PAIDEIA – Revista de Sociologia e Filosofia do Colégio Estadual do Paraná
Nº 13 – Fev/Mar 2019 – ISSN 2595-265X

O NEGRO NA MÚSICA POPULAR CUBANA: UMA POSSÍVEL LEITURA DAS CANÇÕES INTERPRETADAS POR "BOLA DE NIEVE"

Christopher F. Laferl
Miguel Angel Rodriguez Silva

"Ainda que os poemas de Nicolas Guillén tenham sido temas de estudo em muitas momentos fora e dentro da ambiente universitário-intelectual os textos de música popular cubana tem tido pouca consideração pela crítica literária (...) os textos da música popular são a poesia das massas do século XX"

("LAFERL, Crhristopher - Babalu y Siboney- O discurso sobre o outro na música popular cubana" p.6).

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar as relações entre literatura, música na produção musical cubana da primeira metade do século XX. Centraliza-se em diálogos estabelecidos entre música, literatura e história, para assim poder tratá-las através de questões que mobilizaram a produção cultural cubana. Pretende ainda investigar a questão do negro na música popular cubana, levando em conta que, no folclore e na literatura, o negro geralmente aparece na forma de clichês e estereótipos. Esses Clichês nasceram com a escravidão, que foi justificada com o argumento falacioso de uma inferioridade nata no homem de cor.

Veremos na literatura, que também é o espelho de uma cultura, que o negro figura como bruto, mal educado e displicente. Essa perversidade dos escritores é justamente a que trata o negro de malévolo e ladrão. Assim, é que sobre o negro, o mulato e outras combinações, se sente o preconceito do branco de modo direto ou sutil, basta perceber que uma pessoa tem traços negróides nos cabelos, lábios, nariz, para imediatamente direcionar o desprezo e o preconceito, sobre quem tem tais características. E é no folclore, onde se fecha a alma do povo, onde se recolhem estas ideias e atitudes em torno ao negro que é considerado como indecente elemento sexual, inculto, elemento sensual. Portanto, é justamente neste trabalho onde tentaremos mostrar o negro e sua relação com a sociedade utilizando músicas que não pertencem ao contexto erudito, quanto ao musical e ao literário, mas, que fazem parte da cultura massificada, da poesia popular, e da música dançante do povo cubano. Para isso utilizaremos como base as músicas de diferentes artistas interpretadas pelo compositor cubano Ignácio Jacinto Villa (1911-1971) conhecido popularmente como “Bola de Nieve” e gravadas no CD “*El Inigualable Bola de Nieve*”.

Na versão da música “Vito Manue” de Nicolás Guillén, temos um “eu” enunciador que se dirige a um “tu” personagem que é Vito Manue, segundo o “eu” o Vito Manue tem que fugir da mulher americana que o persegue, e a razão é que ele não fala inglês. Já que um “eu” se dirige a um “tu” contando uma historia que não é a sua própria, por tanto, temos configurada aqui uma canção de estilo narrativo.

Con tanto inglé que tú sabía,
Vito Manué,
con tanto inglé, no sabe
ahora desí, ye.
La mericana te buca
y tú le tiene que huí
La mericana te buca
y tú le tiene que huí

Se prestarmos atenção na letra, poderemos apreciar que a dificuldade na linguagem se apresenta de várias formas: uma anunciada na narrativa (*o Inglês*), outra anunciada na escrita o Bozal, e estas duas, porém muito mais esta última, também serão lembradas na memória auditiva que será ativada pela voz de um cantor, pois é na memória que se cristaliza um gesto, uma música, uma palavra.

Para falar desta dificuldade linguística desse personagem “tu” Vito Manuel apresentada pelo “eu” lírico, se torna imprescindível saber como Nicolas Guillen nos apresenta um poema cuja escrita traz elementos negros que o permeiam, característica marcante de uma linguagem que era utilizada pelos negros em países de fala hispânica e que em português é conhecida como “*Bozal”* ou “*Bozalon”*. O Bozal e uma forma de linguagem onde se trocam, geralmente, as consoantes fricativas: “R” por “L”. Outra de suas características é a ausência de plurais, suprimindo neste caso a letra “S” no meio (exp. “*buca”*, caso em que se não só se suprime a consoante “S”, mas também a consoante “L” no final) e nos finais de palavras (exp. *“enamore, ma e ingle*”). “R”no final e, no nome com a palavra (exp. *“hui*”).

A forma de fala que foi utilizada nesta música nos indica que o "eu" lírico conhece o universo do negro, ainda que em nenhum momento da narração, se fale da cor da pele de *Vito Manue* e justamente a oralidade apresentada que nos leva a esse raciocínio de que, este personagem é negro e até poderíamos arriscar que o narrador também o fosse. A importância de tratar este tema da fala se deve a que, ela sempre está incluída no texto de música popular, e essa fala se difunde e transcende com a música, fazendo parte e fixando-se no cancioneiro popular, muitas vezes, mais que um texto lírico[1].

O fato de considerarmos importante a análise da fala no texto de música popular, se deve a que através da língua é que se dão as relações de transcendência culturais, de desavença de dominação, poder e de harmonia, e é nela que se reflete a representação e construção de uma sociedade. É assim que a língua sempre se constitui, em um dos bens mais apreciados de um povo, a língua domina por que coage, obriga, força, revela, convence, e é um meio de dominar e classificar, ela e muito mais que um simples meio de transmissão de ideias e comunicação. Ela classifica, por que não se fala da mesma forma nas diferentes camadas da sociedade: um intelectual, um político não falam igual a um operário, ou um lavrador. Uma pessoa da classe alta não fala igual a alguém da classe média o de alguém da classe baixa, tanto quando se tem um mesmo fim temático, como quando se está frente a uma mesma situação. Portanto podemos dizer que é pela língua que o sujeito constrói um lugar na sociedade, ela está mais ligada à noção de identidade e é através dela, que ele pode ser excluído da mesma. Enfim, são essas as relações socias das que muitas vezes falam os textos de música popular, ainda que em algumas delas as pessoas não enxergue a mensagem que se tenta passar, elas transcendem na voz e no gosto musical do povo.

É pela língua que o sujeito constrói um lugar na sociedade, ela está mais ligada à noção de identidade e é através dela, que ele pode ser excluído da mesma.

[1] "... em textos da cultura popular o interpreto joga um papel mais importante que na literatura erudita ... para a poesia lírica normalmente não há instancia entre o texto e o recepto, já que este esta normalmente solo. Os textos de música popular, pelo contrario, se escutam através da voz de um cantor, e por isso ninguém os lê. LAFERL,Christopher " Babalu Siboney" . O discurso sobre o outro na música popular cubana antes da revolução.

"*Drume Negrita"* de autoria do musico compositor Ernesto Grenet, é canção de ninar que traz consigo um problema social da pobreza na comunidade negra cubana.

Mamá la negrita
se le salen los pies de la cunita
y la negra Merce
ya no sabe que hacer

Ela apresenta a situação de uma família negra que não possui condições econômicas suficientes para comprar outro berço para a criança que está crescendo: *"se le salen los pies de la cunita"*. O tema de pedir para a criança dormir, se poderá entender como uma necessidade que tem o adulto, para acalmar a criança que está numa situação desconfortável:

drume negrita
que yo va a comprar nueva cunita
que va a tener capitel
que va a tener cascabel.

Apresentar um problema social utilizando uma canção de ninar é uma recorrência estrutural que dialoga com outros textos musicais como: o "Duerme Negrito", um tradicional antilhano recuperado e musicalizado pelo cantor e compositor argentino Atagualpa Yupanqui e, "Drume Mobila" de Ignácio Villa "Bola de Nieve", cujo título dialoga com as outras duas músicas anteriores. O título da música de Ignácio Villa mantém o diálogo com as outras duas canções da seguinte forma: com "Drume" (que é uma deformação do verbo "dormir") faz referência ao título da música de Ernesto Grenet, e o Mobila (nome atribuída à criança da música) faz referência à estrutura interna da versão de Atagualpa Yupanqui, não só na sua semântica mais também na sua sintaxe.

Ainda que no caso da música de Ernesto Grenet, um berço seja o elemento que alivie o sofrimento da criança, é a fruta o prêmio oferecido para que esta durma é um "*mamey*", entanto que nas outras músicas é uma fruta qualquer.

Junto com a compra de uma fruta especial, há também a compra de uma cama especial com elementos de enfeites. Se bem o discurso está direcionado à criança e as

suas necessidades, ao igual que nas outras versões de “Duerme Negrito e Drume Mobila”, podemos falar que o tema do sofrimento do adulto não deva ficar de fora, quando as frutas e outras comidas são oferecidas ás crianças, devemos apreciar que, em primeiro lugar o discurso se centra no sofrimento da criança e justamente nele que está implícito o sofrimento do adulto.

“Drumi, drumi Mobila
que tu mamá está en el campo Mobila
calla y calla Mobila”
(Ignácio Villa)

“*y si no drume yo te traigo un babalao que da paupau.”*
(Ernesto Grenet)

“Babalao”, é a representação do africano na música popular cubana, ele é a marca da religiosidade afro-cubana, presente neste texto musical. “Um “babalao” ou babalorixa” (nome africano que se da ao pai de santo) que é um sacerdote do culto de *Ifa*, “Maximo” representante da “S*anteria”* cubana. Segundo a letra da música ele virá para castigar à menina se ela não dormir.

O elemento africano aparece aqui para castigar à criança, diferentemente das outras duas versões, “*Duerme negrito*” e *“Drume Mobila”*, onde aparece europeu simbolizado pelo branco, como elemento de castigo.

“viene el diablo blanco
y zas! te come la patita”
(Versão A.Yupanqui e I.Villa)

È necessário deixar claro, que fazer comparações da música *“Drume negrita”* com as versões do “*Duerme negrito e Drume Mobila”*, nos permite mostrar o diálogo estabelecido entre estes autores que falam da situação social do negro, colocadas em canções que não deixam de ser de ninar. Estas músicas além de permitir-nos aprofundar a nossa análise, nos

deixam olhar para o constante conflito entre o branco e preto, e no que refere à religiosidade, o cristão contra o africano, "o Diabo branco e o Babalao negro". E isto não e algo inventado, se faz palpável na leitura das letras destas músicas que também funcionam como arquivo escrito, que contam a história de uma cultura.

Ainda que os narradores das músicas nos apresentem personagens diferentes aos quais se dirige o discurso, sempre são mulheres e crianças negras aqueles que sofrem, protagonistas das desgraças, claro que em diferentes espaços históricos.

Sempre são mulheres e crianças negras aqueles que sofrem, protagonistas das desgraças, claro que em diferentes espaços históricos.

Outro dos artistas da música popular cubana que trabalha com a musicalidade negra e Moises Simons. Nasce em Havana o dia de 24 de agosto de 1889 e morre na cidade de Madrid o dia 28 de junho de 1945, ele foi o compositor da música "El manisero" que foi estreada pela diva cubana Rita Montaner em 1928.

Na música *"EL Manisero"* Moises Simons, através da voz do "eu" lírico, abusa no bom sentido da palavra, de uma habilidade e uma esperteza magnífica para nos passar neste texto musical aquele elemento a ser oferecido para a moça, o *"cucurucho de maní"* (recipiente em forma de funil que geralmente era feito de papel, que continha dentro amendoins quentinhos). Esse amendoim quentinho é trazido por um vendedor o "*pregoeiro"* – o "pregão" e um canto improvisado pelos vendedores de rua, negros, nas cidades colônias que oferecia seus produtos cantando, em versos improvisados.

"Caserita no te acuestes a dormir
Sin comerte un cucuruchu de mani"

Esse "eu" lírico o pregoeiro e um vendedor de amendoim que se dirige a um "tu" que é uma mulher, a "*caserita*", e o *"pregoar"* é a arma a utilizar para esse discurso. Tomando em conta que muitas destas músicas eram feitas para bailes populares, ou se precisava adaptar outras músicas para esses tipos de eventos, o "pregão" se transforma num elemento improvisador que nos permite ampliar a duração de uma música no momento de

ser executada, e há a possibilidade de interagir com o público, é esse um recurso do canto que se mantêm até hoje, é por isso que daremos importância ao pregão na análise desta música.

"El manisero entona su pregón
y si la niña escucha mi cantar
llamara desde su balcón".

Este trecho da música aparece um narrador em terceira pessoa que dialoga conosco e nos adentra à obra, nos faz participes dela como ouvintes, para contarmos a importância do pregão. Ele, nos dá o desfecho da situação produzida, dizendo que, no momento que o manisero cantar seu "*pregão"* a moça aparecera na sacada para chamá-lo.

Esta música composta por Moisés Simons, sucesso em 1928, segundo Alejo Carpentier na crônica feita em Paris para a revista havanera *"Carteles"*, foi feita depois de um evento que ocorrido em 1926, quando Simons, viu passar pelas ruas da cidade "*Luz"* na sua frente, um imigrante asiático pregoando a venda de canudinhos de amendoim torrados.

Visto esta informação, é de aclarar, que a análise dela é incluída neste trabalho pela sua musicalidade e pelo artifício comunicativo do pregão.

Sabendo agora que o indivíduo que inspirou a música não era negro (um chinês), e que também não está implícito na música, a pergunta é a seguinte: onde é que se encontra esse elemento negro na mesma? A resposta está, na imagem que está na nossa memória, pois, sempre se nos foi ensinado que o negro na América colonial era o vendedor de rua, e fazia isto através do pregão - imagem que podemos encontrar em qualquer livro de *História Universal* - devemos ter em claro, que estamos falando de uma atividade que o negro só pode fazer, depois da abolição da escravatura, por que antes não tinha o direito de ser comerciante, o seja, ganhar seu próprio dinheiro. E somado a tudo isto, também pouco se sabe da migração voluntária de outros povos na ilha de Cuba.

Junto às informações anteriormente colocadas, e ainda para aumentar a nossa confusão em quanto ás características físicas do personagem, somemos-le a inteligência criativa do autor que nos desloca em espaço físico, e a utilização da música com base na cultura negra que acompanha o texto, sem dúvida todo isto nos leva a fazer uma pré-elaboração de um ambiente e sujeito pertencente à cultura afro-cubana.

Como último texto para analisar, deixamos aquela que tem mais elementos da cultura africana de todos os que estão neste trabalho. E outra obra de Moises Simons que traz uma narração em primeira pessoa, onde um "eu" lírico enunciador, noz adentrara ao mundo da religiosidade da sociedade secreta dos "*Abakua ou Ñañigos".*

O tema da religiosidade africana, está presente desde o começo até o fim desta música, partindo desde o título *"Chivo que rompe o tambó".*

Para entender a sua temática e necessário, conhecer como funciona o mundo da religiosidade africana. Como funciona esse Universo Religioso, não está nos livros está na memória dos guardiões da Religião mães, pais, filhos e alguns simpatizantes desse mundo.

Para poder analisar da forma mas fidedigna possível, a minha fonte de referência será a Iya-lorixa: Iagunã (Dalzira Aparecida) mãe de santo de um terreiro de candomblé.

O autor que não e o "eu" anunciador nos traz no começo o nome de "*chivo"* (cabrito), que é o personagem eixo desta história, a simbologia deste animal é muito forte por ser ele uma das principais oferendas para o santo nas festas de religião africana, e que cujo couro se utiliza nos atabaques dos ritos religiosos, mas, como veremos na análise da letra ele não está falando especificamente do animal cabrito, mas, sim do homem

.

"Yo jabla con ño Francisco […] Yo mañana voy a ve a Juan Gualberto"

Esse "eu" lírico nos apresentara dois personagens que não terão voz na música, mas, que devem ser considerados importantes. No caso de "ño Francisco" pode ser considerado pela sua condição de *"ño"* (senhor) um pai de santo (Babalao) e o Juan Gualberto um "*Ógão"* ao igual que ele (pessoa que toca os atabaques nos rituais das religiões africanas que também os cuidam e os arrumam, os encarregados de ter-los prontos para as festas), mais será possível constatar no decorrer da análise da letra, que o "chivo" (Cabrito) que se apresenta não é o animal, e que ela se refere a uma pessoa que rompeu o coro de um atabaque.

"E se chivo corrompío
ta gachao en el mimo caserío"

É interessante aqui, prestar atenção ao jogo de palavras nesta música: na utilização da palavra "*corrompio*" para entender a análise do texto, precisamos ter em claro que estamos frente à palavra "*corrompido"* (corrupto), esta ficou assim a causa de seu arredondamento que é uma influência da linguagem "Bozal", arredondamento que já foi tratado no texto. Em primeiro lugar, temos a noção direta da palavra em sua ideia de corrupto, conceito que será utilizado em outro formato, que nos permitiria em segundo lugar, ver o fato de que a partir do momento de que o "*chivo"* rompe o couro, ele também está provocando como consequência ter seu próprio couro rompido, mas isso, o explicaremos mais adiante.

Esse "eu" não sabe quem foi o chivo que rompeu o tambor, mas, sabe que é *corrompido*, por tanto é neste momento que podemos ver que a um animal lhe foram dadas características humanas, o que nos confirma que a música está falando de um homem, que é de ali mesmo, mas, que não respeita o que é dos outros, neste caso um instrumento religioso o "*tambó*" (o atabaque), ele não respeita a religião, e é a esse chivo se lhe atribuem várias características humanas:

"chivo patillúo, sinvergüenza, pestoso a berrenchín.
Si lo cojo...
fui qui ti fua, fui qui ti fua, fui qui ti fua.
Si lo veo, yo lo cojo y lo marro
y le rompo toitico lo tarro"

Esse o ato de ofensa cometido pelo transgressor terá seu castigo, só que não saberemos como vai ser, mas, esse "eu" lírico nos fala que será drástico*: "fui qui ti fua, fui qui ti fua, fui qui ti fua".* E que será esse *"fui qui ti fua"*?

Saber como esse castigo será, está dentro da área de desempenho, e de uma construção visual possível na música, é necessário conhecer os movimentos que acompanham a este "eu" lírico na hora da sentença, enxergar o que este faz, para ter uma ideia geral o parcial talvez, do que sucedera com o agressor do atabaque, da cultura religiosa africana, porem a explicação deste momento, corresponde mais à área da performance que foi deixada para explicada no final desta análise para melhor entender o texto em seu conjunto.

"Hijo de Orula e Yemanja, Ay Chango!!!
este negro no puede vivir, sin su tambó"

Aparecem as entidades religiosas, seu lamento é dirigido a "*Chango (Xangô)",* o dono dos atabaques, o guerreiro impiedoso, o senhor da justiça. O nosso narrador também nos conta que é filho de "*Orula e Yemaja"*.

"Ese chivo masucamba
se ha creío que yo vengo de Ampanga,
y yo lo he vito bien, yo conoco de el,
¿ese chivo?, ese chivo e chivo e la Miranda".

Palavras de origem africana como: "*masucamba"* (que é uma dança), e "*Ampanga"*, têm simbologia de festeiro e filho originado da festa, estas são as palavras que se utilizam para ofender, e estas agressões estão dentro de um evidentemente mundo revanchista construído no contexto da letra, e isso é típico da sociedade Abakua, uma das culturas africanas estabelecidas na Ilha de Cuba.

Essa sociedade secreta Abakua o Ñañigo, fundada em Cuba em 1836 pelos Carabali-apapá, é uma sociedade religiosa e rígida e seus membros juram fazer justiça pela própria mão. Os rituais são feitos envolta do tambor "*Ekué"* ,que se esfrega e não se percute. A frase "C*hivo (cabrito) que quebra o atabaque com sua pele paga"* [2] dado pela voz do senhor supremo "*Abasí"*, só pode ser escutada pelos homens. O "*Abakua"* é um culto totalmente machista e seus ritos giram em volta do pez sagrado "*Tanzé"*, apresado pela princesa "*Sikam"* no rio "*Odam",* é a luta pela posse entre as tribos "*Efik e Efó"*. A princesa "*Sikanakué"* contou o segredo do rito, foi sacrificada ainda que divinizada, ficou excluída da sociedade e com ela todas as mulheres, por que não sabem guardar um segredo. E é por isso que esta sociedade se torna uma sociedade religiosa só para os homens. (GARCIA, Jesús Pág.5)

[2] A frase se refere a que se alguém, corta a pele de couro do atabaque, que pagara com sua própria pele a ofensa, e isso é regra em todas as casa de religião africana, não importando a nação de origem, "Gegi, Nagô, Keto, Abakua" e outras do panteão africano.

“Chivo que rompe tambó
con su pellejo paga
y lo que e mucho peó:
en chilindrón acaba”

Talvez esta última estrofe possa soar como uma apologia à violência, mas, não é isso o que realmente nos tracem estes versos. É mais que uma sentença para o agressor, é a reafirmação de que o homem deve respeitar a sua própria cultura, tanto como as dos outros com pena segundo o “eu” lírico, de que este possa pagar com seu próprio couro (couro como simbologia de vida) , como o determina a cultura Abakua pela ofensa cometida, e o que é pior, como a música, fala virara um “*chilindrón”* que é uma comida (guisado feito com pedacinhos de carne).

Já falamos da importância que tem o conhecimento das práticas que acompanham o culto ás religiões de origem africana, para entender, esta e as outras músicas anteriormente analisadas. Elas são as que regem e caracterizam as relações entre os orixás e os seres humanos.

Pelos motivos aqui expostos no que refere à manutenção viva da cultura africana, e ao resgate da cultura negra na música popular cubana pode-se considera que neste trabalho do musico “Bola de Nieve”, a música *“Chivo que rompe Tambó”*, é por excelência, a mais africana de todas as analisadas.

DISCOGRAFIA:

“El Inigualable Bola de Nieve”- Estudios de Grabaciones EGREM-Ciudad de la Habana, Cuba, 1992.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAGNO, Marcos-Preconceito Lingüístico, Editora Parábola-São Paulo 2003.

.....A Norma Oculta- Editora Parábola- São Paulo 2003.

----------A língua de Eulália, Editora Contexto - São Paulo 2005.

BERND, Zilá-Negritude e literatura na América Latina- Editor Mercado Aberto-Porto Alegre-Rs 1987.

BETHELL, Leslie (org.). História da América Latina: Da independência até 1870. Vol.3. São Paulo: EDUSP, 2001.

CARPENTIER, Alejo La música en Cuba. La Habana: Letras Cubanas, Cuba, 1988.

CASTAÑEDA, Israel Moliner Del Misterio a la Esperanza (Reflexiones en torno al culto a los Orichas en Nigeria y Cuba)-Sociedad Antropológica de la Isla de Cuba.

CHAMPLE, Sergio- Estúdios carpenterianos -Instituto Cubano del Libro-Editorial Oriente 2004.

DOMINGUÉZ, María Isabel- Identidad Nacional y Sucesión Generacional en Cuba Fundación Afro-América y Red Afro-venezolana -www.afroamerica.cantv.net

FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) América Latina em sua Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979.

“LAFERL, Christopher. F - Babalu y Siboney- O discurso sob o outro na música popular cubana. pág. 6”-Sao Paulo Humanas-FFLCH- USP, 2001.

LOPES, Nei-Dicionário Banto do Brasil-PROAFRO do Centro de Ciências Sócias da UERJ-Gráficas da Imprensa da Cidade do Rio-Rio de Janeiro 1995.

OLIVEIRA, E.D. Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofía afrodescendente-Editora Ibeca- Fortaleza 2003.

ORTIZ, Fernando-“La africanía de la música folklórica cubana”-Editorial Letras cubanas 201-Habana-Cuba.

PIZARRO, Ana (org.).América Latina: Palavra, literatura e cultura – A emancipação do discurso.vol. 2. São Paulo:Memorial/UNICAMP, 1994.

RAMA, Ángel. Literatura e cultura na América Latina. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. A cidade das letras. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RODRIGUEZ, Victoria, GOMÉZ, Zoila-“Haciendo música cubana”-Editorial Pueblo y Educación 1989- Habana Cuba.

SANTANA, Joaquín - Manisero Cubano Provoca delirio mundial - www.radiohc.cu/espanol/especiales/julio06/especial17julio2.htm

SILVA, Eduardo-As camélias do Leblon - Companhia das Letras- Editora Schwarcz-São Paulo 2003.

SOBREVILLA, David –Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos Categorías Literarias en América latina – Revista Critica Latinoamericana, Año XXVII, n. 54.Lima-Hanover, 2do. Semestre del 2001.

TADEU, Tomaz (org.), HALL, Stuart, WOOODWARD, Katrhyn - Identidade e diferença- Editora Vozes, Petrópolis 2000.

_____Documentos de identidade- Autêntica Editora- Belo Horizonte 2001.