



ROSA, Celso. “Ritmo y poesía en los bordes de la ciudad de São Paulo”.
Culturas Populares. Revista Electrónica 4 (enero-junio 2007), 6pp.
<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/rosa2.pdf>

ISSN: 1886-5623

RITMO Y POESÍA EN LOS BORDES DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO

CELSO ROSA

Doctor en Comunicación y Semiótica del PUC – São Paulo,
Investigador del Centre de Estudos de la Oralidad del PUC – São Paulo e
Profesor universitario del Centre Universitario FIEO – São Paulo

Resumen

Estudio sobre la cultura joven creada en las periferias de las grandes metrópolis en las últimas décadas del siglo XX, en sus aspectos comunicativos, expresivos y sígnicos. Aborda el uso de la ciudad como espacio público (“borde”) conectado con los discursos de los *rappers*.

Palabras clave: São Paulo, Brasil, rap, música popular, semiótica, borde, mezcla de culturas.

Abstract

Study of youth culture from suburbs of big towns during the last 3 decades of 20th Century, considering communication, expression and sign aspects. Reflects upon the use of the city as a public stage (“border”) connected to the rappers’ speeches.

Keywords: São Paulo, Brasil, rap, popular music, semiotics, border, fusion of cultures.

Cuando hace casi treinta años comenzó a aparecer en las calles de la ciudad de São Paulo un nuevo ritmo musical, el *Rap*, se esperaba que fuera otra nueva manifestación juvenil en la que dominaría la rebeldía, y cuyo impacto en el paisaje de la ciudad sería pasajero. Igual que el movimiento *punk* brasileño, que surgió en las calles a finales de la década de 1970, y que la sociedad y las instituciones brasileñas consideraron sólo un modo de exhibirse y de dar a conocer cosas que causaban extrañeza social, que sólo buscaban transgredir y, supuestamente, “agredir” a la sociedad.



Centro de la ciudad de São Paulo. Fotografía de Elcio Silva

No obstante, al contrario de lo que se imaginó, la música *Rap* abrió nuevas expectativas frente a una serie de cuestiones de orden social en que una gran parcela de jóvenes excluidos, o sea, los habitantes de los bordes de la ciudad, se hizo presente.

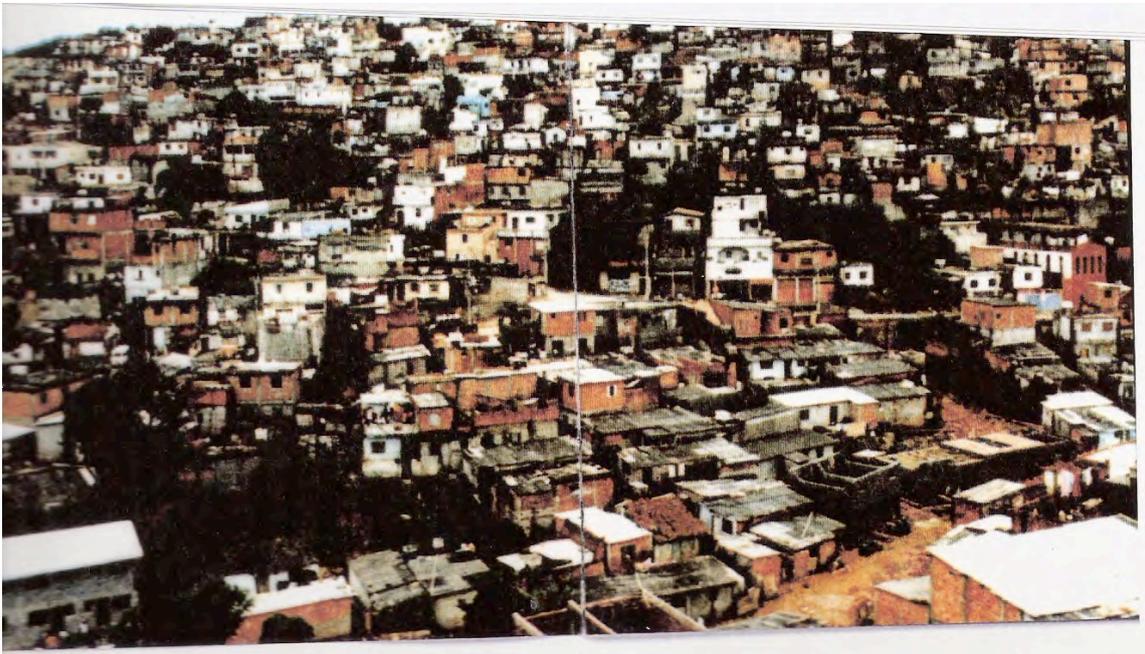
En lugar de crear una música fácilmente asimilable por las masas, en la cultura Rap la elaboración de los temas busca responder a las expectativas de los jóvenes de la periferia, desarrollando una poética que narra hechos impactantes, con los cuales sólo podrá identificarse quien pertenece a esos círculos. Además, propone un modo de identificación social que fue intensa sobre todo en la primera generación.

La música es uno de los vehículos de comunicación social más integradores, y tiene el poder de congregar a grupos de personas que se identifican con los discursos y con los sonidos. Independientemente del género, la música se caracteriza por la reacción que causa entre las personas. Eso puede ocurrir de varias formas o seguir variados modelos, como afirma el investigador y músico popular brasileño Walter Garcia:

Un ejecutivo de una gran empresa discográfica internacional divide sus productos en tres tipos, sin atender a más rótulos o rasgos de estilo: música para la cabeza, música para el corazón, y música para los pies. El primer tipo, afirma, es el que hace pensar. Pero parece que a la mayoría de las personas su escucha no le permite divertirse mucho, ni emocionarse. Pensar da trabajo. Por el contrario, entretenerse significa bailar, reír o llorar. La música que hace pensar es elitista y su mercado es restringido, aunque el alto poder adquisitivo de quien la consume no debe ser despreciado. Un artista que hace pensar atiende a un segmento respetable del mercado, a una franja poco sensible a las oscilaciones de nuestra economía. La imagen de este tipo de artista da prestigio¹.

En esta declaración puede observarse que una de las hazañas de los grupos de *rap* de la primera generación fue romper el bloqueo del sistema, a través de su integración con el público –ese público al cual la historia pertenece, y a la cual va dirigida–, a través de una música que llama a su público a pensar. Aun así, se trata de una música que también está vinculada al cuerpo y, en ese sentido, puede considerarse música para la cabeza y para el cuerpo, pues es un proyecto que produce concienciación por medio de la celebración.

Y es así como el *rap* se fortaleció y produjo su propio espacio, a través de un arquetipo musical y visual único, pues sus discursos proponen siempre la visibilidad del espacio y de ese cuerpo en el espacio. Se trata de una música que apunta hacia una dimensión cultural e histórica del espacio: la periferia.



Panoramica de la periferia del Capão Redondo, por Klaus Mitteldorf

¹ Walter Garcia, *Ouvindo Racionais MC's*, pp. 167-168.

Los paisajes sonoros que configuran los espacios ocupados por el *rap* se apropian de un conjunto “rizomorfo” de movimiento que se concentra en esos espacios extremos de la ciudad. Y es sumergiéndose en esos lugares como se percibe que el *rap* brasileño se desarrolla a partir de una especie de “*bricolage*” de ritmos que provienen de la música del Nordeste, de la *black music* estadounidense, de la samba de los morros cariocas y de los núcleos de *candomblé* originarios de Bahía, de los que crearon una poderosa mezcla de sonidos de “ambientes interpenetrables”²; empleo aquí el término utilizado por el investigador estadounidense Erik Davis, quien sugiere que la transmigración cultural africana tomada en América equivale a la idea de fusión musical de espacios complejos de ritmos, lo que genera ambientes interpenetrables. Es el mismo término que utiliza el antropólogo inglés Paul Gilroy en su libro *El Atlántico Negro*.

Se observa además que el traslado de una sonoridad africana, la transmigración cultural y los desplazamientos de identidades puede definir un concepto de diáspora negra³. Esa diáspora del continente africano como factor externo revela en otros espacios las translocalizaciones internas.



DJ célebre por su destreza. Fotografía de Rui Mendes

La construcción de la sonoridad del *Rap* se forma a partir de esa reflexión, mostrando así en qué medida es un palimpsesto, que contiene las bases de ritmos populares de la tradición negra como el batuque, el jongo, el lundú, la samba, el catereté, el maracatú y la congada (relacionados todos con la danza), el menestrel y el

² Erik Davis, en *Raizes e Fios. Ciberespaço Polirrítmico e Black Eletronic* [p. 100].

³ Como señala Paul Giroy, el concepto de diáspora negra se basa en las nociones de nación, pueblo, raza y etnia, y, por causa de la esclavitud, se desarrolló como un nuevo paradigma cultural en el Nuevo Mundo.

repente nordestino, además de los ritmos de raíz estadounidense, como el *blues*, el *jazz* con mayor tendencia al *soul*, el *rhythm blues*, la *black music*.

Es de esas fusiones que se adapta el sonido del *rap* brasileño, el cual se basa muchas veces en la mezcla de dos fuentes de sonidos originales (el DJ suele manipular de uno a dos *pick ups*, utilizando discos variados). El resultado será la base rítmica del discurso proferido por los MC's.

Eso es lo fundamental del trabajo del DJ: el que sea capaz de percibir la dinámica de la mezcla en el tejido sonoro de fondo, construyendo una especie de *collage* de fragmentos musicales. Con ello, también renueva la presencia de gustos musicales del pasado.

Se trata de un sonido construido a partir de apropiaciones que nos remiten a una propuesta revolucionaria, que se realiza a partir de resonancias conceptuales.

A pesar de esto, en la musicalidad del *rap* ese sonido hecho es siempre rehecho, deconstruido, atomizado en pequeños fragmentos, en notas, y, a partir de ahí, reutilizado. Esa construcción de texturas sonoras, esa técnica de actuación en el escenario de la discoteca, procede de los maestros jamaicanos que crearon el *dub*⁴, según explica Davis:

Maestros del *dub*, como King Tubby, saturaban y transformaban individualmente el sonido de instrumentos con efectos como *reverb*, *phase*, *eco*, *delay*, poniendo y quitando voces abruptamente, toques y guitarras en el *mix*, desnudando la música hasta los huesos del bajo / batería, para después reconstruir todo de nuevo añadiendo capas de distorsiones, ruidos percursivos y ectoplasmas electrónicos⁵.

En rigor, es a partir de ese modelo de construcción sonora que los *rappers* desarrollan sus ritmos, y es a partir de esa acción que los DJ's, principalmente los de la primera generación de *rappers* de Brasil, la utilizaron. Y en ella se desarrolló una enorme creatividad, a pesar de la falta de recursos técnicos. Esos DJ's de la primera generación utilizaban casetes pregrabados, para, posteriormente, echar mano del recurso de disco-móviles.

No obstante, se ha constatado que, cuando se emplean esos modelos sonoros, existe un recorrido que lleva desde la apropiación de las músicas hasta las técnicas de sonorización. Esos textos nos permiten verificar, en ese *bricolage* sonoro, aquello que

⁴ La palabra *dub* procede de "dupling" (doblar, duplicar), costumbre común en Jamaica de reconfigurar o de "crear una versión" rítmica de determinada banda sonora, transformándola en múltiples bandas sonoras distintas. La definición se debe a Eric Davis, *Raízes e Fios. Ciberespaço Polirrítmico e Black Eletronic*, p. 105.

⁵ *Idem*, p. 105.

puede señalarse como la presencia de signos adaptativos y, por extensión, de signos fuertes impregnados de esa expresión.

Aplicando la perspectiva de la semiótica de la cultura de I. Lotman, se podría decir sobre la Cultura Rap, en lo referente a sus códigos sociales, que “[dichos códigos] permiten expresar esta información por medio de determinados signos y tomarla como patrimonio de estas o de aquellas colectividades humanas”⁶.

Es decir, que existe una relación con el *rap* estadounidense, con los múltiples sonidos surgidos en Brasil, pero también existe una identidad genuina de este género de fusión, una personalidad propia nacida del proceso de adaptación de esas múltiples sonoridades re trabajadas e insertadas en otro contexto. En definitiva, hay una construcción nueva del discurso, de la narrativa, de la voz.

Lo que se nos ofrece no es una versión más auténtica del mito de la favela como espacio, sino una percepción del poder de distorsión y del significado social de ese mito. Como revela cada una de las canciones, las imágenes variables de sus temas son proyecciones de momentos sociales bien definidos. Porque el papel de las favelas ha cambiado tan drásticamente, durante las casi tres décadas que han transcurrido desde el surgimiento de la Cultura Rap, que lo que percibimos son visiones siempre nuevas y dramáticas de la vida de esos millares de jóvenes arrojados a los bordes.

Estudiar el Rap, a través del trabajo de campo directo y de la bibliografía disponible, es, en realidad, hacer una reflexión interpretativa acerca de la literatura y de la música contemporáneas brasileñas.

Traducción: IDALIA MOREJÓN ARNAIZ

Bibliografía

- Davis, E. “Raizes e Fios: Ciberespaço Polirrítmico e o Black Eletronic” in: *Item: Revista de Arte, Afro-Américas*, número 5. Rio de Janeiro, Espaço Agora/Capacete, fevereiro de 2002.
- Garcia, W. “Ouvindo Racionais MC’s” in: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira / Área Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, números 4/5. São Paulo, editora 34, 2003.
- Gilroy, P. *O Atlântico Negro*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo, editora 34, 1ª. Edição, 2001.
- Schnaiderman, B. (org.). *Semiótica Russa*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo, editora Perspectiva, 1979.

⁶ I. M. Lotman, “Sobre o problema da tipologia da cultura”, en *Semiótica Russa*, p. 33.