre como a economia de mercado se sustenta na ilha, fomentada pelo crescimento do turismo, e também se indaga se o turismo fortalecerá a economia socialista ou a desestabilizará e trará uma economia capitalista plena. (BABB, 2010, p. 50).

O diagnóstico de Babb é de que Cuba tem se movido entre uma economia mista que permite o incremento da colaboração de setores capitalistas com o controle do Estado. A partir da criação da Fábrica de Arte Cubano, percebe-se um novo estágio da problemática do turismo na ilha, na medida em que o local não é um ambiente que reitera a narrativa sobre as atrações “tropicais” ligadas à era pré-revolucionária nem tampouco aponta para o imaginário consagrado sobre a Revolução Cubana. Trata-se de um entrelugar que negocia com ideais de modernidade gerados em Cuba situando o país dentro de um espectro de cosmopolitismo e globalização – conceitos

amplamente atrelados a ideias de economia de mercado e capitalismo, distantes portanto do horizonte de práticas políticas, sociais e econômicas de Cuba. A existência do empreendimento é bastante contraditória na própria sociedade cubana.

Desde a abertura em 2014, a Fábrica de Arte Cubano tem sido criticada pela mídia estatal por parecer uma empresa próspera e capitalista. A Fábrica é criação de X Alfonso, um popular cantor de rock e artista cubano que consegue manter o local em operação sem entrar em conflito com as autoridades. Alfonso abordou o Ministério da Cultura com a ideia de usar uma antiga fábrica para criar uma nova 'indústria' que usa uma das coisas que Cuba produz melhor: capital humano na forma de artistas. Não é uma empresa privada nem uma instalação estatal, mas classificada como um "projeto comunitário", permitindo ocupar propriedades do governo, mas operar com um grau relativamente amplo de independência artística.

As controvérsias sobre a natureza da Fábrica do Arte Cubano são, sobretudo, no tocante a como o local é visto do ponto de vista político. Há o argumento de que se trata da concessão de um espaço que reforça a importância do regime socialista na ilha, mas também o empreendimento é compreendido como um “elemento perigoso” que pode se voltar contra o próprio sistema político – na medida em que pode evidenciar conexão com outras iniciativas capitalistas.

As ideias em torno da “ameaça” capitalista em Cuba são recorrentes sobretudo quando adota-se um conjunto de práticas sociais e de consumo geradas a partir da abertura do País também à iniciativa privada. Um primeiro passo do Governo cubano na negociação com aspectos ligados a práticas privadas foi conceder licenças para abertura de pequenos negócios pelos cidadãos – trata-se de um passo significativo no processo iniciado em 2016 que o economista Richard Feinberg (2012) chama de “desburocratização” do Estado cubano.

Emerge, neste contexto, a figura do “*cuentalpropista*” (detentor de conta própria), como são chamados os pequenos empreendedores cubanos (em geral, responsáveis por transporte de cargas ou passageiros, aluguel de casas, quartos ou galpões, venda de alimentos e agentes de telecomunicações), que possuem poder de compra, negociação e ostentação, numa sociedade marcada por estratificações sociais relativamente estáveis – a partir de máximas dos regimes socialistas. Os sujeitos bem-

sucedidos, economicamente autossustentáveis e gerenciadores de seus negócios problematizam algumas linhas mestras dos indicativos de um modo de vida “revolucionário”. Abrem-se brechas para outras vivências, outros modos de lidar com as ingerências do Estado e também nas micropolíticas do cotidiano.

A abertura da economia do País gera impasses em torno de imaginários construídos dentro do projeto da Revolução, das lógicas sociais internas que criam assimetrias e desigualdades de classe mesmo sob a alcunha de uma sociedade “igualitária” e diante de contexto político favorável às relações comerciais. A Fábrica de Arte Cubano seria, portanto, parte de um contexto mais amplo de projetos “comunitários”, controlados pelo Estado, gerenciados por cidadãos cubanos que tanto apresenta soluções culturais em torno no interesse do Governo cubano em apresentar atrações que indiquem a modernização quanto abre possibilidade de uma vivência global e cosmopolita de parte de juventude cubana que também tem acesso aquele espaço a partir do encontro com turistas estrangeiros. Vejamos como os jornalistas Nick Miroff e Sarah Voisin (2015) do Washington Post definem o local:

A Fábrica de Arte Cubano é o lugar onde os turistas estrangeiros vão ver uma Cuba mais jovem, mais ousada e emergente. Ou é o lugar em que adolescentes que não têm muito dinheiro podem dançar às duas da manhã por uma entrada equivalente a US\$ 2. Você pode beber mojitos ou Red Bull e assistir a uma peça de vanguarda de uma trupe de teatro espanhola, ou o trabalho de um fotógrafo israelense ou o filme *The Rocky Horror Picture Show* (MIROFF; VOISIN, 2015, p. 1).

O texto menciona de forma evidente a perspectiva geracional no ambiente: a Fábrica de Arte Cubano é um local jovem, em que parte da juventude cubana escolarizada e descolada se encontra para realizar uma série de atividades culturais. Entre as práticas musicais existentes no local estão shows de rock, rap e apresentações de DJs, acrescentando uma ampla oferta de atrativos musicais para além daqueles consagrados como “música cubana tradicional”, ou seja, a rumba e a salsa.

É no quadro das expressões musicais que emergem junto ao rap que gêneros musicais “globais” integram as práticas musicais da ilha. O rock, o heavy metal e as diversas variáveis de música eletrônica passam a integrar o cenário musical de Havana convivendo e fundindo-se com gêneros musicais cubanos a partir de processos de hibridização cultural (CANCLINI, 2005). A Fábrica de Arte Cubano integra mais um

movimento criativo dentro deste processo de negociação a partir da ideia de cosmopolitismo na sociedade cubana. Deste conjunto de práticas musicais emergem questões sobre como a cidade de Havana passa a acomodar disputas de imaginários: um ligado à nostalgia e ao passado e outro atrelado ao cosmopolitismo e ao futuro. A Fábrica de Arte Cubano é um dos ambientes que propiciam a verificação deste debate.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os sistemas midiáticos da música e da cultura pop descortinam o fascínio que alguns lugares possuem no imaginário global. A música nos lega a poética em torno de espaços, cidades e contextos que parecem traduzir o senso cosmopolita. Embora diante de toda presença que a cultura dos Estados Unidos marcadamente anglófona tem na América Latina, propõe-se o entendimento da centralidade de Cuba neste imaginário, a partir do debate em torno da importância dos ícones da Revolução Cubana e sua disseminação como crítica ao capitalismo. A perspectiva é reconhecer como Cuba integra o imaginário pop global, a partir de sua história na América Latina, contexto de revolução e da singularidade do país na geopolítica mundial (SOARES, 2016).

A criação da Fábrica de Arte Cubano coincide com o momento político de centralidade de Cuba no contexto mundial a partir do retorno das relações diplomáticas entre Cuba e Estados Unidos em 2014 (em que a embaixada dos Estados Unidos foi reaberta em Havana). Foi também no ano de 2014 que o empreendimento abriu as portas no bairro de Vedado. Dois anos depois da reabertura da embaixada, o então presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, visita a ilha socialista em março de 2016 – ano que coincide com uma série de eventos culturais internacionais em Havana: o desfile da marca Chanel no Paseo del Prado, que contou com a top model Gisele Bündchen; o show do grupo Major Lazer na Tribuna Antiimperialista e o concerto do grupo Rolling Stones na Ciudad Deportiva (SOARES, 2016).

Cuba passa a habitar o imaginário global a partir do fetiche em torno de sua nostalgia acompanhado de um desejo pela modernidade, elementos que acompanham o processo de estetização do mundo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) e as transformações

do estágio estético do consumo. Lipovetsky e Serroy chamam atenção para o processo intenso de franqueamento espacial do mundo, da saturação de paisagens e imagens urbanas e da necessidade de busca por novos sistemas de representação que contemplem lugares “exóticos”. É neste contexto que Cuba vai aparecer como um lugar “parado no tempo” que atende às demandas do mercado global de turismo e entretenimento que busca experiências singulares dentro do espectro do marketing e do consumo. Países passam a ser dotados de valores, posicionamentos e acionamentos de marca em função de seu passado, de sua trajetória histórica e também no seu presente e nas relações geopolíticas no globo. Nações seriam equivalentes a valores de marca, que podem ser negociados e gerenciados, assim como apropriados e externados, em diversos contextos.

Pensar a Fábrica de Arte Cubano dentro de um contexto de “comodificação” de Cuba aponta para mais uma “novidade contraditória” da globalização, seus circuitos econômicos, financeiros e culturais orientados pelo Ocidente. A globalização tem causado extensos efeitos diferenciadores e é sobre este paradoxo que se pretende sustentar a ideia de Cuba, sua importante história de resistência ao capitalismo, às formas neoliberais, como constituinte a perspectiva diferenciadora num mundo global. A ilha socialista adentra ao imaginário de consumo global através do processo de celebração de ícones da Revolução Cubana, como Che Guevara e Fidel Castro; dos valores culturais a partir de sua música, dos espaços musicais de suas cidades e através do patrimônio material de Cuba, seus locais históricos e automóveis antigos.

Ao trazer à tona o debate sobre a Fábrica de Arte Cubano no contexto de Havana se reconhece um conjunto de contradições identitárias, históricas e temporais no debate sobre música e cidade em Cuba. Ao mesmo tempo, se postula a necessidade de pensar estas questões na América Latina. Tenta-se reconhecer como a história de Cuba posiciona o país no mundo, legando valores como resistência, resiliência e consciência política – valores estes construídos através de quadros que se localizam numa zona ficcional entre a Cuba vivida e imaginada por cidadãos cubanos, turistas, visitantes.

REFERÊNCIAS

BABB, Florence. Che, Chevys, and Hemingway's Daiquiris: Cuban Tourism in a Time of Globalisation. **Bulletin of Latin American Research**. Oxford (UK), Malden (USA): Blackwell Publishing, 2010. p. 50-63.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

ESPINO, María Dolores. **Cuban Tourism During the Special Period**. Cuba in Transition 10, 2000. p. 360–373.

FEINBERG, Richard. **The New Cuban Economy: What Roles for Foreign Investments?** Washington, Latin America Institute for Brookings, 2012.

GARCIA, Alysson Fernandes. Cultura Política no Rap Cubano. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29., 2017. **Anais [...]**. 2017. Disponível em: www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502848640_ARQUIVO_Culturapoliticanorapcubano.pdf. Acesso em: 16 jan. 2022.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia Sanmartin. **Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

KNAUER, Lisa. Afrocubanidad Translocal: La Rumba y La Santería em Nueva York y La Habana. *In*: HERNÁNDEZ, Rafael; COATSWORTH, John H. (ed.). **Culturas Encontradas: Cuba y Los Estados Unidos**. Ciudad de La Habana, Cuba: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana Juan Marinello; Cambridge, Estados Unidos: Centro de Estudios Latinoamericanos David Rockefeller – Universidad de Harvard, 2001. p. 11-32.

LAM, Rodrigo. **A música em Havana**. Granma. 9 jan. 2015. Disponível em: pt.granma.cu/cultura/2015-01-09/a-musica-em-havana. Acesso em: 16 jan. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MIROFF, Nicole; VOISIN, Sarah. Cuba's Art Factory aims for industrial-scale hipness. **Washington Post**, 29 dez. 2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/12/29/cubas-art-factory-aims-for-industrial-scale-hipness>. Acesso em: 13 jan. 2020.

PEREZ, Louis A. **On Becoming Cuban: identity, nationality, and culture**. New York: Harper Collins Publishers, 1999.

REIA, Jhessica. Os palcos efêmeros da cidade: arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos urbanos em Montreal e no Rio de Janeiro. **Revista Eco-Pós**, v. 20, n. 3, p. 215-243, 2017.

SCHWARTZ, Robert. **Pleasure Island**: Tourism and Temptation in Cuba. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

SOARES, Thiago. Acionamentos geopolíticos num show de música pop em Cuba. **Galaxia**, n. 33, p. 171-183, set./dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016227466-72190>. Acesso em: 12 maio 2022.

SOARES, Thiago. **Modos de experienciar música pop em Cuba**. Recife: Editora da UFPE, 2021.

TROTTA, Felipe. O funk no Brasil contemporâneo: Uma música que incomoda. **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, p. 86-101, 2016.

SOBRE O AUTOR

Thiago Soares

Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Realizou pós-doutoramento na Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise em Música e Audiovisual (LAMA/UFPE).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8404228786481624>

E-mail: thikos@gmail.com

202

COMO CITAR ESTE ARTIGO

SOARES, Thiago. Impasses na modernização de Cuba: música e consumo cultural na Fábrica de Arte Cubano. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 13, n. especial, p. 185-202, dez. 2022. DOI: 10.36517/psg.v13iesp.80785.

RECEBIDO EM: 06/06/2022

ACEITO EM: 29/11/2022

PUBLICADO EM: 31/12/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional