

O CIRCUITO HIP HOP EM CUBA (1979-2015): LINGUAGEM ARTÍSTICA E DINÂMICAS DE UM CIRCUITO CULTURAL URBANO

EL CIRCUITO HIP HOP EN CUBA: LENGUAJE ARTÍSTICO Y DINÁMICAS DE UN CIRCUITO CULTURAL URBANO

 Cristiano Nunes Alves¹

 Raquel de Padua Pereira²

¹ Universidade do Estado do Maranhão (UEMA), São Luís, MA, Brasil

² Universidade Federal do ABC (UFABC), São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Desde o final dos anos 1970, a cultura hip hop conforma em Cuba uma série de variáveis espaciais tais quais grupos de rap, crews de break, estúdios fonográficos, entre outros. Problematicando o período entre 1979 e 2015, objetivamos, por meio da noção de circuito cultural, apresentar os sujeitos, as materialidades, as normas, os fluxos, as articulações/cooperações e os conflitos dinamizados no espaço urbano de Cuba por meio do hip hop. Se em termo de método destacamos a categoria território usado e a noção de sujeitos corporificados em diálogo com a sociologia, em nossa metodologia, além do levantamento bibliográfico e documental, lançamos mão de trabalhos de campo (visitas técnicas e entrevistas semiestruturadas) realizados em Cuba. Primeiramente, propomos a demarcação de subperíodos para história territorial do hip hop no país. Em seguida, apresentamos um inventário do circuito hip hop cubano para o ano de 2015, tratando de aspectos tais quais a relação entre a cultura das ruas e o Estado; os grupos e os estúdios de rap da Região de Havana e as espessuras informacionais do circuito cubano. Buscamos, assim, contribuir para o debate sobre o papel da dimensão cultural do espaço enquanto via de usos menos desiguais do território.

Palavras-chave: território usado; circuito cultural; hip hop; práticas artísticas; Cuba.

Resumen

Desde finales de la década de 1970, la cultura hip hop en Cuba ha configurado una serie de variables espaciales, como grupos de rap, grupos de breakdance, estudios de grabación, entre otros. Al problematizar el período comprendido entre 1979 y 2015, buscamos, a través de la noción de circuito cultural, presentar los sujetos, las materialidades, las normas, los flujos, las articulaciones/cooperaciones y los conflictos dinamizados en el espacio urbano cubano a través del hip hop. En cuanto al método, destacamos la categoría de territorio utilizado y la noción de sujetos encarnados en diálogo con la sociología; en nuestra metodología, además de la investigación bibliográfica y documental, empleamos trabajo de campo (visitas técnicas y entrevistas semiestructuradas) realizado en Cuba. Primero, proponemos la demarcación de subperíodos para la historia territorial del hip hop en el país. Luego, presentamos un inventario del circuito de hip hop cubano para el año 2015, abordando aspectos como la relación entre la cultura callejera y el Estado; los grupos y estudios de rap de la región de La Habana y la profundidad informativa del circuito cubano. Aspiramos así contribuir al debate sobre el papel de la dimensión cultural del espacio, como una forma de pensar y actuar hacia usos menos desiguales del territorio.

Palabras-clave: território usado; circuito cultural; hip hop; prácticas artísticas; Cuba.

Recebido em: 05/05/2025 | 23/06/26

Correspondência para: Cristiano Nunes Alves (cris7cris7@yahoo.com.br)

INTRODUÇÃO

Surgido nos anos 1960 no South Bronx, na metrópole estadunidense de Nova Iorque, o *hip hop* – também chamado de cultura das ruas (Toop, 2000; Alves, 2015, 2016; Hammou, 2008) –, na contemporaneidade faz parte da tessitura urbana de diversos lugares do mundo. Composta pela indissociabilidade entre o *rap* (expressão musical), o *break* (expressão corpórea) e o grafite (expressão visual)⁽¹⁾, essa cultura aportaria, no final dos anos 1970, em Cuba. Numa represália imposta ao seu governo socialista, esta nação encontra-se, desde a sua





revolução, no ano de 1959, sob embargo econômico e político (*El Bloqueo*) imposto pelo governo dos Estados Unidos, país berço do *hip hop*.

Tanto transterritorial, quanto amoldável à realidade dos lugares (Guillard, 2012), o *hip hop* em Cuba é uma amálgama de narrativas, ritmos, acentos e sonoridades afrocubanas e caribenhas característicos dessa ilha, marcada pela riqueza cultural e abrigo de 11.450.000 habitantes – dos quais 2.156.350 estão concentrados em Havana, sua capital. Se no contexto originário estadunidense o *hip hop* encarnou o protesto sistemático contra a desigualdade e a segregação socioterritoriais sofridas pela população negra e latina, majoritariamente de ascendência antilhana, em sua manifestação cubana ele igualmente denuncia códigos racistas de uma elite branca, trazendo ainda uma crítica às contradições tanto do capitalismo, quanto do socialismo (Kirkwood, 2006).

Entendendo o espaço geográfico enquanto a trama entre materialidades e relações sociais (Santos, 1997), o que ora propomos é uma análise do *hip hop* em Cuba a partir da noção de circuito cultural (Alves, 2014), definida enquanto a dinâmica de formas e de práticas acionadas por uma determinada manifestação artística num dado espaço, ao longo do tempo. Assim sendo, ao operacionalizar essa noção na realidade cubana, indagamos acerca dos usos do território (Santos, 1999) pela cultura *hip hop*, ponderando sobre condicionantes históricos, econômicos, culturais e políticos concretos. Daí, resultam os nossos objetivos: (i) apresentar os sujeitos, as materialidades, as normas, os fluxos, as articulações/cooperações e os conflitos dinamizados no espaço (pretérito e recente) em Cuba por meio do *hip hop*, através de uma periodização inventariada; (ii) discutir em que medida esse circuito, manifestado por tal linguagem artística específica, participa do movimento do território e da sociedade urbana do país.

Ao abordar o circuito *hip hop* cubano, dialogamos também com um ponto de vista sociológico, no qual os artistas ligados ao *hip hop* são considerados sujeitos corporificados, “de direitos – previstos e garantidos em lei – que se materializam em sangue, carne e cultura” (Ribeiro, 2013, p. 31), isto é, que levam consigo uma corporeidade política, cultural e situada. A partir disto, elaboramos a hipótese de que o *hip hop* compõe sua linguagem artística nutrindo-se das experiências urbanas e das conjunturas sociopolíticas manifestados em um circuito cultural que, por sua vez, corresponde a uma determinada situação geográfica (Silveira, 1999).

Face a esses desígnios, organizamos o texto do seguinte modo: em um primeiro momento, abordamos a história territorial do *hip hop* em Cuba, tendo como recorte o período entre 1979 e 2003. Defende-se, assim, a existência de subperíodos de formação, de consolidação e de aprofundamento da cultura das ruas no país. Em um segundo momento, apresentamos o inventário do circuito *hip hop* para o ano de 2015, tendo como foco: (i) sua relação com o Estado, por meio da ação da Agência Cubana de Rap; (ii) os grupos de *rap* da Região de Havana; (iii) os estúdios fonográficos ligados ao gênero; (iii) as espessuras informacionais do circuito cultural; (iv) um breve panorama do *hip hop* na cidade de Santiago de Cuba, a segunda maior do país.

Procuramos, por meio do exame do circuito *hip hop* cubano, desvelar o cotidiano espacial em suas contradições, possibilidades e lutas políticas (Ribeiro, 2003). Almejamos, assim, contribuir para o debate sobre o papel da dimensão cultural e artística do espaço, enquanto via para que pensemos e ajamos rumo a usos menos desiguais do território.



REVISÃO TEÓRICA

Nosso olhar geográfico valoriza uma epistemologia do espaço que se constrói a partir dos saberes locais, chamada de geografia das existências por Santos (1996) e Silva (2013). Esta geografia valoriza o saber dos homens lentos (Santos 1999; Ribeiro, 2012), não raro forjado no cotidiano dos espaços do acontecer solidário (Santos, 1987) – aquele que propicia o tecido dos vínculos sociais (Santos, 1987).

Consideramos, no exame da cultura das ruas, a tecnoesfera, enquanto base material da urbanização enviesada por interesses políticos alicerçados pelo Estado (Santos, 1991), e a psicoesfera, base formadora de ideias e imaginários que alimentam as ações do cotidiano e da experiência urbana em tensa relação com a indústria cultural (Santos, 2022; Oliveira, 2015). Desta forma, este par fomenta a matéria-prima do fazer artístico das ruas da urbe pelos sujeitos corporificados. O *hip hop*, assim, constrói um repertório artístico que, a um só tempo, se apropria da cidade como recurso artístico, ao passo que alinhava, com essa mesma arte, formas outras de viver a cidade em direção ao futuro (Pereira, 2023). Finalmente, estas formas contestadoras do *status quo* urbano situam cultura e arte como práticas da cidadania (Santos, 1987).

A linguagem artística do *hip hop* é caracterizada por representar as formas de inserção no espaço urbano, sobretudo em áreas periféricas e notadamente a partir da crítica da vida cotidiana e de seus múltiplos obstáculos. Tanto no aspecto material quanto no simbólico, esta manifestação artística redimensiona o alcance da ação social, vinculando-a à cultura e à arte. E, no caso peculiar de Cuba, convém remarcar, tem especial ênfase a dimensão política da realidade urbana de uma juventude que vive em um país socialista, sob forte e duradouro embargo econômico.

Por sua vez, tal linguagem seria tributária desse espaço herdado (Santos, 1988) e fomenta, ao mesmo tempo, um fazer artístico peculiar, posto que intrinsecamente relacionado ao contexto socioespacial (Pereira, 2023). Em termos técnicos e de processos criativos, a cena e o circuito *hip hop* (Alves, 2015), logo, emergem e representam seu próprio espaço urbano, seja ele qual for.

Assim, o circuito cultural do *hip hop* pode ser, ao mesmo tempo, produto do processo de urbanização e produtor de novas narrativas, representações e materialidades deste mesmo processo. Tais narrativas são, por sua vez, tecidas a partir das experiências urbanas imersas no conflito e na solidariedade do cotidiano. Nesse sentido, nos interessa demarcar conceitualmente a noção de território usado (Santos, 1999), valorizando sua essência relacional, isto é, aquela que possibilita a análise da ação social a partir do espaço geográfico (Ribeiro, 2011).

Significa, sob essa perspectiva e por meio da arte urbana, calibrar o foco analítico para os vínculos sociais (Ribeiro, 2011), numa escala que capte e identifique as singularidades inerentes ao território onde se inserem os muitos outros sujeitos e sujeitas que tecem o cotidiano, numa “geografia das práticas sociais, da sociabilidade e da dinâmica do território usado” (Ribeiro, 2022, p.31).

O contexto socioespacial, enfim, é compreendido enquanto território usado e praticado (Santos, 1999), e como representação (Ribeiro, 1987, 2005) que se reelabora cotidianamente em formas de resistência e re(existências). O circuito cultural do *hip hop*, sob essa perspectiva, se concretiza em ações culturais e políticas a partir desse território praticado, em técnicas lúdicas, criativas e artísticas por meio de ações e materialidades que subvertem os



arranjos da racionalidade dominante, no caminho do fortalecimento de uma cidadania cultural (Santos, 1988).

Alinhavamos, com Dolffus (1973), a compreensão de que o fazer geográfico deve articular ao estudo espacial a análise dos tempos, carregados de distintas durações e significados – aproximação cara ao exame das formações socioespaciais (Santos, 1977). A adoção dessa perspectiva, segundo a qual se ressalta a impossibilidade de abordar as dimensões econômica e social desconsiderando o espaço geográfico (uma totalidade empírica), implica na busca pela compreensão de cada formação, entendida como a manifestação de uma fração espacial e “um momento do todo, assim como o todo reproduzido numa de suas frações” (Santos, 1977, p. 25).

Assim, enquanto Silveira (2000) argumenta que à formação socioespacial cabe a mediação dos eventos mundiais, em seu processo de funcionalização nos lugares, Corrêa (2000, p. 24) sugere que a formação espacial seria o lugar onde se entrecruzam determinações relacionadas às mais diversas escalas geográficas. Finalmente, nesse mesmo sentido, Hartshorne (1978), buscando alinhar as dimensões histórica e geográfica do componente temporal, ressalta a geografia presente dos períodos passados, como objeto de estudo da análise geográfica. Tais reflexões nos motivaram a definir algumas metodologias, que se verão detalhadas no tópico a seguir e no subsequente, que organiza a demarcação de subperíodos para as trajetórias espaciais da cultura das ruas na formação socioespacial cubana.

METODOLOGIA

Nossa pesquisa foi operacionalizada por uma série de trabalhos de campo realizados em Cuba, entre os meses de março e maio de 2015, no escopo de pesquisa de pós-doutorado sobre a temática, vigente à época. Ao mesmo tempo, a metodologia de trabalho consistiu em um levantamento bibliográfico e temático sobre a questão realizados em arquivos digitais e em arquivos físicos em Cuba, tais quais os da Biblioteca José Martí, da Biblioteca da Universidad de La Habana, bem como em acervos de sebos de livros e de livrarias em Havana e em Santiago de Cuba. Entre o material analisado, constam: (i) teses; (ii) dissertações; (iii) livros; (iv) artigos de periódicos; (v) artigos de jornais; (vi) cartazes de eventos artísticos e demais materiais visuais; (vii) fonogramas; (viii) conteúdo de blogs e sites da internet; (ix) matérias de revistas.

Na procura por informações primárias, em municipalidades das províncias de Artemisa e de Havana, visitamos fixos ligados ao circuito *hip hop*, tais como: (i) locais de eventos artísticos; (ii) estúdios fonográficos; (iii) praças e demais espaços públicos onde se pratica o *break* e (iv) a Agencia Cubana de Rap. Complementando essa metodologia de pesquisa, por meio de entrevistas semiestruturadas, dialogamos com cerca de 30 sujeitos envolvidos na temática, dentre os quais: (i) *raperos/Mcs*; (ii) *DJs*; (iii) *breakers*; (iii) produtores musicais e visuais; (iv) articuladores culturais; (v) agentes estatais ligados ao *hip hop*; (vi) aficionados em geral, entre outros. Essas interlocuções, oriundas dos trabalhos de campo, encontram-se no texto acompanhadas de asterisco*, indicando informação primária.

Em nossas incursões de campo, procuramos tomar como dado a extrema peculiaridade da formação socioespacial (Santos, 1977) cubana. Não por acaso, no curso da estratégia metodológica, primeiramente esquadrihamos lugares – seja Havana, seja uma série de outras cidades do país (caso de Santiago de Cuba, Santa Clara ou Camaguey) – tentando colher



relatos que pudessem nos dar pistas de como se manifestam variáveis da vida cotidiana, tais como os vínculos sociais, a diversidade de relações com a cidade, o uso de serviços públicos e. Ao mesmo tempo, acionamos um olhar mais amplo, buscando identificar como se dava o uso do território mediado por eventos culturais e práticas artísticas.

Arrematando essas incursões, consideramos a riqueza musical cubana – e a experienciamos, paralelamente, por meio da observação-participante (Heindrich, 2016) em ocasiões como concertos em bares, ruas ou teatros. Criadora de uma complexa paisagem sonora (Schafer, 1997 [1977]), esta riqueza é manifesta pelas mais diversas interações a partir do componente musical: “conhecida como uma das sociedades mais musicais do mundo, é justo dizer que a música é verdadeiramente um aspecto central da vida cotidiana cubana” (Kirkwood, 2006, p. 1).

Sob essas bases, o estabelecimento da interlocução com os sujeitos implicados no *hip hop* cubano ocorreu através de uma dupla entrada: por um lado, um importante contato inicial com um grupo de *rap* específico, o *La Invasión* (Piñar del Rio, Província de Artemisa), que nos possibilitou contatar, em especial, parcela do circuito não articulada à institucionalidade do *hip hop*. Por outro lado, justamente contemplando essa dimensão institucional, foi crucial a interlocução junto à equipe e aos associados da Agencia Cubana de Rap: o intenso fluxo cotidiano de sujeitos do circuito nesse órgão acarretou, por vezes, conversas com um considerável número de pessoas implicadas na temática em curtos espaços de tempo. Portanto, foram conexões primárias, que se desdobraram em interlocuções ramificadas com outros sujeitos e agentes.

Desenvolvida essa estratégia de aproximação, trabalhamos em nossas interlocuções no sentido de aclarar aspectos relativos a seis eixos do método geográfico, potencialmente expressos na empiria, a saber: (i) divisão técnica e territorial do trabalho – agentes, sistemas e objetos técnicos; (ii) densidade normativa – esfera das normas e leis; (iii) dinâmica de redes e fluxos geográficos – articulações de cooperação e conflitos; (iv) acionamento de fixos geográficos – uso de espaços públicos e privados; (v) relação com os circuitos da economia – capital, organização, valorização e precarização do trabalho; (vi) vidas cotidianas – visão de território, memórias e desejos dos interlocutores.

Decorrencia (i) do papel de cada sujeito e do seu momento de vida/vivido no circuito; (ii) da duração e da profundidade da conversa, sobressaíram, em cada interlocução, um ou mais eixos de método em relação a outros. Uma vez tendo coletado essas informações primárias, nossa estratégia operacional passou pelo entrecruzamento de variáveis, indagando sobre a coerência estrutural em termos temporais e espaciais do referido quadro empírico, articulando-o ao universo encontrado em fontes secundárias.

Vale ressaltar, por fim, que essa prática metodológica em Cuba veio a corroborar com uma agenda de pesquisa sobre o *hip hop* e os circuitos culturais na América Latina, na América do Norte e na Europa, que vêm se consolidando, nas últimas duas décadas, em nosso fazer acadêmico. Nesse artigo, o que expomos é uma experiência que observou permanências, mudanças e perspectivas, tanto em relação ao espaço herdado, quanto às próprias técnicas de pesquisa em si mesmas.



RESULTADOS

Demarcando subperíodos para o hip hop cubano: do break à institucionalização do circuito (1979-2003)

Em uma espécie de prelúdio para o circuito *hip hop* cubano, no subperíodo entre 1979 e 1985 difundem-se pela ilha as primeiras ideias sobre a cultura das ruas. Sobre o tema, Exner (2004) argumenta que, a partir do ano de 1979, sinais de programas de rádio e TV contendo *raps* viriam a ser captados no entorno da base militar estadunidense de Guantánamo. Para além dessa difusão imaterial, a autora supracitada ressalta ainda a chegada de emigrados cubanos, autorizados a entrar pela primeira vez no país desde a Revolução de 1959, trazendo, entre outros, informações sobre a cultura *hip hop*, bem como objetos técnicos tais como fitas cassete e antenas piratas de radiodifusão. Por sua vez, Perry (2016) aponta que, durante a primeira metade dos anos 1980, informações sobre a cultura *hip hop* se espalharam paulatinamente por Cuba, através de vídeos ou músicas como *Rock it*, do ícone do jazz estadunidense Herbie Hancock.

Grosso modo, entre os anos de 1986 e 1991, entrariamos propriamente no subperíodo formador do *hip hop* cubano, contexto no qual o primeiro elemento artístico a se manifestar foi o *break*, por meio de batalhas abrigadas em praças, parques e casas de cultura da província de Havana. Chamado localmente de *rompehuesos*, (algo como “quebra ossos” - tradução nossa), o *break* cubano então floresce praticado pelos *moñeros*, assim chamados em virtude da adoção de gorros (*moñas*) e bandanas como elementos de distinção (Exner, 2004).

Tratou-se, ainda, do subperíodo no qual surgiram os primeiros grupos de *rap* cubano, oriundos de Alamar, um imenso conjunto habitacional situado no extremo leste de Havana. A esse termo, Cosme Oliva, um dos pioneiros do movimento, afirma*: “Como Alamar era um lugar muito urbano, onde as pessoas estavam muito concentradas, criou-se um núcleo da cultura *hip hop*. Então se organizaram os primeiros festivais, e a cultura se espalhou”.

Um grupo de estudiosos (Olacvarria, 2002; Garcia, 2014; Perry, 2016) sugere que o pioneirismo do *rap* de Alamar se relaciona ao fato de haver sido o único lugar da ilha no qual era possível – devido a sua posição de sítio, relativamente mais próxima da Flórida (Estados Unidos) – sintonizar regularmente sinais de rádios estadunidenses difusoras do *rap*. Acerca da influência das emissoras de Miami no momento inicial do *hip hop* cubano, vale recordar a afirmação de Matienzo (2010, p. 9): “Esa música americana, y por tanto americanizante, hecha por negros, que según mi padrasto, es, además, contrarrevolucionaria, rebota en mis oídos y se me cuela como puede hacerlo la rumba o El guaguancó.”

Nesse contexto, conforme aprofundado pelos nossos interlocutores*, o *hip hop* logo se espalharia pela província de Havana e por outros lugares de Cuba, impulsionado pelo discurso trazido por essa cultura, contrário à discriminação e à segregação do povo negro. Não tardaria, assim, para que o *rap* cubano sofresse uma metamorfose técnica, não mais se baseando apenas em rimas improvisadas a partir de batidas em caixas de percussão (Perry, 2016, p. 66). Se tornaria uma arte ressignificada, baseada na articulação de elementos musicais estadunidenses e cubanos (Olacvarria, 2002; Fernandes, 2003). Iniciar-se-ia, dessa maneira, entre os anos de 1991 e 1997, um novo subperíodo, de consolidação do *hip hop* cubano.

Interessante sublinhar que esse subperíodo de consolidação coincidiria com a entrada no chamado *Período Especial*, momento de ampla crise vivida em Cuba a partir dos anos 1990. Ocorrido em virtude da queda do regime socialista soviético (grande parceiro do país), implicou em duras medidas de austeridade por parte do governo cubano, em processos de



reestruturação demográfica e urbano-metropolitana, e no incremento das desigualdades sociais e raciais (Fernandes, 2003).

Pelo que indicou nosso levantamento de campo, sobretudo em Havana, naquele momento ganhavam densidade uma série de apresentações (chamadas localmente de *peñas*), abrigadas em clubes e em espaços públicos (Kirkwood, 2006; Perry, 2016) dinamizadas em torno de doze grupos pioneiros de rap, numa tipologia compreendendo: (i) cinco grupos de maior porte, a saber: *Anonimo Consejo* (Habana del Este), *Obsesión* (Regla), *Doble Filo* (Centro), *Amenaza* (Cayo Hueso) e *Primera Base* (Guanabacoa); (ii) sete grupos de ação secundária, a saber: *Bajo Mundo*, *Barbarito*, *El Pelón*, *Explosión Suprema*, *EPG*, *Rapeiros Crazy de Alamar* e *Wilder 01*.

Retratando esse adensamento do circuito *hip hop*, em junho de 1995 ocorreria, em Alamar, ainda de modo “subterrâneo” (Díaz, 2001, p. 6), o Primeiro Festival Cubano de Rap. Foi um evento artístico de imensa repercussão espacial (Crespo, 2005), organizado pela *Asociación Hermanos Saiz* (AHS) e pelo *Grupo Uno*, coletivo artístico sediado em Havana Leste e liderado pelos produtores Balesy Rivero e Rodolfo Rensoli.

Nesse viés, destaca-se, ainda, o Festival de 1997, pautado: (i) no intercâmbio com grupos de *rap* estadunidenses, europeus e sul-americanos; (ii) numa maior incorporação de aspectos sociais e raciais à sua temática. Esse segundo aspecto, segundo autores como Fernandes (2003) e Perry (2016), teria relação direta com a influência de Nehanda Abiodun e de Asata Shakur, ativistas estadunidenses exiladas na Ilha, pois ligadas a movimentos negros revolucionários. Estariam lançados, desta maneira, os fundamentos do subperíodo posterior, compreendido entre 1998 e 2003, marcado pelo aprofundamento do *hip hop* cubano, por meio de um duplo movimento: de espraiamento do *rap* e de sua produção fonográfica correlata e de institucionalização pela via estatal.

Fazendo avultar a dimensão da produção fonográfica, no ano de 1999 o grupo cubano Orishas (Cayo Hueso, Havana), radicado na França, assinaria um contrato com a gravadora EMI, lançando o seu disco de estreia intitulado “*A Lo Cubano*”, obra de repercussão mundial⁽²⁾. Segundo Exner (2004, p. 73), tratou-se do ensejo para que a imprensa estrangeira classificasse o *rap* cubano “como um suposto receptáculo de dissidência e subversão, atribuindo-lhe uma posição antagônica ao sistema político de Cuba”. Nesse contexto, o então Ministro da Cultura, Abel Prieto, se reuniria com a militância *hip hop*, declarando o *rap* uma “autêntica expressão cultural cubana”, criando-se ainda espaços no rádio e na TV para a difusão do gênero (González, 2000, p. 25 *apud* Exner, 2004).

Frente a tal panorama, melhor se delineia a dimensão da institucionalização do *hip hop* em Cub. Desde 1999, os *raperos* do país passaram a se organizar no sistema de “empresas ligadas à música” (Fernandes, 2003), vinculadas ao Ministério da Cultura através da Empresa Nacional de Espetáculo, do Instituto Cubano de Música e da Produtora Benny Moré - esta dedicada à música popular, responsável por pagar comissões baseadas no número de concertos realizados por cada artista e da qual faziam parte grupos e *raperos* como *Obsesión*, *Doble Filo*, *Instinto*, *Problema*, *HEL*, *Eddy K*, *Papo Record*, *Reyes de La Calle* e *Alto Voltaje* (Fernandes, 2003, p. 597).

Integrando esse movimento de aprofundamento do circuito cultural em meio à institucionalização do *hip hop* cubano, em setembro de 2002 ocorreria a fundação da *Agencia Estatal Cubana de Rap*, objetivando “movimentar a política do gênero, apoiá-la, evitar a sua marginalização e dar-lhe reconhecimento público” (Vázquez, 2002, p. 6 *apud* Exner, 2004). Nesse sentido, o gradual aumento das proporções do Festival de Rap, ganhando “qualidade, assistência e poder de convocação” (Exner, 2004, p. 72), implicou no governo cubano se



tornar organizador do evento. Assim ocorreria, no ano de 2003, o Festival em Havana Centro, durando sete dias, contando com 20 grupos de *rap* estrangeiros, aglutinando 68 agências de imprensa, atraindo correspondentes de todo o mundo (Exner, 2004; Crespo, 2005) e, em mais um indicativo do interesse estatal no “campo cultural cubano” (Exner, 2004, p. 75), trazendo painéis de discussões teóricas sobre o movimento, traço que perduraria nas edições subsequentes do evento.

Conforme atesta nosso campo de informação primária*, tratou-se do contexto no qual, além de manifestações residuais em parques ou praças, os grupos de *rap* começariam a ter aceitação em locais de grande prestígio cultural, caso dos teatros Mella e América, ao passo que bairros como Vedado, Cerro e Centro Havana se afirmariam como lugares de encontro da militância *hip hop*. Seria, assim, por meio do adensamento de espessuras, especialmente aquelas dinamizadas em torno do *rap*, que o *hip hop* se organizaria em Cuba desde então.

Retomando o exposto em nossa proposta de periodização do *hip hop* cubano, apresentamos a seguir um quadro síntese (Quadro 1) - tentativa, ainda que sucinta, de contribuir para as reflexões acerca dos possíveis caminhos metodológicos para a investigação geográfica da cultura e da arte.

Quadro 1 – Análise geográfica da cultura hip hop em Cuba (1979-2015) – Enfoque Genético

Período/ano	Natureza Geográfica	Variável/Conteúdo	Incidência/Abrigo	Sistema técnico/Meio	Implicação/Agente
1979	Fluxo informacional	<i>Rapper's Delight – The Sugarhill Gang</i>	Guantánamo	Rádio e TV	Novas referências musicais (hip hop)
1979	Fluxo informacional	Regresso de cubanos emigrados	Cuba	-	Novas referências musicais
1983	Fluxo informacional	<i>Rockit</i> – Herbie Hancock	Cuba	TV	Novas referências musicais (hip hop)
1986	Fluxo informacional	<i>Sun City</i> – Artistas Unidos	Cuba	TV	Novas referências musicais (Velha escola do hip hop)
1986...	Evento	Manifestação do <i>break</i>	Havana -Parque Maceo -Casa de la Cultura 10 de Octubre -La Piragua -Malecón	Corpo	<i>Moñeros</i>
1986...	Fluxo informacional	<i>Hip hop</i>	Alamar (Havana)	Rádio (Emissoras de Miami)	Primeiros grupos de rap
1991...	Evento	Espraçamento do <i>hip hop</i>	Havana Havana Velha, Centro Havana, Sancto Suarez e Playa	Corpo	Negros da classe trabalhadora
1991...	Sujeito	Grupos pioneiros de rap cubano <i>Anónimo Consejo (Habana del Este), Obsesión (Regla), do Doble Filo (Centro), Amenaza (CayoHueso), Primera Base (Guanabacoa)</i>		Corpo	<i>Raperos</i>
1991...	Lugar/Fixo	Apresentações de <i>rap</i> (<i>peñas</i>)	Havana - “Casas de la Cultura” de Mónaco e 10 de Octubre. -Piragua	Som ao vivo	<i>Raperos</i>



1991	Fluxo informacional	Programa <i>La Esquina de Rap</i> .	Região de Havana	Rádio	Emissora Metropolitana de Havana
1994	Lugar/Fixo	Apresentações de rap (<i>peñas</i> – “freestyling”)	Club Local (<i>Carlos III com Infanta, Havana</i>)	Som ao vivo	<i>Raperos/ Dj Adalberto</i>
1995...	Evento	Festival de Hip Hop	Alamar	Som ao vivo	- <i>Grupo Uno</i> (Rodolfo Rensoli e BalesyRivero) -AHS
1996	Evento	<i>Rap Plaza</i>	<i>Casa de La cultura Plaza</i> (Centro Havana)	Som ao vivo	Grupo Uno
1996	Evento	Batalhas de <i>break</i>	Vedado e Bahia	Corpo	Grupo Uno
1997...	Evento	Festival de <i>Hip Hop</i> (Questões raciais)	Alamar/ Havana	Som ao vivo	<i>Raperos</i>
1997...	Evento	Festival de <i>Hip Hop</i> (Intercâmbio com rappers estadunidenses)	Alamar/ Havana	Som ao vivo/Formação de redes	-Nehanda Abiodun -Asata Shakur -Black August
2001	Fluxo informacional	Disco: “ <i>Cuban Hip-Hop All Stars, Vol. I</i> ”;	Cuba e alhures	Registro fonográfico	-Pablo Herrera -Papaya Records
2001	Fluxo informacional	Disco: “ <i>Con los Puños Arriba</i> ”	Cuba e alhures	Registro fonográfico	<i>Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales</i> (EGREM)
2002...	Fixo/Evento	Agencia Cubana de <i>Rap</i>	Cuba	Articulação	Governo Cubano
2004-2014	Fluxo informacional	Revista <i>Movimiento</i>	Cuba	Meio impresso	<i>Instituto Cubano de Música</i>
2000-2015	Fixo/Evento	Disseminação de apresentações de <i>rap</i> e <i>break</i>	Havana Teatro Mella; Teatro América; Café Cantante (Avenida Paseo, Plaza de la Revolución); Club Saturno (Centro); <i>La Pampa</i> e Club Las Vegas (Infante, Cayo Hueso); <i>La Madriguera</i> (Carlos III, Centro); <i>Teatro de la Calle</i> (Habana Vieja).		<i>Raperos/ breakers</i>

Fonte: Autoria própria, 2017.

Como observamos no quadro, substanciando o *hip hop* cubano dinamizam-se/dinamizaram-se um conjunto de sujeitos, de fixos, de fluxos, de eventos e de lugares. Se de um lado, isoladas, cada uma dessas variáveis, essencialmente urbanas, traz consigo implicações distintas em termos de abrangência espacial e de reverberação temporal, de outro lado, justapostas, tais variáveis demonstram uma sucessão/combinção de contextos que, em comum, tem o lastro na cultura das ruas, manifesta enquanto modeladora dos lugares/modelada pelos lugares e, finalmente, pelos seus sujeitos.

Uma vez expostos os pormenores do eixo das sucessões (Isnard, 1982) associados à dinâmica do circuito *hip hop* cubano, a seguir abordamos o modo como as variáveis espaciais associadas a ele se movimentam em tempos mais recentes na realidade cubana, tendo como foco o ano de 2015.

O inventário do circuito hip hop em Cuba: uma mirada sobre o ano de 2015

Conforme vimos no item anterior, a dimensão da institucionalidade é crucial para que se entenda a dinâmica do *hip hop* em Cuba, razão pela qual é dessa dimensão que partimos ao

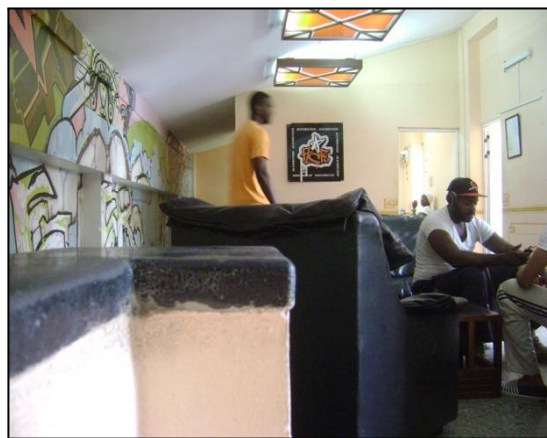


apresentar o retrato do circuito tendo como recorte o ano de 2015. Assim sendo, avulta a dinâmica da *Agencia Cubana de Rap* (Figuras 1 e 2), localizada em Habana Vieja, numa refuncionalização de um antigo teatro (Calle Zatan). Na Agencia, trabalham diretamente cerca de 30 pessoas, organizadas nos seguintes departamentos: artístico, de recursos humanos (políticas de trabalho), comercial e de relações exteriores (projetos de intercâmbio cultural).

Integrando o trabalho do órgão, merece destaque a *Revista Movimiento*, publicação em parceria com o Instituto Cubano de la Música (ICM) e que teve 11 edições, circulando entre os anos de 2004 e 2014⁽³⁾ e congregando em sua direção célebres nomes do *hip hop* cubano, como Ariel Fernández (seu fundador), Roberto Zurbano, Magia López e Sandra Alvarez; e Jorge Enrique "761" Rodríguez. Abordando temas que vão desde o racismo ou o sexismo, até as raízes do *hip hop* cubano, a Revista trazia textos de pesquisadores, músicos e demais militantes da cultura das ruas de Cuba e alhures. Proximamente à época em que falamos com Cíntia Martínez*, sua última editora, o orçamento para a impressão da *Revista Movimiento* – que era de 15.500 pesos cubanos por cada edição com três mil exemplares⁽⁴⁾ –, havia sido cortado pelo Governo Cubano, e a revista parou de circular.

Deste modo, responsável, também, por legalizar a função do *rapero*, a *Agencia* reúne 23 grupos associados. Entre as ações realizadas pelo órgão, conforme afirmam os seus diretores*, Xiomara Madrazo e Emilio Frometa, destaca-se: (i) o apoio para a gravação de fonogramas por meio do Selo Asere; (ii) a organização de festivais e demais concertos de *hip hop*, caso, entre outros, do *29 Niños* e do *Cresciendo com el Rap*. Podemos ver aspectos da *Agencia* nas Figuras 1 e 2.

Figuras 1 e 2 – A Agencia Cubana de Rap



Fonte: Autoria própria, 2015.

Em nosso inventário do *hip hop* de Havana (Quadro 2), observamos que, além dos grupos de *rap* associados à *Agencia Cubana*, existiam, em 2015, outros 24 grupos e *raperos* abrigados na Província de Havana. Seis desses grupos encontravam-se radicados fora do país, resultando em um total de 47 grupos originários da região, concentrados, sobretudo, em Diez de Octubre, Alamar, Vedado e Playa, seguidos de Guanabacoa e Habana Vieja. Trata-se, sabemos, de um inventário que não engloba a totalidade *rapera* agindo em Havana, pois, como lembra Cosme Oliva*: “Existem muitos grupos, nas ruas há muitíssimos grupos. Não



há controle de quantos grupos existem em Havana ou nas províncias”. Ainda assim, é expressiva a amostragem disponível:

Quadro 2 – Inventário dos grupos de rap/raperos da Região de Havana e Entorno

Grupos/raperos ligados à Agencia Cubana de Rap	
Grupo de rap/rapero	Lugar de origem
<i>Adverzario</i>	10 de octubre
<i>Brebaje Man</i>	Playa
<i>Bárbaro “El Urbano” Vargas</i>	Marianao
<i>Cuentas Claras</i>	Cerro
<i>Company Youruba</i>	10 de Octubre
<i>Charly Mucha Rima</i>	Plaza
<i>Escuadron Patriota</i>	Guines, Mayabeque
<i>El Continuo</i>	10 de Octubre
<i>Hermanos de Causa</i>	Habana del Este, Alamar
<i>La Alianza</i>	Cerro
<i>Ondalivre</i>	San Miguel Del Padron
<i>Primera Base</i>	Marianao
<i>Papa Flow</i>	Playa
<i>P And P</i>	10 de Octubre
<i>Sigrí</i>	10 de Octubre
<i>YimiKonclaze</i>	Habana Vieja
<i>La Reyna y la Real</i>	10 de Octubre
<i>Lavastida MC</i>	San Miguel
<i>Ngrons</i>	Plaza
<i>Con100cia</i>	Guanabacoa
<i>Aire Limpio</i>	Guanabacoa
<i>Ruta 11</i>	Habana del Este, Alamar
Grupos/raperos não ligados à Agencia Cubana de Rap	
<i>Etian</i>	Alamar/Playa
<i>Escuadro Patriota</i>	Guine



Juventud Rebelde	Havana Vieja	
Isaac Criminal Del Flow	Alamar	
El Huevo	Habana Vieja	
Dos de Cuba	Yaizel	
Soandris Hermano de Causa	Cojimar	
Maikel Extremo	Playa	
Grupo Rapero Afro Colombiano	Sem informação	
Teoria Abstracta del Foko	Sem informação	
Reyes de las Calles	Sem informação	
Gente de Zona	Sem informação	
Baby Loresand Insurrecto	Sem informação	
FreeHole Negro	Sem informação	
Cubanito	Sem informação	
La Malcom Baby	Sem informação	
Grupo Ogguere	Sem informação	
El Continuo	Sem informação	
Grupos/raperos radicados fora de Cuba		
Grupo/rapero	Lugar de origem	Atual país de residência
Papá Humbertico y Discípulo	Guanabacoa	Colômbia
Randy Acosta	Playa	Espanha
Los Aldianos	Nuevo Vedado	Estados Unidos
Doble Filo	Vedado	Estados Unidos
El Poeta Lirico	Alamar	Estados Unidos
Iuri	Artemisa	Uruguai
Orishas	Cavo Hueso	França

Fonte: campo de informação primária, 2015; elaboração própria, 2020.

Porém, em nosso levantamento, não constatamos a existência de selos (gravadoras de pequeno porte) de *hip hop*. Para além das iniciativas estatais, inventariamos a existência de 13 estúdios fonográficos mais ligados ao *rap* na região (Quadro 3). Utilizando predominantemente o programa de áudio *Fruit Loops* e processando eventuais vídeos nos programas *Final Cut* e *Première Veja*, tais fixos se concentram, em sua maioria, em Habana Vieja, Alamar e Diez de Octubre. Afirma-se, entre os produtores do *rap*, a positiva relação custo-benefício advinda desses estúdios, em geral improvisados nas residências de seus respectivos produtores: “são muito mais baratos e não há tanta diferença de qualidade”,



esclarece o produtor Moisés Mo*, proprietário de um estúdio situado em San Miguel Del Padrón (sudeste de Havana).

Quadro 3 – Estúdios fonográficos ligados ao *rap* – Província de Havana.

Quantidade de fixos	Áreas de maior concentração	Custo de instalação do fixo (US\$)	Custo de produção de um disco (US\$) (gravação, mixagem e masterização)
13	Habana Vieja, Alamar e Diez de Octubre	600 a 700	100 a 200

Fonte: campo de informação primária, 2015; elaboração própria, 2020.

Adentrando o tema das espessuras informacionais do *hip hop* cubano, na medida em que revela as articulações fonográficas entre Cuba e alhures por meio do *rap*, no mês de abril de 2015 acompanhamos, na Região de Havana, a gravação do fonograma e do videoclipe da música “Uma Só Voz”, parceria entre o grupo brasileiro Inquérito (Nova Odessa, São Paulo) e o grupo Cubano *La Invasión*. A ideia do projeto, articulando brasileiros e cubanos, decorreu de um contato entre o *rapista* brasileiro Renan Inquérito, líder do grupo Inquérito, e o *rapero* cubano Iuri, então radicado em Montevidéu (Uruguai), e um dos fundadores do *Grupo La Invasión*, composto ainda por Black Soul e Yusniel Cepero.

Dessa articulação inicial – segundo Renan*, algo residual entre os *rapistas* latino-americanos - resultou a iniciativa da gravação do material em solo cubano. A partir de uma base fonográfica gravada no Brasil, e sob o custo total de 35 US\$, inseriram-se, no Estúdio Le Ban de Artemisa, os vocais da faixa, numa longa sessão de gravação que se estendeu das quatro da tarde até as duas da madrugada. Dando-nos ideia da complexa divisão técnica e territorial do trabalho atrelada ao projeto, o restante da elaboração do fonograma – processos de mixagem e de masterização –, ocorreria, em junho de 2015, realizado conjuntamente pelo *rapista* Renan, em estúdios na Cidade de São Paulo, e por Iuri, trabalhando em um estúdio em Montevidéu.

Por sua vez, a filmagem do videoclipe ocorreu durante os dias seguintes ao trabalho no Estúdio Le Ban, compreendendo diversas locações na cidade de Havana. Liderada pelo produtor Mandefro Pagán (hoje radicado na cidade estadunidense da Miami) – operando uma câmera 60-S Sony –, a equipe contou com dois assistentes de produção, um rebatedor de luminosidade solar e o serviço de um motorista com um furgão, cujo custo foi de 60,00 US\$ por doze horas de trabalho (Figura 3). No processo de filmagem destacou-se, entre outros, uma cena espontânea, criada a partir do encontro da equipe de produção e um grupo de alunos saindo de uma escola em Habana Vieja: momento de extrema potência, no referente à comunhão entre arte, música e cotidiano da cidade. Outro ponto importante foi a gravação de cenas na cobertura do Prédio Sodeca, no centro de Havana, fato que chamou atenção de inúmeras pessoas, em virtude do som do *rap* ecoando pela cidade, em plena quarta-feira à tarde (Figura 4).



Figuras 3 e 4 - Filmagem do videoclipe “Uma Só Voz”, Havana



Fonte: Autoria própria, 2015.

Quebrando a rotina e efervescendo o cotidiano de Havana, o som do *rap* ecoou, alterando de forma significativa a paisagem sonora (Schafer, 1997 [1977]). Fez também com que os trabalhadores aderissem, ainda que momentaneamente, à música da cultura das ruas, nesse caso, resultante de um diálogo cultural, político e geográfico entre cubanos e brasileiros⁽⁶⁾.

Para além do *rap*, cumpre destacar que, enquanto o *break* em Cuba conforma um estilo influenciado por gêneros locais como a rumba, a conga ou mesmo a salsa, observa-se a modesta presença do grafite no país, implicação da falta de certos materiais causada pelo *Bloqueo*, como tintas de qualidade a preços acessíveis. Desse modo, as poucas mensagens do grafite são feitas com estêncil, moldes e látex com a tinta que houver disponível (Figura 5).

Figura 5 – La Havana, Cuba. A mensagem do *hip hop* em um muro de *Habana Vieja*



Fonte: Autoria própria, 2015.



Para que se ilustre tal limitação, conforme indicam nossos interlocutores*, as latas de *spray* disponíveis são de qualidade duvidosa, e, ainda assim, custavam, em 2015, cerca de 5,00 US\$ cada. Eis o motivo pelo qual Exner (2004) atesta a pequena presença do grafite no contexto do *hip hop* cubano, afirmando existir em Havana apenas um lugar onde tais pinturas podiam ser vistas: tratava-se de uma residência frequentada por *raperos*, situada no Vedado.

No referente às espessuras informacionais do circuito por meio da produção audiovisual, ressalta-se, que, segundo nosso levantamento, no período entre 2003 e 2015, foram lançados sete filmes ou documentários abordando o *hip hop* cubano, provenientes, além de Cuba, de países como Estados Unidos, França e Canadá (Quadro 4). Revela-se, desse modo, o interesse internacional pelo *hip hop* no país.

Quadro 4 – Hip hop Cubano – Espessuras informacionais: filmes e documentários

Ano	Obra	Produção/direção	País de origem
2003	<i>Inventos: Hip Hop Cubano</i>	Eli Jacobs-Fantauzzi.	Estados Unidos
2006	<i>East of Havana</i>	Jauretsi Saizarbitoria e Emilia Menocal	Estados Unidos
2007	<i>Guerrilla Radio: The Hip-Hop Struggle Under Castro</i>	Thomas Nybo e Simon Umlauf	Estados Unidos
2010	<i>Golden Scars</i>	Alexandrine Boudreault-Fournier	Canadá
2011	<i>Revolution</i>	Mayckell Pedrero Mariol	Cuba
2012	<i>Coming Home</i>	Michael Garcia e DJ EFN	Estados Unidos
2015	<i>Esto es lo que hay: chronique d'une poésie Cubaine</i>	Léa Rinaldi	França

Fonte: Elaboração própria, 2017.

No que se refere à difusão no circuito *hip hop* por meio de eventos artísticos e/ou científicos congregando a militância de diversos lugares do país e de fora dele, ressalta-se a existência de um calendário de eventos regulares ligados ao *hip hop*: trata-se do caso, entre outros: (i) do Simpósio de *Hip Hop*, marcado por uma série de painéis teóricos sobre o tema; (ii) do *Festival Puños Arriba*, sediado em Havana; (iii) do *Festival de Break Nacidos en el Asfalto*, sediado em Bayamo e reunindo *breakers* de Camaguey, Havana, Holguín, Villa Clara e Ciego de Ávila; (iv) da *Jornada de Hip Hop Rapdicando*, ocorrida em Holguín no ano de 2013⁽⁵⁾. Assevera-se, ainda, a presença de *raperos* em festivais audiovisuais em geral, caso do *Prêmio Lucas*, um dos mais importantes do país, realizado desde 1997 pela *Télévision Cubana*.

Finalizando esse inventário, abordamos o papel de Santiago de Cuba como um importante lugar para o *hip hop* cubano, observando-se as ações de: (i) militantes, como Borrash El Independiente ou Isnay Rodríguez; (ii) núcleos de ação *hip hop*, como o Laboratório G1-2K (*Grupo de Apoyo Kultural a la Comunidad*); (iii) grupos de rap femininos, como o Las Positivas, formado pelas *raperas* La Directa e La Justa. Acerca do panorama do *hip hop* santiagueiro, o *rapero* Borrash El Independiente, integrante do Grupo Golpe Seko⁽⁷⁾, explica que, por falta de apoio das instituições culturais, e mesmo em virtude da falta de conhecimento a respeito da cultura das ruas, o *break* e o grafite padecem na cidade, ao passo que: “o mesmo não ocorre com os grupos de rap” já que “estes têm se mantido por sua indiscutível qualidade, maturidade e aceitação nacional e internacional”.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que, desde o final dos anos 1970, o circuito *hip hop* se movimenta em Cuba, tendo sido caracterizado, ao longo de sua história territorial, por subperíodos de formação, de consolidação e de aprofundamento. Desde então, a cultura das ruas na ilha caribenha segue sendo uma força político-cultural relevante, dinamizando em torno de si uma série de variáveis espaciais, tais como grupos de *rap* (o conjunto de espessuras predominante), *crews* de *break*, estúdios fonográficos, festivais artísticos, entre outros.

Destacamos, ainda, o fato de que, malgrado limitações de ordem informacional (tal qual a rede de internet atravessada por restrições ao longo do tempo, em todo o país), a dimensão política do *hip hop* cubano logrou se articular alhures, engendrando círculos de cooperação pautados em práticas espaciais unindo a estética e a política – tanto aquela política irrompendo dos lugares, quanto aquela incidindo sobre esses. Disso decorre o fato de avaliarmos ser o *hip hop* um elemento para a compreensão da realidade urbana e da formação socioespacial (Santos, 1978) cubana pretérita e contemporânea, e, por conseguinte, posicionarmos os artistas que fazem o *hip hop* – produtores musicais, raperos, dançarinos, grafiteiros, DJ's, entre outros – enquanto os sujeitos da ação (Ribeiro, 2012).

Conforme observamos, com o *hip hop* ocorre, de modo contraditório, uma leitura e apropriação da materialidade do espaço e de processos de uso do território, tidos como bases objetivas e subjetivas para a criação artística coletiva (Pereira, 2025). Desta forma, a linguagem artística múltipla do *hip hop* corresponde aos lugares onde a experiência urbana se constrói, numa relação de influência que se retroalimenta do/no espaço-tempo. Ao que tudo indica, o circuito *hip hop* cubano parece compor uma linguagem artística específica, conectando a perspectiva política e cidadã que se faz da cultura e de outras racionalidades, horizontais e contra-hegemônicas (Santos, 1996).

Desse modo, acreditamos que o *hip hop* cubano, seguindo uma tendência observada em outros países, sinaliza para práticas lugarizadas e prenhes de potencial insurgente, sintetizando um modo de lutar em favor da justiça socioespacial. Trata-se de uma postura que persiste, em que pese a institucionalização de um movimento, na visão de Exner (2004), fruto de uma estratégia consciente de certa dubiedade do governo cubano com relação ao *hip hop*: até certo ponto, apoia os jovens em suas necessidades artísticas, conferindo à cultura das ruas um *status* de arte nacional elaborada, ao mesmo tempo em que engendra uma dependência dos artistas com relação à institucionalidade estatal, o que inclui a busca pelo alinhamento temático aos ideais da Revolução Cubana. Nesse viés, conforme assinalam autores como Crespo (2005) e Fernandes (2003), o suporte estatal ao *hip hop* se fundamentaria na perda de autonomia por parte dos militantes do movimento, algo semelhante ao ocorrido com a *Nueva Trova* cubana dos anos 1970⁽⁸⁾.

Considerando, ainda, processos de reelaboração estética e política a partir do cotidiano dos lugares, em Cuba, em tempo sublinhamos: a música da cultura *hip hop* é fortemente influenciada por gêneros como o repente cubano e o *reggaeton* ou *reguétón*, segundo Zurbano (2009, p. 5), um fenômeno transnacional caribenho significando “... uma resposta em espanhol ao rap estadunidense” resultante “da precariedade e da emergência de territórios e jovens negros e mestiços.” Adicionando elementos à essa reflexão sobre as peculiaridades estéticas do *rap* cubano, Zurbano (2009, p. 6) pontua o enlace entre matrizes técnicas e linguísticas caribenhas e o gênero: “Rap e reggaeton são dois lados da mesma moeda. Não se esqueça de que, ao falar sobre rap, é impossível negar a presença de sons, personalidades e apropriações (tecnológicas e linguísticas) caribenhas”.



Ao examinar o *hip hop* cubano, por fim, há que se recordar das raízes caribenhas dessa cultura, substanciadas por meio das ações de seus pioneiros em Nova Iorque – caso de Afrika Bambaataa, de Grandmaster Flash, ou Kool Herc –, bem como arrolada na influência de DJs porto-riquenhos abrigados no contexto de surgimento da cultura das ruas (Toop, 2000). Nesse sentido, ao tratar da difusão da cultura das ruas dos Estados Unidos para Cuba, somos impelidos a refletir sobre uma espécie de volta para casa, trajeto de contornos tortuosos e de texturas singulares de todo o universo afrodiaspórico – alicerçando a problemática e impondo uma vasta e (ainda) aberta agenda de pesquisa.

NOTAS

1 - Considerada a música da persuasão e da tomada de consciência, o *rap* compõe-se de narrativas fundadas sobre rimas faladas evocando, em geral, a luta das populações periféricas citadinas. Os *rappers*, em Cuba, chamados de raperos, se organizam para desenvolver a sua arte a partir: (i) dos grupos, constituídos pelo MC (mestre de cerimônias), e pelo DJ (Disc Jôquei), responsáveis, respectivamente, pelo canto e pela parte instrumental do *rap*; (ii) das famílias, espécies de cooperativas reunindo certo número de grupos. Já o *break*, praticado pelos *breakers*, organizados em *crews*, é um tipo de dança que se mistura a golpes de artes marciais, uma alternativa para a luta entre gangues, que foram substituídas por combates de dança: as batalhas. O grafite, praticado pelos grafiteiros, por sua vez, é um estilo de pintura presente nas mais diversas cidades, realizado em locais como muros, viadutos, vagões de trens, entre outros.

2 - Nesse sentido, cumpre destacar, também, o lançamento de duas coletâneas no ano de 2001: (i) *Cuban Hip-Hop All Stars, Vol. 1*, produzida em um estúdio improvisado (em Santos Suarez, Havana) pelo lendário produtor Pablo Herrera e lançada pelo selo (pequena gravadora) nova-iorquino Papaya Records (Perry, 2016); (ii) *Con Los Puños Arriba*, produzida pela *Empresa Estatal de Grabaciones y Ediciones Musicales* (EGREM) e lançada em Cuba e no Canadá (Exner, 2004).

3 - No mesmo ano de 2014, chama atenção a publicação do número zero da Revista *Misceláneo* - dirigida por Miriam Real Arcia -, consagrado ao *hip hop*.

4 - Revista *Movimiento* (2012, p. 6)

5 - O evento reuniu grupos como La Malcom Baby (La Habana); El Sketch (Santiago de Cuba); Cuerda Floja (Holguín); Baconao y Marumba (Camagüey); Conciencia (La Habana); El Tanque (Villa Clara); La invasión (La Habana); Dj Alex 6 (Holguín); Son de madre (Holguín); Ar Chain (Angola); GTX Zombie e Proyecto Electrozona (Holguín).

6 - Igualmente sobre a articulação entre raperos cubanos e rapistas brasileiros, vale mencionar a parceria entre o MC paulistano Xis, o produtor Kassin e o músico Guga Stroter, e nove MCs cubanos, articulação que resultou no lançamento no ano de 2002 do CD “Soy Rapero.” O projeto redundou ainda, no mesmo ano de 2002, em apresentações dos MCs cubanos na Choperia Sesc Pompeia em São Paulo.



7 - Jorge Enrique Rodríguez, Jorge Enrique. **El rap cubano no se mueve**. La Habana, 28 de Julio de 2014. (disponível em http://www.diariodecuba.com/cultura/1406535680_9700.html).

8 - A *Nueva Trova* ou *Nueva Canción* foi um movimento artístico surgido em Cuba nos anos 1970, centrado na defesa das liberdades pessoais e de autoexpressão, atacando frontalmente a burocratização da cultura (Crespo, 2005). Caracterizada como música de protesto (Kirkwood, 2006) a *Nueva Trova* teve como expoentes, entre outros, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Carlos Varela, Gerardo Alfonso e Santiago Feliú.

REFERÊNCIAS

ALVES, C. N. **Quando as ruas abrigam a arte: a cena hip hop no Recife (1980-2014)**. Confins - Revue franco-brésilienne de Géographie, v. 25, p. 1, 2015.

ALVES, C. N. **O circuito rap “indé” em Paris: dinâmicas socioterritoriais e mensagem ultramar**. Geosp (USP, São Paulo), v. 20, p. 34-51, 2016.

ÁVILA GONZÁLEZ, M. **Apreciaciones en torno al movimiento de Rap cubano**. *Extramuros*, 2, 2000, pp. 22-26.

EBANKS, G. E. **Urbanization in Cuba**. PSC Discussion Papers Series. Volume 12 | Issue 10 Article 1, 1998. 18 Pp.

CALOGIROU, C. **Le Florida, lieu musical entre banlieue et centre-ville: l'exemple des rappers agenais**. Les Annales de La Recherche Urbaine, n° 70, 1996, Pp. 48-57. <https://doi.org/10.3406/aru.1996.1927>

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. São Paulo: Cortez, 1989.

CORREA, R. L. **Rede urbana e formação espacial – uma reflexão considerando o Brasil**. Revista Território, ano V, n° 8, 2000. Pp. 121-129.

CRESPO, Y. **Movimiento de Rap Cubano: Nuevas identidades sociales através de la cultura Hip Hop**. Informe final del concurso: Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2005. 31 Pp.

DIAS, L. C. **Redes: emergência e organização**. In CASTRO, I. E. de et all (Orgs). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Pp. 141-16

EXNER, I. **Poderes y paradojas en una (sub) cultura emergente. Observaciones acerca Del movimiento de hip hop en La Habana**. *Iberoamericana*, IV, 14, 2004, Pp. 69-89.

FERNANDES, S. **Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba**. *Anthropological Quarterly*, Vol. 76: 575-608, 2003. <https://doi.org/10.1353/anq.2003.0054>

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. **Rap cubano: poesía urbana o lanueva trova de los noventa**. *El Caimán Barbudo*, 33, 296: 4-14, 2001.

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. **¿Timba con Rap? El hip hop de la polémica**. *Revista Salsa Cubana*, 5(17): 43-45, 2000.

GARCIA, A. F. **A marginalização ocupa a rua: o rap em Cuba**. *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis-MA, Brasil, Vol. XIV, n°28, Jan-Jun 2014, p. 503-536.

GARCIA, A. F. **Cultura Política no rap Cubano**. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*, 2017. 14 Pp.

GARZÓN, Y. P. **Identidades juveniles y consumo musical de “reggae” y “rap” en Cuba**. *Desidades*, n° 5, año 2, 2014, Pp. 9-16.

GUILLARD, S. **Représenter sa ville : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities**. *Cybergeog: revue européenne de géographie*. En ligne. 2012. <https://doi.org/10.4000/cybergeog.25357>

HAMMOU, K. **L'économie du rap français**. In *La musique: Une industrie, des pratiques*, Paris, 2008, Pp. 134-152.



- HARTSHORNE, R. **Propósitos e natureza da geografia**. São Paulo, Hucitec, 1978.
- HEIDRICH, Alvaro Luiz. Método e metodologia na pesquisa das geografias com cultura e sociedade. In: HEIDRICH, Alvaro Luiz; PIRES, Claudia Luisa Zeferino (Eds.). **Abordagens e Práticas da Pesquisa Qualitativa em Geografia e Saberes Sobre Espaço e Cultura**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Letra 1, 2016. p. 334.
- ISNARD, H. **O espaço do geógrafo** In: Boletim Geográfico. Rio de Janeiro. N°. 258/259, jan./dez. 1978, Pp.05-17.
- KIRKWOOD, H. **Rapping Rebellion: Hip Hop as a New Social Movement in Cuba**. Latin American Urban Politics. May 2, 2006.
- MATIENZO, M. **De como vivir el hip hop, sin rapear**. Revista Movimiento8: La Revista Cubana de Hip Hop. Enero-abril, 2010. Pp. 9-11.
- OLACVARRIA, M. **Rap and Revolution: Hip-hop comes to Cuba**. NACLA Report on the Americas. Vol. 25, No. 6. May/June 2002. <https://doi.org/10.1080/10714839.2002.11722523>
- OLIVEIRA, A. S. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira—São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- PALET, R M. **Particularidades Del proceso de urbanizacion en Cuba**. Havaba: Academia de Ciencias de Cuba, 2017.
- PEREIRA, R de P. **Produção cultural periférica em São Paulo - SP: o drama da urbanização e suas representações artísticas**. Tese de Doutorado em Geografia Humana—Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2023.
- PEREIRA, R. de P. **Produção cultural periférica e urbanização: uma abordagem a partir das representações artísticas teatrais da periferia de São Paulo – SP**. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, [S. l.], v. 27, n. 1, 2025. DOI: 10.22296/2317-1529.rbeur.202525.
- PERRY, M. **Negro soy yo: hip hop and raced citizenship in neoliberal Cuba**. Durham: Duke University Press, 2016. <https://doi.org/10.1515/9781478091288>
- RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Khedir, 1993.
- RAMÍREZ, S. Á. **El rap y el “afrocubano pensamiento”**. Entrevistando a Obsesión. Otras Modernidades. N. 6 – 11/2011. Pp. 277-280.
- RIBEIRO, A. C. T. **Pequena reflexão sobre categorias da teoria crítica do espaço: território usado, território praticado**. In SOUZA, M. A. (et al). **Território Brasileiro: usos e abusos**. Campinas: Edições Territorial, 2003. Pp. 29-40.
- RIBEIRO, A. C. T. **Dança dos sentidos: na busca de alguns gestos**. In BRITTO, Fabiana Dutra & JACQUES, P. B. (Org). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: UFBA, 2010. Pp. 26-41.
- RIBEIRO, A. C. T. **Territórios da sociedade: por uma cartografia da ação**. In **Território e ação social: sentidos da apropriação urbana**. SILVA, C. Rio de Janeiro: Faperj/Lamparina, 2011. Pp. 19-34.
- RODRIGUEZ, Y. **Lidando com mi passa**. Revista Movimiento 9: La Revista Cubana de Hip Hop. Mayo-agosto, 2010. Pp. 16-22.
- SANTOS, D. V. dos. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022005, 2022. DOI: 10.52780/res.v27iesp1.15829.
- SANTOS, M. e SILVEIRA, M. L. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SANTOS, M. **A formação socioespacial como teoria e como método**. Boletim Paulista de Geografia. N° 54, 1977. Pp. 81-100.
- SANTOS, M. **Técnica, espaço e tempo**. São Paulo-SP: Hucitec, 1994.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Unesp, 1997 [1977].
- SILVEIRA, M. L. **Uma situação geográfica: do método à metodologia**. Revista Território, ano IV, n°. 6, 1999. Pp. 21-27.



SILVEIRA, M. L. **Por um conteúdo da reflexão epistemológica em geografia** In Paisagem território região: em busca da identidade. Cascavel – Presidente Prudente: Edunioeste-AGB Bauru, 2000. Pp. 21-28.

SILVEIRA, M. L. **Economia Política e ordem espacial: circuitos da economia urbana.** In *Território e ação social: sentidos da apropriação urbana*. SILVA, C. A. Rio de Janeiro: Faperj/Lamparina, 2011. Pp. 35-51.

TOOP, D. **Rap attack 3: African rap to global hip hop.** London: Serpent's Tail, 2000. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46867>

VÁZQUEZ, O. **Nueva proyección para el rap cubano.** Granma, 19.09.2002, p. 6, 2002.

ZURBANO, R. **Mami, No quiero más reguetón!** Revista Movimiento 6: La Revista Cubana de Hip Hop, 2009, Pp. 4-12.

ZURBANO, R. **Raza y política em la Cuba Del Siglo XXI.** Habana: Casa de las Americas, 2012.