

# Brixton, Bronx o Baixada: articulaciones transnacionales en O Rappa

Elysabeth Senra de Oliveira

Doutora em História (Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras, 2005), Mestre em Ciência Política (Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro) e graduada em História (Universidade Federal Fluminense). Catedrática Auxiliar no Departamento de Humanidades de la Facultad de Estudios Generales de la UPR en Río Piedras. Autora do livro *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50* (São Paulo: Annablume, 2003).

---

## Resumo

Este artigo tem dois objetivos principais: primeiro, analisar o discurso político e cultural presente nas composições musicais da banda carioca ORappa que foi criada na década de 90 em um contexto de Revolução Tecnológica e de pós Guerra-Fria. O segundo objetivo é investigar as práticas articulatórias que a agrupação musical estabelece com organizações não-governamentais tais como a Federação de Ordens de Assistência Social e Educacional (FASE) e com o grupo musical britânico Asian Dub Foundation (ADF).

**Palavras-chave:** música, ORappa, cultura, política

## Abstract:

*The present article has two main goals: first it analyzes the cultural and political discourse present in the lyrics created and performed by the brazilian musical band, ORappa. The band was created in the decade of the nineties, in a context of technological revolution and post Cold War. Its second goal is to investigate the articulatory practices that ORappa establishes with non-governmental organizations such as the Brazilian Federação de Ordens de Assistência Social e Educacional (FASE) and the British musical band Asian Dub Foundation (ADF)*

**Keywords:** music, Orappa, cultural, politics

## Resumen

*El presente artículo se propone primeramente a analizar el discurso político-cultural presente en las letras de las canciones de la agrupación musical carioca ORappa que aparece en la década de los noventa en un contexto de Revolución Tecnológica y de Post Guerra fría. En un segundo momento, el presente estudio investiga las prácticas articulatorias que la agrupación establece con organizaciones no gubernamentales tales como la Federación de Órdenes de Asistencia Social y Educacional (FASE) y con el grupo musical británico Asian Dub Foundation (ADF).*

**Palabras-clave:** música, Orappa, cultura, política

*“Un cosmopolitismo más genuino es, en primer lugar, una orientación, una voluntad de comprometerse con el Otro. Comporta una actitud intelectual y estética abierta a las experiencias culturales diversas, una búsqueda de contrastes antes que de uniformidad.”*

Ulf Hannerz

La agrupación O Rappa surgió en Río de Janeiro a principio de los años noventa, cuando el cantor jamaquino Papa Winnie vino al país para una serie de presentaciones musicales. En ese momento, el bajista Nelson Meirelles, que acompañaba al cantante extranjero, forma una banda “as prisas” para acompañar al grupo de jamaquinos. La banda, formada improvisadamente, contó con el guitarrista Alexandre Meneses y el baterista Marcelo Yuca. A través de un anuncio de periódico consiguieron al vocalista Marcelo Falcão.<sup>1</sup>

Después de la experiencia con la “tournee” de los músicos caribeños, la banda decide permanecer unida y empieza a hacer conciertos por todo Río de Janeiro. En 1994 son firmados por la compañía Warner Music y graban su primer CD, con el título *O Rappa*. La música del grupo tiene sus raíces en el reggae, sin embargo este ritmo se mezcla con otros tales como el rap<sup>2</sup>, hip hop<sup>3</sup>, la música electrónica, el dub<sup>4</sup>, el funk, la samba y otros ritmos afrobrasileros. Una buena descripción del sonido de la banda es la que aparece en su *website* en una crítica musical a uno de sus CDs, *El silencio que antecipa la explosión*, donde se comenta que se trata de un “reggae hard core de alto voltaje”.<sup>5</sup>

El origen del nombre de la agrupación viene del término “rapa”, jerga popular empleada en el portugués de Brasil para designar a la policía que actúa en contra del mercado informal por las calles de las grandes ciudades. El “rapa” es un policía que tiene como una de sus funciones realizar la fiscalización del comercio. El término es empleado principalmente en la expresión de alerta “Olha o rapa!”,<sup>6</sup> que los comerciantes de este mercado negro gritan para avisar a los demás compañeros de trabajo que la fiscalización encarnada en la figura del policía se encuentra en el área para recoger mercancías y dispersar el espacio callejero de intercambio de productos. “Rapa” constituye a la vez una metáfora para el caos social de la ciudad y la arbitrariedad policíaca en las calles. De hecho, las letras de las canciones son inspiradas en la vida de las calles y aceras. Además, el conjunto de las canciones tienen como escenario la gran metrópolis y como tema principal la violencia y conflictos urbanos que abarcan un sinnúmero de sujetos sociales, con destaque para los traficantes de drogas y los policías. A través de sus letras se revela todo un universo subterráneo socioeconómico, dinamizado por la existencia de un mercado informal e ilegal con la disponibilidad de suplir cualquier tipo de producto. Las letras de O Rappa describen el mundo de las favelas<sup>7</sup> y la periferia urbana, los cuales son narrados y estetizados musicalmente. Sus letras recrean personajes que interactúan y cuyos diálogos reflejan y expresan un orden marcado por la desigualdad social. Al recrear diálogos y discursos de tales sujetos sociales, la canción visibiliza y presta su voz a los desdichados sociales del final del siglo XX.

Se podría preguntar: ¿Pero por qué en el nombre de la agrupación se du-

plica la letra “p” (O Rappa), ya que la forma “correcta” es “rapa”? De acuerdo con el website de la banda, la “p” adicional indica el ‘contrabando’ de ideas de la agrupación. La “p” también significa “pistas” que apuntan hacia una posible salida, “the way out” a una cierta existencia marcada por la invisibilidad.

Las letras de las canciones de O Rappa hablan de guerra. Mas aquí la guerra es de naturaleza civil, o sea, no implica, al menos de forma directa, una confrontación de ejércitos armados de distintos países. Las armas existen literal y metafóricamente, como expresa la canción “Mi alma: la paz que yo no quiero”: *Mi alma está armada y apuntada para la cara del sosiego / pues paz sin voz no es paz y sí, miedo / a veces yo hablo con la vida y es ella quién me dice cuál es la paz que yo no quiero conservar para intentar ser feliz / las rejas del condominio son para traerte protección / si embargo también traen la duda si es usted quién está en esta prisión...*<sup>8</sup>

El vídeo clip de esta canción fue premiado por MTV y fue galardonado por la audiencia y la crítica por la mejor dirección, fotografía, edición y clip de rock.<sup>9</sup> Como se observará más adelante, tal canción expone una tensión y dibuja un orden social marcado por conflictos. Una posible interpretación es la presencia de una oposición entre el asaltante y los moradores de un condominio. El bandido está armado literal y/o metafóricamente: “*mi alma está armada y apuntada hacia la cara del sosiego*”. El sosiego es representado por las rejas del condominio que separan, delimitan, establecen la frontera entre lo que está excluido y lo que está incluido; supuestamente entre lo que está protegido y lo que no lo está. La canción expone conflictos entre clases sociales: la clase media alta y rica con los hábitos que las caracterizan, como por ejemplo, alquilar vídeos de películas, versus el excluido que está inconforme y no desea ni admitir ni tampoco conservar este *status quo*. En el juego de palabras del cantante hay una inversión que anuncia el deseo de cambio y el cuestionamiento de un orden: “*procurando nuevas drogas de alquiler en este vídeo / cogido por la paz que yo no quiero seguir admitiendo, a veces yo hablo con la vida, y ella entonces me revela: cuál es la paz que yo no quiero conservar para intentar ser feliz*”.

En un mundo globalizado, entre los temas constantes en las canciones de la banda ahora investigada están el hablar de la violencia presente en las grandes ciudades del planeta. Según Saskia Sassen, en las transformaciones engendradas por una nueva geografía mundial, identificase una tendencia fuerte a la informalización del mercado. A su vez, tal fenómeno se alía con otras tendencias tales como el crecimiento de salarios bajos, el aumento de la pobreza y el debilitamiento de las naciones-estados (hasta entonces anclados en la idea del Estado del Bienestar Público). El resultado de estos factores sería el surgimiento de crecientes niveles de desigualdad social.<sup>10</sup> Para confrontar este estado de desigualdad en donde ya los desempleados no encuentran en el Estado un benefactor, que no le permite su amparo, diversos segmentos de poblacionales urbanos y rurales, en especial en los países pobres, sobrevivirán a base del ejercicio de una economía informal y paralela. Este tipo de mercado es así definido por el historiador Eric Hobsbawm como un “large and obscure ‘informal’ or ‘parallel’ economy in which men, women and children lived, nobody quite knew how, by a combination of small jobs, services, expedients, buying, selling and taking.”<sup>11</sup> Saskia Sassen define la informalización de la economía en

las grandes ciudades como un conjunto de estrategias flexibles accionadas por individuos, firmas, productores y consumidores en un contexto de creciente desigualdad en términos salariales y de capacidad de generación y de distribución de ganancias. Según la autora, la informalización se desarrolla en un escenario marcado por tensiones en donde el sistema regulador de naturaleza política ya no corresponde al un nuevo orden económico.<sup>12</sup> La informalización debe ser comprendida también a partir de su relación con la economía formal ya que son las propias estructuras de una economía avanzada las que propician el mercado informal. Además, Sassen plantea que el Estado, al establecer los criterios entre qué está reglamentado y qué no, determinará lo que se definirá como “informalizado”. Sin embargo, la informalización de la economía es antes que todo un proceso constituido de “fracturas regulatorias” y no implica “violaciones regulatorias” ya que los procesos económicos actuales divergen del marco teórico para el cual la legislatura está diseñada.<sup>13</sup> En el caso de un país como Brasil, algunos estudiosos ya hicieron previsiones afirmando que las tasas crecientes de trabajo informal funcionarían como un “reloj-bomba” social: sin derecho al retiro, los individuos dedicados a este tipo de actividad no pueden ampararse en el trabajo para poder disfrutar de vacaciones, planes de salud o indemnizaciones en el caso de accidentes. Los pronósticos de estos estudiosos son pesimistas ya que reconocen la tendencia al crecimiento de la economía informal.<sup>14</sup>

Es en esta brecha donde aparecen y se fortalecen actores sociales nuevos y no tan nuevos, pero que van adquiriendo notoriedad dentro de la sociedad civil en lo que concierne a los esfuerzos por arreglar problemas sociales. Es en este contexto, por ejemplo, que organizaciones no gubernamentales conquistan nuevos espacios políticos pasando a cumplir funciones que las naciones Estado, desvestidas de sus capacidades reguladoras en lo que respecta a sectores claves de la economía, anteriormente cumplían. Para Sassen, en este nuevo momento histórico marcado por el transnacionalismo y la desreglamentación económica, el Estado pasa a adquirir nuevas funciones y tiene reducida su capacidad de administrar procesos económicos. Paradójicamente, “the state remains as the ultimate guarantor of the rights of capital whether national or foreign.”<sup>15</sup>

Las organizaciones no gubernamentales (ONG) son nuevos actores sociales con nuevos roles, incluso a nivel de reformulación del derecho internacional dentro de las relaciones entre países. Tales organizaciones poseen una gran capacidad de articulación con distintos actores sociales que incluyen desde individuos aislados, comunidades, uniones, y los tipos más diversos de asociaciones hasta el enorme aparato estatal. De naturaleza temporera, pero no por eso menos eficaz, la capacidad de actuación de las ONGs está potenciada delante de la conformación de nuevas estructuras de poder en el espacio cibernético haciendo que los vínculos y contactos se procesen de forma más rápida aproximando en el espacio virtual realidades que parecían más distantes. El presente artículo pretende analizar las letras de algunas canciones de la agrupación O Rappa y también los mecanismos articularios que el grupo establece con organizaciones no gubernamentales tales como la Federación de Asistencia Social y Educacional (FASE) y, con el grupo musical británico Asian Dub Foundation.

## La articulación entre la organización no gubernamental FASE y O Rappa

Un primer ejemplo de práctica articuladora es la relación que se formó entre la agrupación O Rappa y la organización no gubernamental FASE (Federación de Órganos para Asistencia Social y Educacional) y con el SAAP (Sector de Análisis y Asesoría a Proyectos). La primera es una organización sin fines de lucro que tiene como principal objetivo la captación de recursos para el sostén de proyectos educacionales y sociales de la población carente. El segundo, que es una división del primero, concede asesoría en todas las etapas de estos proyectos, desde la elaboración de un plan hasta su viabilización, más la administración de los recursos recaudados. En entrevista realizada a Lorenzo Zanetti, director del SAAP, se reveló que la FASE fue creada en el año de 1961.<sup>16</sup> La conexión O Rappa-FASE consiste de una práctica articuladora en donde la primera realiza el trabajo musical mientras la segunda realiza el social. El resultado de tal asociación es un discurso político cultural. La agrupación musical divulga el trabajo realizado por la ONG. Juntos desarrollan la campaña “Na Palma da Mão”<sup>17</sup> que tiene por objetivo reunir fondos a través de donativos de entidades individuales o jurídicas. Los fondos recaudados son repartidos por la FASE, que distribuye el presupuesto entre aquellos proyectos asociados al beneficio de los jóvenes necesitados de todo el país.

La tarea del grupo O Rappa involucrado con el proyecto “Na Palma da Mão” consiste sobre todo en divulgar el trabajo desarrollado por FASE y lo hace de diversas formas: Primero, en las carátulas de sus álbumes sobresalen los logotipos de FASE y de su sector de análisis, el SAAP. En el *CD Lado B, Lado A* (1999) por ejemplo, aparecen citados más de veinte proyectos (pero que no reciben tanto espacio en la página de la carátula si se compara con los dos logotipos mencionados) que la banda considera deben ser apoyados por el público. Debajo de los logotipos hay una breve explicación de lo que involucra el proyecto “Na Palma da Mão”. En el reverso de esta misma página de la carátula, se destaca una especie de talonario que puede ser presentado en el Banco Bradesco en caso de que se efectúe una donación. Ahí se encuentra identificado el beneficiario (en este caso “Na Palma da Mão”), el nombre del banco, dirección, el número de la cuenta bancaria a la que debe efectuarse el depósito y el número de la cuenta corriente así como un espacio para ser llenado con el nombre del depositante y la cantidad depositada (ver gráfica <sup>16</sup>).

Una segunda forma en que se concretiza esta práctica articuladora O Rappa-FASE es que, en cada espectáculo realizado por la agrupación, ellos donan a FASE el pago correspondiente al de un músico por día de espectáculo, de modo que la organización no gubernamental es considerada como un músico “fantasma”. En el año de 2003, cuenta Zanetti, fueron más de 50,000 reales que entraron en el fondo de la institución provenientes de los espectáculos. Con esto, 15 nuevos proyectos están recibiendo dinero para desarrollar trabajos sociales.

El gran logro de la asociación con O Rappa, según el entrevistado, no es tanto el dinero sino el reconocimiento público y la notoriedad que FASE disfruta en estos momentos. Antes nunca había estado en los periódicos, o

en programas de televisión de MTV o de Globo (mayor emisora de TV de América del Sur). Sin embargo la notoriedad tiene como resultado la presencia de más dinero y de otros financiamientos. Otro fruto de la articulación FASE-O Rappa fue el acuerdo entre la organización y una agencia holandesa (el entrevistado no reveló el nombre). Esta articulación con la agencia consiste en un contrato “uno por uno”, o sea: si O Rappa hace una donación a FASE de 50,000 reales, entonces la agencia holandesa dona a FASE la misma suma de dinero. En efecto, después de cada concierto y posterior al donativo de la banda musical, ellos reciben el doble del salario del “músico fantasma”.

### **Conexiones temporeras y transnacionales: el encuentro O Rappa y Asian Dub Foundation**

*“Es sólo regar los lirios del gueto  
que el Beethoven negro se revela...”*

*Todo, todo, todo igual*

*Brixton, Bronx o Baixada”<sup>18</sup>*

Canción “Brixton, Bronx ou Baixada”, *O Rappa*

Como se lee en el *website* de la agrupación anglo-india Asian Dub Foundation (ADF), ésta tuvo sus inicios en Londres dentro de una organización Londinense llamada Community Music donde el bajista de la banda, Dr. Dass, enseñaba tecnología musical. Él se reunió con uno de sus estudiantes, el rapero Deeder Zaman y con el trabajador de los derechos civiles DJ Pandit G. Juntos deciden formar un sistema de sonidos múltiples que entonase mensajes antirracistas. El año siguiente el grupo en formación reclutó al guitarrista Chandrasonic y en 1995 se une a ellos Sun-J. Según la descripción biográfica que aparece en el *website*, las presentaciones de la banda son una mezcla de alta tecnología en vivo con movimientos radicales, “their distinctive sound is a combination of hard ragga-jungle rhythms, indo-dub basslines, searing sitar-inspired guitars and ‘traditional’ sounds gleaned from their parents’ record collections, shot through with fast-chat conscious lyrics”.<sup>19</sup> Su álbum *Rafi’s revenge* producido por London Records recibió una nominación para el Mercury Prize. Su segundo álbum *R.A.F.I.* producido por Virgin France, en 1997, fue un éxito en Francia. ADF fue introducido a Estados Unidos a través de la banda Beastie Boys y fueron muy bien recibidos por el público norteamericano.

Desde el punto de vista musical ADF es visto como un demolidor de muchos estereotipos que existían en el mundo del rock para con los músicos asiáticos y, por extensión con la población asiática. El reconocimiento a este hecho se manifiesta a través del premio logrado por el grupo: el BBC Asian Award for Music en diciembre de 1998. A partir de ese momento se crearon las bases para atraer dinero y financiamiento lo que les permitió establecer la organización no gubernamental independiente Asian Dub Foundation Education (ADFED), la cual promueve la enseñanza de música y de tecnología a través de talleres por toda la capital británica. Su tercer álbum (2000) se llamó *Community music* y, según su *website* el nombre vino “out of respect to their ethnically and culturally diverse ‘outernational’ fanbase”.<sup>20</sup>

El contacto con el grupo O Rappa vino como consecuencia de un viaje a Brasil organizado por el Consejo Británico en abril de 2001. En esta ocasión, los músicos anglo-indios participaron en talleres de música para jóvenes brasileños aportando su experiencia con la ADFED. En esta visita hicieron conciertos con los grupos O Rappa y con Afro Reggae presentándose en cuatro ciudades. En todas organizaron talleres en proyectos comunitarios de los distritos pobres visitados.

La experiencia de organizaciones no gubernamentales que surgen a partir de grupos musicales como el británico y los brasileños es un tipo innovador de política cultural que empezó a expandirse a partir de los años noventa en un contexto de revolución tecnológica donde las ideas e informaciones son intercambiadas en gran volumen y a gran velocidad. En Río de Janeiro, ADF hizo una presentación con O Rappa que contó con la participación de músicos de Afro Reggae. De esta articulación de la banda británica con los músicos brasileños nació la canción “19 Rebellions” inspirada en un evento ocurrido en Brasil en el año de 1992. Ese año los prisioneros de 19 cárceles del país se rebelaron simultáneamente en una revuelta coordinada a través de teléfonos celulares que se encontraban en las manos de jefes de cuadrilla dentro de las prisiones. Además, la canción incluye parte de las conversaciones entre los presos que tramaron la rebelión. Este evento tuvo repercusión mundial y chocó por su nivel de organización.<sup>21</sup> En el espectáculo junto al O Rappa, invitaron a un activista para hablar sobre la situación de las favelas delante de un público de aproximadamente 3,000 personas. El diario del guitarrista de la agrupación inglesa destaca que la vibración sentida en el tour por Brasil los ayudó a comprender todos el potencial motivador y transformador de la canción. El viaje trajo un nuevo “espíritu” a la banda.

El título del presente artículo “Brixton, Bronx o Baixada” es también el título de una canción de O Rappa.<sup>22</sup> Es interesante destacar cómo en esta época de globalización Brixton (barrio proletario de la capital londinense que actualmente cuenta con discotecas frecuentadas por distintas tribus) y Baixada, área periférica y suburbana de Río de Janeiro, se aproximan en los versos de la canción de O Rappa. De repente, Brixton, Bronx y Baixada se acercan pero a la misma vez son considerados tierras extranjeras. En un discurso donde lugares distantes son aproximados e hibridizados se establece otra geopolítica donde espacios distintos se hacen iguales (“*tudo, tudo, tudo igual / Brixton, Bronx ou Baixada*”) en función de la presencia en todos ellos de paredes grafitadas y de gangas callejeras. Brixton, Bronx y Baixada son también escenarios de violencia y de racismo, de enfrentamientos entre la policía y marginales. Las paredes grafitadas son una respuesta a un orden marcado por desigualdades, como señalan los versos: “*pero la leche sudada es tan ingrata que las gangas van ganando cada día más espacio*”. Según la canción, el orden vigente no permite condiciones de sobrevivencia decentes. Al contrario es injusto y acaba por llevar a la conformación creciente de gangas que ganan espacio. Por otro lado, los versos de la canción anuncian con optimismo que hay una solución. La letra sugiere que “*es sólo regar los lirios del gueto*” que el talento constructivo de los individuos será o podrá ser revelado (“*que el Beethoven negro se revela*”). Empleando la metáfora de un “Beethoven negro”, la canción plantea que, con

el trabajo social (en el verso, “regar”), talentos hasta entonces desconocidos en una camada discriminada de la población, donde incluso pueden existir hasta “genios”, como es el caso del compositor alemán Beethoven, podrían llegar a ser revelados y entonces llegar a florecer, como los lirios. Las letras de la agrupación brasileña O Rappa se caracterizan por una doble inserción en el espacio público y político que constituyen el conjunto de sus canciones: por un lado dialogan, visibilizan y prestan su voz especialmente a los menos favorecidos habitantes de las favelas y periferias de los centros urbanos. Éstos a su vez sufren en las manos de un aparato estatal que, según se desprende en las letras de las canciones, es “racista, ineficiente e injusto”. Por otro lado, las canciones dialogan con lo que está distante y emiten puntos de vista críticos acerca de eventos que ocurren lejos del territorio base en que se encuentran. En lo que concierne a este segundo caso, tenemos la canción “Ninguém regula a América” (“Nadie regula la América”) <sup>23</sup> que menciona eventos ocurridos en varias partes del planeta: China, Colombia, Wall Street, Kyoto. Hay referencia a una serie de eventos históricos recientes (la invasión del espacio aéreo chino por un avión estadounidense, los Movimiento de los Sin Tierra en Brasil, supuestamente observados por satélites, la deuda externa de los países de América Latina, la globalización, la dolarización de la economía, cuestiones ecológicas tales como el polémico Protocolo de Kyoto, el calentamiento global y la lluvia ácida, la exportación de armas de Estados Unidos hacia otros países del continente americano. Claramente hay una constatación y explícita postura política en contra de la represión y el control sobre supuestos actos de rebeldía como es el caso de lo Movimiento de los Sin Tierras en Brasil. También hay una referencia al clásico libro del escritor uruguayo Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina*<sup>24</sup> que denuncia la explotación histórica de las materias primas del continente, en especial del oro y la plata en la época de la conquista. La canción en sí se constituye en un testimonio histórico a la vez que retrata una concepción del mundo donde distintos eventos están conectados. Además, connota una visión amplia del mundo, una visión “ecumenizada”. Según el antropólogo Ulf Hannerz, el término ecúmeno (del griego oikoumene) puede ser definido como ‘mundo habitado’. Para el antropólogo, el ecúmeno global es prioritariamente un lugar de vídeo musical y de noticias que llegan de todas las partes. La canción de O Rappa, “Nadie regula la América” posee este carácter de periodismo cantado y es fruto de informaciones recogidas a partir de noticias que llegan de otros lugares del mundo a través de los medios de comunicación de masas (vale la pena mencionar la referencia en la canción a los satélites, y al mundo globalizado). En fin, la palabra ecúmeno define muy bien el entrelace actual de prácticas, símbolos, eventos y discursos que conforman objetos para el historiador y los antropólogos culturales.

Si por un lado las letras de las canciones brasileñas dialogan con el ecúmeno global, por otro apelan al universo local, en especial al dirigirse a la cuestión de la distribución de las drogas en las favelas, el consumo por parte de un amplio espectro social y, tanto la represión como la corrupción que involucra a los agentes del aparato estatal, en especial a la institución de la policía. La canción “A Feira” (“La Feria”)<sup>25</sup> por ejemplo, presta la voz a un traficante y vendedor de drogas que explica quiénes son los compradores de sus productos<sup>26</sup>.

La canción es narrada por un personaje que es un comerciante no autorizado y que sufre las persecuciones policíacas en las calles. A pesar de la represión de las autoridades, el narrador resalta que la clientela es amplia y que hay grandes posibilidades de comercializar sus mercancías. La canción deja entrever que se trata del mundo cotidiano de aquel que narra y que este evento constituye un evento banal en las calles de la ciudad de Río de Janeiro, donde los todos días es día de feria y, quien lo quiera puede comprar.

Otras canciones como “Si no avisan habrá problemas”<sup>27</sup> se desvela toda una red de complicidades en las favelas a donde generalmente llegan las drogas. Está el personaje del “olheiro” que se traduciría como “aquel que mira” irónicamente para vigilar los “homi” –en lenguaje popular y por lo tanto de la favela– refiriéndose a los policías. Se encuentra también el personaje de la mujer encinta, moradora de la favela que, que al ser indagada por la policía sobre dónde quedan los puntos de droga, niega y no denuncia a los bandidos. El narrador de la canción, también de las favelas y posiblemente involucrado en el narcotráfico, describe la complicidad entre ellos en el proceso de encubrimiento y enfrentamiento con las autoridades y lo que pasa con un bandido cuando es arrestado por la policía y a las torturas que es sometido. La canción termina con un mensaje y consejo final: es mejor que el morador de las favelas se haga cómplice con el tráfico antes de sufrir las represalias por parte del crimen organizado (“*es por esto que su compromiso es no quedarse afuera y prestar atención. Porque de vacilar le va a ir muy mal y no tendrá perdón*”).

Otra canción que reproduce el discurso social de un personaje muy común en las guaguas públicas de la ciudad de Río de Janeiro y que, en verdad, está presente en las grandes ciudades del mundo, es el mendigo. El historiador inglés Eric Hobsbawm destaca el hecho de que, sobre todo a partir de los años ochenta, los países más ricos y desarrollados pasaron a ser habituales las escenas cotidianas de mendigos en las calles. Hobsbawm comenta que, en Inglaterra, en el año de 1992, más de 400,000 personas fueron clasificadas como deambulantes.<sup>28</sup> La canción “Miseria S.A.” reproduce este discurso con humor en tono paródico, *camp*, teatral expresado a través del mismo título de la canción por la sigla “S.A.”, como si se tratara de una “industria de la miseria”. El lenguaje usado es el popular, el empleado por alguien semi-alfabeto visto en la manera cómo se pronuncia el verbo “ter” (“tener” en español) en la canción, conjugado en la primera persona del plural “tenemos” y pronunciado de forma errónea, o sea, “temo” en lugar de “temos”; o el verbo “ir” que en portugués “correcto” se dice “vamos” pero que en la canción se dice “vamo”: “*Señora y señores estamos aquí / Pidiendo una ayuda por necesidad / “tenemos” hermanos enfermos en casa / cualquier centavo es bien recibido / yo voy agradeciendo antes que nada / aquellos que no puedan contribuir / dejamos también nuestras “muchas gracias” por la buena voluntad y atención dispensada / “vamos” agradeciendo antes que nada / Buenos días pasajeros es lo que les desea la miseria S.A. que acabó de hablar...*”<sup>29</sup> Es al final de la canción que el personaje revela su nombre: la miseria s.a., en una referencia irónica a este texto ya repetido tantas y tantas veces. El “s.a.” es a la vez una abreviatura para sociedad anónima y crítica también de un orden social desigual.

En las letras de O Rappa se da la reconstitución de todo un escenario que retrata la vida de las favelas, de las calles dominadas por el mercado infor-

mal y en vivir cotidiano en las comunidades periféricas de Río de Janeiro. En estos dos o tres escenarios principales se resalta la presencia represora, violenta y racista del aparato policiaco. La canción “Todo Camburão tem um pouco de Navio Negreiro” que mejor se traduce por “Todas los carros / las perreras de la policía tienen un poco de navío negrero”, por ejemplo, reproduce un encuentro entre la policía y un grupo compuesto por afrobrasileños. Al primer individuo que la policía le solicita los documentos es un negro. De ahí la comparación en el título original de la canción entre la perrera de la policía que lleva los arrestados y un navío negrero que cargaba esclavos para trabajar forzosamente en las plantaciones y minas de América. A la vez hay una crítica a cómo la prensa todavía hoy presta más atención a figuras del cine internacional, de las telenovelas locales, las columnas sociales y a frivolidades que al hecho de que la enfermedad del sida amenaza con contaminar a 80 millones de personas en África en el año de 2005. La letra, si es traducida al español, quedaría más o menos así:

*Todo empezó cuando nosotros hablábamos en aquella esquina / de frente a aquella plaza / entonces vinieron los hombres y nos pararon / “- Documento, por favor! / “- ¿Qué quieres, negro?, ¿algún problema?” / Es fácil ver que en cualquier bloqueo de la policía el tiempo pasa más lento para el negro / quién antes aseguraba con fuerza el látigo / ahora usa banda, engatilla el arma y escoge siempre el negro para pasar en revista / para pasar en revista / toda perrera de policía tiene un poco de navío negrero / toda perrera de policía tiene un poco de navío negrero...*

En el discurso de la canción se encuentra la denuncia al discrimen racista que es hecha a partir de una comparación histórica donde la violencia en contra de los esclavos perpetrada con el látigo es comparada al arma que porta el policía. En la segunda parte de la canción se lee:

*Es fácil de ver y de comprender / que para el negro mismo la Aids posee jerarquía: / en África la enfermedad corre suelta / y, la imprenta mundial dispensa pocas líneas / si comparado al que hace cualquier figura del cine / o si comparado a lo que hace cualquier figura del cine o de las columnas sociales / toda perrera de policía tiene un poco de navío negrero.<sup>30</sup>*

Vale la pena destacar la innovaciones gramaticales en la letra original de la canción que tienen el objetivo de criticar, denunciar y reaccionar. El compositor escribe “zomens” en lugar de “homens”, es decir, viola la escritura para hacer política y confrontar a la institución policiaca.

El presente artículo entiende que la articulación del grupo O Rappa junto a organizaciones no gubernamentales conforman, de forma temporal y puntual (en un tiempo que es marcado por el momento que perdura la articulación) un nuevo tipo de movimiento social en la medida en que el grupo compone canciones que reproducen –a través de la recreación de diálogos sociales– la voz de los desposeídos y marginados de la ciudad de Río de Janeiro. Los desposeídos son a la vez víctimas y/o perpetuadores de la violencia urbana. Así la conexión ADF-O Rappa se transforma de forma temporal, discontinua y fragmentada (sin embargo, no menos eficaz) en una de las “voces autorizadas” – y, algunas veces autoautorizadas – de estas camadas sociales invisibilizadas. Tales camadas sociales sufren procesos de exclusión económica, procesos de discriminación racial, alienación y explotación de recursos natura-

les – en el caso de una causa ecológica y prácticas de contaminación – a nivel transnacional. La violencia por parte de una población marginada y excluida debe ser entendida, antes que todo, como una respuesta y como un rechazo a aceptar las reglas de un determinado juego político. El rol de las organizaciones como la FASE junto a O Rappa sería el de intentar transformar lo que es pura reacción en participación en la esfera pública en donde se manifiestan formas de resistencias comunitarias pacíficas.

El sociólogo italiano Alberto Melucci se refiere a los nuevos movimientos sociales como “los nómadas del presente”, debido a su gran capacidad de flexibilidad y de fluidez que los tiempos posmodernos parecerían tener como prerrequisitos. Ya David Slater plantea en su artículo “Rethinking the spacialities of social movements”, que tales movimientos son archipiélagos de resistencia caracterizados por un sentido de fluidez y de flexibilidad.<sup>31</sup> Tales “archipiélagos de resistencia”, además de cuestionar y hasta revertir los discursos oficiales y/o obsoletos, también demuestran tener la capacidad de comunicarse a través del espacio en conexiones verdaderamente transnacionales, ya sea para crear canciones (como vimos en el caso de la agrupación británica *Asian Dub Foundation* que compuso una música que narraba la historia de las 19 rebeliones que fueron coordinadas a través de teléfonos celulares de jefes de cuadrillas de diferentes prisiones) o para recaudar fondos de organizaciones internacionales para el apoyo de causas locales como es el caso de la organización FASE-O Rappa.

## Notas

<sup>1</sup> Para la biografía completa de la banda brasileña véase el site oficial: <http://www.O Rappa.com>.

<sup>2</sup> El rap es una música originada del funk. Tiene un estilo que es más hablado que cantado y el instrumento determinante es la batería.

<sup>3</sup> El hip hop es considerado por los expertos como el ritmo más importante de los últimos tiempos. Según Jeff Chang, autor del libro *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation* (New York: St. Martin's Press, 2005), el hip hop nació en el Bronx, barrio de la ciudad de Nueva York.

<sup>4</sup> El dub es un tipo de reggae en el que no hay vocalistas y, si los hay, su participación es muy reducida. El son está procesado de manera pesada. La principal característica en el dub son los delays (que es aquel efecto que hace eco en las canciones). Se podría considerar que el dub es una faceta meditativa y más grave (en el sentido acústico de la palabra) en el ritmo reggae.

<sup>5</sup> Título original: O Silencio Q Precede O Esporro. “O Silencio Q Precede o Esporro”, (visto el 30 de abril de 2004); en: <http://www.planeta.terra.com.br/arte/premacaco/biografia.htm>.

<sup>6</sup> La mejor traducción al español sería: “- Mira! Atención! Está llegando el rapa!”

<sup>7</sup> La mejor traducción para el español sería “barriada”. En inglés se acostumbra

emplear el nombre “shantytown” para “favela”. Posible aproximación sería también el empleo del término gueto.

<sup>8</sup> Esta es una traducción de la autora, así como también todas las letras que estarán expuestas a continuación. El título original de la canción es “Minha Alma (a Paz que Eu Não Quero). La letra original de la canción es como sigue: “*A minha alma está armada e apontada para a cara do sossego / Pois paz sem voz não é paz é medo / Às vezes eu falo com a vida às vezes é ela quem diz / Qual a paz que eu não quero conservar para tentar ser feliz / As grades do condomínio são para trazer proteção mas também trazem a dúvida se é você que está nessa prisão / Me abraçe e me dê um beijo / Faça um filho comigo / Mas não me deixe sentar na poltrona no dia de domingo / Procurando novas drogas de aluguel nesse video / Coagido pela paz que eu não quero seguir admitindo / Às vezes eu falo com a vida às vezes é ela que diz.*”

<sup>9</sup> Información contenida en la carátula del tercer CD de la agrupación: “Lado B, Lado A”. Se lee: “Minha Alma: Vencedor dos prêmios: sétimo prêmio multishow e VMB 2000 – MTV / melhor clip do ano para audiência e crítica, melhor direção, fotografia, edição e clip de rock”.

<sup>0</sup> Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), 329.

Eric Hobsbawn, *The Age of Extremes: A History of The World, 1914-1991* (New York: Vintage Books, 1994), 415.

<sup>2</sup> Saskia Sassen, *Globalization and its Discontents*, 168-169.

<sup>3</sup> Sassen, *Globalization and its Discontents*, 153-155.

<sup>4</sup> “A bomba-relógio do trabalho informal”, *Jornal do Brasil*, 30 de diciembre de 2003. El artículo comenta que Brasil es el quinto país más poblado del mundo –169.799.170 habitantes en el 2000- después de China, India, Estados Unidos e Indonesia. Además, el artículo comenta que 800,000 brasileños migraron a Estados Unidos de acuerdo con el Atlas de 2000. Ministerio do Planejamento, Orçamento e Gestão; Instituto Brasileiro de Geografia Estatística, IBGE, Diretoria de Geociencias. *Atlas Nacional do Brasil*, (Rio de Janeiro: IBGE, 2000).

<sup>5</sup> Sassen, *Globalization and its Discontents*, 199.

<sup>6</sup> Entrevista hecha por la autora a Lorenzo Zanetti, director del Sector de Análisis y Asesoría a Proyectos de la organización no gubernamental brasileña FASE (Federación de Órganos para Asistencia Social y Educacional), realizada el 15 de diciembre de 2003 en la sede de la misma, en el barrio de Botafogo en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil.

<sup>7</sup> Traducción: “En la palma de la mano”.

<sup>8</sup> Letra original: “É só regar os lírios do gueto / que o Beethoven negro vêm prá se mostrar”

<sup>9</sup> “Asian Dub Foundation Biography” (visto el 22 de abril de 2004); en <http://www.asiandubfoundation.com/bio.php>.

<sup>2</sup> “Asian Dub Foundation Biography” (visto el 22 de abril de 2004); en: <http://www.asiandubfoundation.com/bio.php>.

<sup>2</sup> La música “19 Rebellions” es, según Lúcio Ribeiro, un híbrido de rap-dub con guitarras. Presente en el CD “Enemy of the Enemy” la canción es una narrativa cantada/hablada por el vocalista Edy Rock (de una de las principales bandas

brasileiras de hip hop, los “Racionais Mcs”) y en donde se explica la massacre de 111 presos en el pabellón 9 de la cárcel Carandiru (zona norte de la ciudad de São Paulo) en 1992. En la canción hay el empleo de jergas brasileiras que son pronunciadas con fuerte acento inglés. Lúcio Ribeiro, “Banda Inglesa ADF faz música sobre Carandiru”, *Folha Ilustrada Online*, (visto el 4 de abril de 2005); en

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29426.shtml>.

<sup>22</sup> Letra original de los versos de la canción “Brixton, Bronx ou Baixada”: “*O que as paredes pichadas têm prá me dizer / o que os muros sociais têm prá me contar / porque aprendemos tão cedo a rezar / porque tantas seitas têm, aqui seu lugar / é só regar os lírios do gueto que o Beethoven negro vêm prá se mostrar / mas o leite suado é tão ingrato que as gangues vão ganhando cada dia mais espaço / tudo, tudo, tudo igual / Brixton, Bronx ou Baixada.*”

<sup>23</sup> Letra original: “*Satélites de cima / vigiando todos os atos de rebeldia / MSY observado pela CIA / um avião cara de pau / preso na China / painel de controle / cidades sem culpa / na sensação do Protocolo de Kyoto / carbonizado em plena chuva / de armas exportadas / sangrando no dólar / o dólar dos outros / coagulado e globalizado / nas veias abertas de outra dívida externa / ninguém regula a América / forçando a porta da Colômbia / com uma hipocrisia que vicia / o intelecto de Brasília / e outras capitais / estreladas deixando a bandeira de farads / que segue na arrogância independente de quem for o W. Bush de plantão / limite que engatilha um novo míssil / sobre o céu de Wall Street / arriscando a todos com o medo de perder / mais uma Guerra / ninguém regula a América / satellites from above / controlling all the rebel act / nosy plane caught in China / pushing doors in Colômbia / carbonized under the rain / globalized bleeding the dollar / under the Wall Street sky / risking everybody’s lives.*”

<sup>24</sup> Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (México: Siglo XXI, 1971). Este libro ganó el Premio Casa Las Américas en 1970.

<sup>25</sup> Vale señalar que los días de la semana en portugués son: segunda-feira (lunes), terça-feira (martes), quarta-feira (miércoles), quinta-feira (jueves), sexta-feira (viernes), sábado (sábado) y domingo (domingo).

<sup>26</sup> Letra original: “*é dia de feira quarta-feira, sexta-feira não importa, a feira / é dia de feira quem quiser pode chegar / vem maluco, vem madame, vem maurício, vem atriz pra comprar comigo / tô vendendo ervas que curam e acalmam / tô vendendo ervas que aliviam e temperam / mas eu não sou autorizado quando o rappa chega / eu quase sempre escapo / quem me fornece é que ganha mais / a clientela é vasta, eu sei / porque os remédios normais nem sempre amenizam a pressão / amenizam a pressão / amenizam a pressão.*”

<sup>27</sup> Título original: “*Se Não Avisar o Bicho Pega*”: “*Se der mole aos “home” amizade, O bicho pega / O malandro ganhou monareta / Uma caixa de fogos, / carretel de linha / Também uma pipa, / Que botou no alto / Pra avisar à massa que a cana já vinha / A moçada, que não dá mancada / Sentiu o aviso e pinoteou / Pois toda favela tem sua passagem / Sem caguetagem jamais se dançou / O sangue bom falou / Se der mole aos “home”, amizade, O bicho pega / Pois lá na favela o olheiro é maneiro / Esperto, chinfreiro e não fica na cega / Até que está barriguda / na hora da dura, segura e nega / E se tem um parceiro na lista / o malandro despista e não escorrega / Se entra em cana, ele é cadeado / Morre no pau-de-arara /.../ é por isso*

*que o seu compromisso / É não ficar omissa e prestar atenção / Pois se der mole entra no engodo / Vai dançar no rodo e não tem perdão.”*

<sup>28</sup> Hobsbawn, *The Age of Extremes*, 406.

<sup>29</sup> Letra original em português: “*senhora e senhores estamos aqui pedindo uma ajuda por necessidade pois ‘temo’ irmão doente em casa qualquer trocadinho é bem recebido / vou agradecendo antes de mais nada aqueles que não puderem contribuir / deixamos também o nosso muito obrigado pela boa vontade e atenção dispensada / vamo agradecendo antes de mais nada / bom dia passageiros é o que lhes deseja / a miséria s.a. que acabou de chegar / bom dia passageiros é o que lhes deseja a miséria s.a. que acabou de falar / lhes deseja, lhes deseja / lhes deseja, lhes deseja.”*

<sup>30</sup> Letra original: “*Tudo começou quando a gente conversava naquela esquina ali / de frente àquela praça / veio os zomens e nos pararam / documento por favor / então a gente apresentou mas eles não paravam / Qual é negão? Qualé negão? O quê que tá pegando? / qualé negão? Qualé negão? / é mole de ver / que em qualquer dura o tempo passa mais lento pro negão / quem segurava com força a chibata / agora usa farda/ engatilha a macaca / e escolhe sempre o primeiro negro prá passar na revista / todo camburão tem um pouco de navio negreiro / todo camburão tem um pouco de navio negreiro / é mole de ver / que para o negro / mesmo a Aids possui hierarquia / na África a doença corre solta e a imprensa mundial dispensa poucas linhas, comparado, comparado ao que faz com qualquer figurinha do cinema / comparado, comparado ao que faz com qualquer figurinha do cinema ou das colunas sociais / todo camburão tem um pouco de navio negreiro.”*

<sup>31</sup> David Slater, “Rethinking the Spatialities of Social Movements: Questions of (B)orders, Culture, and Politics in Global Times” en: Sonia Álvarez, *Cultures of Politics, Politics of Cultures*, 380.

## Referências bibliográficas

ÁLVAREZ, Sonia E., DAGNINO, Evelina, ESCOBAR, Arturo. *Cultures of politics/politics of cultures – revisioning Latin American social movements*. Boulder: Westview Press, 1998.

CAFÉ, Lyman G. *Political protest and street art – popular tools for democratization in hispanic countries*. Westport: Greenwood Press, 1993.

COCKCROFT, Eva, WEBER, John, Jim COCKCROFT (ed.). *Toward a people's art – the contemporary mural movement*. New Yo: E.P. Dutton & Co., Inc., 1977.

HANNERZ, Ulf. *Conexiones transnacionales – cultura, gente, lugares*. Madrid: Frónesis, 1996.

HOBBSAWN, Eric. *The age of extremes – a history of the world, 1914-1991*. New Cork: Vintage Books, 1994.

LACLAU, Ernesto, MOUFFE, Chantal, *Hegemony and socialist strategy – towards a radical democratic politics*. London: The Thetford Press, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *La contemplation du monde – figures du style communautaire*. Paris: Grasset, 1993.

\_\_\_\_\_. *La Transfiguration du Politique – La Tribalisation du Monde*. France: Éditions Grasset & Fasquelle, 1992.

\_\_\_\_\_. *Sobre o Nomadismo – Vagabundagens Pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MOUFFE, Chantal. *El Retorno de lo Político – Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós, 1999.

SASSEN, Saskia. *Globalization and its discontents: essay on the new mobility of people and money*. New Cork: The New Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *The global city – New Cork, London, Tokio*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

SLATER, David. Rethinking the spacialities of social movements: questions of (B)orders, culture, and politics in global times. En: ÁLVAREZ, Sonia. *Culture of Politics/Politics of Cultures*, Boulder: Westview Press, 1998.

YÚDICE, George. The globalization of culture and the new civil society”. En: ÁLVAREZ, Sonia e outros (org.). *Cultures of politics/politics of cultures*. Boulder: Westview Press, 1998.