



Artículo / Artigo / Article

De la patrimonialización del hip-hop al ascenso del rap indígena en Brasil: encuentros entre lo masivo y lo vernáculo

Ferdinando Alfonso Armenta Iruetagoiena
Universidade Federal do Paraná, Brasil
alfamenta@gmail.com

Resumen

Bajo el nombre de “hip-hop” circula una extensa variedad de agentes, expresiones y productos culturales; por algo se trata de una de las identidades urbanas más populares del mundo. Una forma de comprender esta diversidad es distinguiendo dos vertientes: el movimiento cultural y la industria musical. Basado en la idea de que no son necesariamente excluyentes, relacionaré dos procesos que muestran la importancia actual del hip-hop como herramienta de organización política. Me refiero, por un lado, a la declaración del hip-hop como Patrimonio Cultural Inmaterial del estado de Rio de Janeiro en 2017 y, por otro, a la formación reciente de grupos de rap guaraní en Brasil. En primer lugar, revisaré una serie de documentos legales, tales como las audiencias públicas, notas de prensa y lo estipulado por la propia ley sobre dicho dictamen. En segundo lugar, recuperaré registros sobre prácticas mediáticas de un grupo de rap guaraní del sur de Brasil, así como los contenidos que otros grupos publican a través de medios digitales. Finalmente, emplearé el concepto de articulación de Stuart Hall y de los *popular music studies* para establecer conexiones entre ambos movimientos.

Palabras clave: hip-hop, rap guaraní, Patrimonio Cultural Inmaterial, articulación

Da patrimonialização do hip-hop ao surgimento do rap indígena no Brasil: encontros entre o massivo e o vernáculo

Resumo

O rótulo de “hip-hop” remete para uma extensa variedade de agentes, expressões e produtos culturais; trata-se de uma das identidades urbanas mais populares ao redor do mundo. Uma maneira de compreender a sua diversidade é distinguir duas vertentes: o movimento cultural e a indústria da música. Com base na ideia de que elas não são necessariamente



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

excludentes, vou relacionar dois processos” que mostram a atual importância do hip-hop como ferramenta de organização política. Refiro-me, por um lado, à declaração do hip-hop como Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Rio de Janeiro em 2017 e, por outro lado, à recente formação de grupos de guarani-rap no Brasil. No primeiro caso, fundamento-me na revisão de uma série de documentos legais, como audiências públicas, notas de imprensa e o que é estipulado pela lei em questão. Para o segundo, recuperarei alguns registros das práticas midiáticas de um grupo de rap guarani do sul do Brasil, bem como os conteúdos que outros grupos publicam através da mídia digital. Finalmente, aplico o conceito de “articulação” de Stuart Hall e dos *popular music studies* para estabelecer conexões entre os dois movimentos.

Palavras-chave: Hip-hop, rap guarani, Patrimônio Cultural Imaterial, articulação

From Hip-hop as Cultural Heritage to the Emergence of Indigenous Rap in Brazil: Meetings between the Massive and the Vernacular

Abstract

The label of “hip-hop” refers to an extensive variety of cultural agents, expressions and cultural products; it is one of the most popular urban identities around the world. One way to approach this diversity is to distinguish two dimensions: the cultural movement and the music industry. Based on the idea that they are not necessarily excluding terms, I will reflect on two situations that show the current importance of hip-hop as a tool of political organization. I refer, on the one hand, to the declaration of hip-hop as Intangible Cultural Heritage of the state of Rio de Janeiro in 2017 and, on the other hand, to the recent formation of Guarani rap groups in Brazil. In the first case, I will rely on a series of legal documents, such as public hearings, press releases and what is stipulated by the law in question. For the second, I will retrieve some records about the media practices of a Guarani rap group from southern Brazil, as well as the contents that other groups publish through digital media. Finally, I will use the concept of “articulation” in Stuart Hall and popular music studies to establish connections between the two movements.

Keywords: Hip-hop, Guarani rap, Intangible Cultural Heritage, articulation

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2018

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2018

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2018



A simple vista, la idea de “música como patrimonio cultural” aparece como una caprichosa elaboración simbólica alejada del vulgo y la cotidianidad. La UNESCO señala que uno de los objetivos del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) es promover el diálogo entre culturas, toda vez que estas conviven bajo diferentes condiciones de existencia. Incluso, en algunas instancias se considera a la gestión del patrimonio como estrategia para contrarrestar “la influencia de la cultura industrializada que difunden los medios de comunicación de masas” (García 1998: 12). Dada la diversidad de actores y sentidos que construyen el PCI, se trata de un tema difícil de apreciar en escala de grises. Por ello, relacionaré dos situaciones contingentes que acontecen actualmente en Brasil y su sobre posible ligazón en torno a la música como detonante político: me refiero, por un lado, a la reciente declaración del hip-hop como PCI en Río de Janeiro y, por otro, al surgimiento de agrupaciones de rap guaraní en diferentes regiones de este país.

El hip-hop no se limita a la música; es en razón de la industria de la música que se utiliza este término para denominar específicamente un estilo musical. El hip-hop despliega una serie de expresiones artísticas, al igual que un conocimiento vernáculo sobre el mundo. Este trabajo parte de la idea de que mientras el “hip-hop”, en tanto producto cultural, se posiciona en el mercado global de las músicas populares, la vertiente de su movimiento cultural gana mayor terreno de enunciación política. A finales del año 2017 y gracias al trabajo de los líderes del movimiento de hip-hop en colaboración con los diputados Marcelo Freixo y Zaqueu Teixeira, se decretó, en el estado de Rio de Janeiro, una ley que define al hip-hop como Patrimonio Cultural Inmaterial (Ley N° 2799, 2017). Por supuesto, no se trata de un hecho aislado, sino del trabajo de diversos colectivos locales para tornar el tema políticamente visible, como también de las movilizaciones alrededor del mundo que han llevado el hip-hop a la agenda político cultural. En contrapunto, esta “identidad urbana” no se limita a significar lo urbano, sino que llega a diversos colectivos como el caso de jóvenes indígenas que lo adoptan como medio de expresión y lucha política.

En este artículo, analizaré ambos casos en busca de salidas para su aplicación dentro del movimiento del hip-hop. En ese sentido, revisaré los antecedentes administrativos de su patrimonialización desde algunos documentos legales, tales como el contenido de la ley a nivel estado N° 2799 (2017), las audiencias públicas de la Comisión de la Cultura en Río en 2014 y la ley municipal de 2012 que define el hip-hop como movimiento popular; asimismo, rescataré algunas notas periodísticas al respecto. Esto para reseñar el curso que diversos frentes civiles recorrieron hacia la gestión del patrimonio de dicha identidad urbana. En relación al rap indígena, utilizaré observaciones y registros sobre la difusión del rap guaraní en el estado de Paraná, que forman parte de un proyecto actual de investigación que desarrollo en la Universidad Federal de Paraná sobre rap indígena y su relación con los medios digitales. Alinear estos dos hechos puede contribuir al debate sobre la gestión de la música popular urbana como forma de empoderamiento de colectivos populares e indígenas.

El hip-hop “raíz” y su masificación desde el caso brasileño¹

El hip-hop surge como una identidad urbana que envuelve una variedad de manifestaciones artísticas, tales como el grafiti, el rap, las danzas urbanas, el *DJing* (tornamesismo), la indumentaria y sus formas de expresión oral, así como el conocimiento del entorno urbano (One 2009). Sus orígenes, tal y como los conocemos, remiten a los Estados Unidos al comienzo de los años setenta, aunque no de manera prístina, sino reelaborando diferentes elementos en el tránsito de la cultura *afro*, como el *soundsystem* jamaicano. Más allá de su origen, la relevancia actual del hip-hop como industria musical se refleja en su alta popularidad. Desde el paradigma actual de la música popular, “hip-hop” aparece como una etiqueta bajo la cual circulan más variados productos musicales. Muestra de que ha conquistado el terreno de la producción musical masiva es que en Estados Unidos sea considerado comercialmente por algunos como el “nuevo rock” (Ryan 2018, Caulfield 2018), o que en Brasil encabece las listas de músicas más escuchadas en plataformas digitales, seguido del *Funk* y el *Sertanejo* (Billboard 2015).

El desarrollo del hip-hop en América Latina, como en otras partes del mundo, puede ser leído desde el curso de las escenas artísticas y culturales de cada región; es decir, desde la forma en que los productos culturales son incorporados a partir de la música, el cine, la moda, así como la forma en que este acervo es adoptado por los públicos, productores y artistas en respuesta a su contexto social. Sin embargo, pese a las tantas reelaboraciones de esta expresión, subyace una identidad capaz de posicionar a sus agentes ante los problemas estructurales del capitalismo tardío: la normalización de expresiones de violencia, el acrecentamiento de la pobreza y la *guetificación* de los flujos migrantes hacia los centros urbanos (Tickner 2006). En Brasil, esto ha tomado diversos matices que vale la pena esbozar.

El hip-hop brasileño se transporta a los lugares de lucha social urbana y su cultura mediática. A la manera de un intelectual orgánico, José de Machado Leal mejor conocido como DJ TR, en su libro *Acorda hip-hop! (¡Despierta hip-hop!)*, habla del desarrollo del hip-hop en Brasil como un vehículo de acceso a la información en contextos donde aqueja la “mala administración política, desempleo, criminalidad, educación descalificada, violencia policial, distribución desigual de la riqueza, miseria y el racismo practicado conscientemente” (Machado 2007: 16; traducción propia)². Muchos otros aspectos trazan especificidades en el hip-hop brasileño, desde el samba improvisado en Río de Janeiro con bases de *funk*, hasta las influencias de las danzas afrobrasileñas en las danzas urbanas (como la capoeira en relación con el *breakdance*) (Machado 2007); todo ello, sumado a una fuerte difusión a partir de los años ochenta desde São Paulo de la mano de Nelson Triunfo, DJ Hum, Thaíde, Rappin Hood, Allan Beat, Marcelinho Back Spin, Moisés, do Jabaquara y muchos otros *b-boys* (bailarines urbanos), *deejays*, raperos que posteriormente formaron escenas culturales importantes en Brasilia y Río de Janeiro.

¹ “Raíz” se refiere a un término coloquial popularizado entre usuarios brasileños en plataformas virtuales para referir a la autenticidad de una persona o un objeto frente a lo que puede ser una imitación o mera ostentación.

² Cita original: “Que nos possibilita lidar com os crescentes problemas de má administração política, desemprego, ensino desqualificado, drogas, criminalidade, violência policial, má distribuição de renda, miséria e racismo de um modo consciente. Saber que nos torna um veículo de acesso à informação muito poderoso para o povo preto e pobre do Brasil”.

El hip-hop en la agenda política: de la descriminalización al patrimonio cultural

En 2001 la lucha por reconocer y dignificar al hip-hop como movimiento global llegó a la ONU, en Nueva York, donde fueron presentadas “Las declaraciones de paz del hip-hop”, que integran “una acumulación de todas las entrevistas y notas tomadas en las [...] Cumbres del hip-hop y en sus conferencias desde 1987” (One 2009: 186). El evento reunió a artistas, activistas, académicos, escritores, funcionarios de gobierno y diversos líderes del movimiento para presentarse como una comunidad internacional que promueve la paz y la prosperidad. A partir de aquí, diversos frentes civiles de varios países aprovecharon la visibilización y el empuje del movimiento para hacer lo correspondiente en sus agendas locales.

Un campo de acción significativo en la lucha internacional por el reconocimiento es el que se habilita tras las convenciones del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO asimilado por las legislaciones nacionales de sus países miembros. Varios colectivos en diferentes partes del mundo han presentado iniciativas para promover la patrimonialización de alguna de las manifestaciones del hip-hop; por ejemplo, las movilizaciones en torno a la descriminalización, protección y salvaguarda del grafiti en ciudades como Berlín, Varsovia o Nueva York. En el contexto latinoamericano dos ejemplos retratan la divergencia entre las rutas posibles para la gestión cultural del arte urbano. La alcaldía de Bogotá ha incorporado códigos legales que contemplan el resguardo y fomento del grafiti desde el inventariado de monumentos y superficies intervenidas para promover su práctica responsable (Blanco 2018), mientras que, en Valparaíso, luego de una serie de intentos por reforzar su prohibición, la municipalidad acabó por apoyar proyectos de intervención de gran magnitud que actualmente forman parte de la promoción turística de la ciudad (Rivas 2017).

Otros antecedentes pueden ser traídos a consideración si se incorpora otra de las categorías que sustentan el debate sobre la patrimonialización de la cultura, es decir, la “memoria”, que busca accionar procesos de autorrepresentación con miras a que los colectivos se reconozcan como tal en la aspiración de sus metas sociales. El hip-hop puede ser pensado como memoria colectiva en tanto herramienta social, ya que sirve como medio de expresión de las comunidades, aunque también puede considerarse objeto mismo del PCI, ya que integra prácticas, expresiones y espacios clave en la construcción de la identidad de dichos grupos. Un ejemplo de lo anterior es el reconocimiento hacia el hip-hop proporcionado por el Centro de memoria histórica de Colombia, cristalizado en eventos como la Muestra de memoria y hip-hop (organizado por el proyecto Fábrica de rimas) celebrada en Medellín. En dicho evento, se reconoció de manera manifiesta su valor como elemento de resistencia, así como forma de documentación de las violencias en el conflicto armado en la historia reciente de ese país.

Al llegar al caso brasileño, se perciben similitudes y divergencias respecto a otros casos de América Latina. En cuanto al arte urbano, han existido acciones populares para integrar al grafiti al quehacer de la *Comissão de Proteção à Paisagem Urbana* (CPPU) y el *Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo* (Conpresp), pues a pesar de ser reconocido como parte del patrimonio cultural de la ciudad, se han llevado a cabo diversas iniciativas para erradicarlo (véase, por ejemplo, Santiago 2017). Un aspecto que acentúa la importancia del campo del patrimonio cultural en Brasil, es que, ya en la Constitución de

1988, se había extendido la noción de “patrimonio cultural” hacia la existencia de bienes culturales de naturaleza inmaterial (IPHAN 2014). Asimismo, la cualidad del hip-hop, dentro del trabajo de construcción de la memoria, fue tempranamente empleado por ONGs. Un claro ejemplo es el *Geledés Instituto da Mulher Negra* (aún activo) que surge en 1988 y cuatro años más tarde pone en marcha el *Projeto Rappers*, dirigido a las juventudes afro descendientes de Brasil, para generar estrategias que contrarresten la exclusión social, al tiempo que se utilizó al rap como plataforma de denuncia (Silva 1999).

Estos antecedentes adoptan diversos sentidos del patrimonio cultural: como elemento de la identidad, agente de la memoria, estrategia política o como recurso económico. Como sugiere Prats (2005 y 2009), los procesos de patrimonialización se inician con la voluntad por legitimar los referentes simbólicos de un grupo ante sus respectivas fuentes de autoridad, por lo que las estrategias para conseguirlo serán tan variantes como sus respectivas circunstancias político-sociales. Debido a esto, reseñaré algunos antecedentes sociales y administrativos que dieron pie a que diferentes colectivos y activistas de Brasil se plantearan la necesidad de patrimonializar el hip-hop en Río de Janeiro.

Después de varios años de movilización entre colectivos del movimiento de hip-hop y funcionarios en el estado, en 2017 fue aprobada la ley N° 2799 que declara como Patrimonio Cultural Inmaterial del estado de Río de Janeiro a la cultura hip-hop y todas sus manifestaciones artísticas, como el *breaking*, grafiti, rap y el *DJing*. En 2012, el movimiento había tenido ya una primera solicitud: el reconocimiento como movimiento popular urbano. Tras conseguirlo, comenzó a discutirse la posibilidad de generar programas que dirigieran su convocatoria a los colectivos organizados, mientras que para 2017 las constantes intimidaciones policiales y la clausura injustificada de eventos relacionados a las *rodas culturais* (encuentros entre colectivos de culturas urbanas), fueron acontecimientos clave para promover la ley en cuestión. Por tanto, me detendré en estas tres situaciones políticas para destacar la organización social en relación a la construcción de la ciudadanía.

Que el hip-hop se torne hacia la participación ciudadana, muestra su potencial de articulación con respecto a otros frentes de la sociedad civil que desafían las condiciones desiguales en contextos específicos. En 2012, se declaró la ley municipal N° 5472, que define al hip-hop como movimiento musical de carácter popular del municipio de Río. Ahí explícitamente se le equipara con el samba y otras expresiones artísticas (Ley 5472, 2012) y se señala que los derechos de los integrantes del movimiento son los mismos que los de cualquier movimiento reconocido ante la legislación municipal. Además de vedar su discriminación, se establece que los asuntos relativos a los colectivos de hip-hop pasan a ser competencia de la Secretaria municipal de la cultura, por lo que esta deberá poner a disposición espacios para su difusión y promoción (Ley 5472, 2012). A partir de este momento, el marco legal relacionado con el arte urbano comenzaba a ganar terreno, aunque aún no era suficiente para garantizar su libre expresión. Para algunos integrantes es imposible plantearse la promoción cultural del hip-hop, si se omite la educación como pilar principal para garantizar el desenvolvimiento personal y profesional de sus agentes. Así lo indica el DJ y productor musical Vinimax cuando aclara que:

Nosotros tenemos un estilo de rap criminal, nuestra base siempre fue el *West Side* de

California, siempre tuvimos esa referencia del *Funk* del sur y siempre relatamos el crimen en nuestras letras y así nos ganamos la vida [...] Perdemos mucho tiempo. No percibimos que tenemos que vencer. Nosotros tenemos que tener nuestro Wesley Snipes, carajo. Vivimos en una cultura americana, entonces nosotros tenemos que tener nuestro Wesley Snipes. Tupac hacía ballet, ¿mentira? Tocaba bajo. Doctor J era un tipo instruido. Un CD de Doctor J cuesta 5 millones para ser producido. ¡La cosa va en serio! Ice Cube es graduado, inclusive hizo un rap hace poco. Snoop es abogado. One es profesor de historia. Los jugadores de básquet son todos formados, si no, no juegan. Rick Ross es policía, y tiene respeto, porque no va a matar a sus hermanos, va a decir “mira mano, estás equivocado, ven aquí” (ALERJ 2014: s/p)³.

Durante el mismo año, se aprueba la ley municipal 5429 a favor del *artista de rua* (artista callejero), que fortalecía la puesta en escena del arte urbano en espacios públicos de la ciudad. Sin embargo, los encuentros callejeros de hip-hop denominados *rodas culturais* continuaron siendo sofocados por la Policía militar un sinnúmero de veces (véase, por ejemplo, Menezes 2015). A pesar de las múltiples circunstancias que han generado esta tensión, el binomio “descriminalización y educación” fueron la base del discurso cooptado por las autoridades en la iniciativa de patrimonialización. Esto puede ser apreciado, por ejemplo, desde el sitio electrónico del diputado Marcelo Freixo, donde se explica que la principal consigna que llevó el proyecto de ley para la patrimonialización del hip-hop fue:

[...] acabar con la represión y desburocratizar la realización de eventos. Actualmente, las *rodas* de hip-hop sólo pueden tener lugar luego de ser autorizadas por la Policía Militar, Policía Civil y Bomberos. Con la aprobación de esta ley, que todavía necesita ser sancionada por el gobernador Luiz Fernando Pezão, estos prerrequisitos serán extintos. La iniciativa también permitirá construir políticas de fomento a las manifestaciones, estimular la economía y llevar al hip-hop para dentro de las escuelas públicas como actividad cultural y pedagógica (Freixo 2017: s/p)⁴.

En esta secuencia de hechos hubo otro encuentro importante en la gestión cultural del hip-hop: las relatorías de la audiencia pública de la Comisión de la cultura para discutir sobre el movimiento en 2014. El estado de Río de Janeiro, como lo afirma la diputada que presidió tal encuentro (Aspásia Camargo), se asume históricamente como entidad promotora de las industrias culturales (ALERJ 2014). Respondiendo a la solicitud de audiencia y frente a diversos

³ Cita original: “A gente tem um estilo de rap criminal, a nossa base sempre foi o West Side, lá da Califórnia, sempre tivemos essa referência do funk, do soul e sempre relatamos o crime em nossas letras e sempre ganhamos nossas vidas [...] A gente fica perdendo muito tempinho. A gente não percebe que temos que vencer. Nós temos que ter um Wesley Snipes, porra. A gente vive numa cultura americana. Então, nós temos que ter o nosso Wesley Snipes. Tupac fazia balé. Mentira? Tocava baixo. Doctor J era um cara formado. Um CD do Doctor J custa cinco milhões para ser produzido. A porrada come. Ice Cube é formado. Inclusive ele fez um rap agora. Snoop é advogado. One é professor de história. Os jogadores de basquete são todos formados, senão não joga basquete. Também. O Rick Ross é policial, e tem um respeito, porque ele não vai matar os irmãos dele. Vai dizer: ‘ó, mano, tu tá errado, vem aqui’”.

⁴ Cita original: “O principal objetivo é acabar com a repressão e desburocratizar a realização de eventos. Atualmente, as rodas de hip-hop só podem ocorrer após autorização da Polícia Militar, Polícia Civil e Bombeiros. Com a aprovação da nova lei, que ainda precisa ser sancionada pelo governador Luiz Fernando Pezão, esses prerrequisitos serão extintos. A iniciativa também permitirá construir políticas públicas de fomento às manifestações, estimular a economia e levar o hip-hop para dentro das escolas públicas como atividade cultural e pedagógica”.

líderes del movimiento, entre ellos DJ TR, y representantes de varias favelas. El diálogo se basó en una variedad de temas relacionados para posicionar al hip-hop a la par de la gestión cultural que otros movimientos con los que comparte estatuto: la necesidad de evaluar el potencial de mercado para su adecuada promoción, la aptitud de sus expresiones artísticas para ser usadas como herramientas de enseñanza y la coordinación entre las instituciones competentes para garantizar su libre expresión en espacios públicos (ALERJ 2014).

En suma, el movimiento endosa su lugar político al tiempo que la auto-organización de sus colectivos deviene en participación ciudadana. El motivo de esta iniciativa de patrimonialización fue descriminalizar las prácticas asociadas a la cultura hip-hop, al igual que obtener recursos para su desarrollo. Y, aunque para comprender la fuerza política del hip-hop habría que adentrarse en el mundo de vida de las personas que lo encarnan, este caso retrata la manera en la cual el valor patrimonial que dichas personas asocian a sus prácticas puede articularse con el campo de la lucha social. Este es precisamente el punto de convergencia en donde retomo al rap indígena como otro ejemplo de la articulación entre música y lucha social, al mismo tiempo que como tendencia potencialmente integrante de los movimientos de hip-hop.

El hip-hop como dispositivo de enunciación subalterna: el rap indígena y las plataformas sociales

Al comienzo del texto hice referencia a la idea imprecisa de “patrimonio cultural” que circula en medios no especializados, en la que al parecer aquello que es accesible en la cotidianidad y masivamente popular queda fuera de consideración; quizás porque, como sugiere Arizpe (2006), el término descontextualizado de “patrimonio cultural” nos remite a su antecesor, el “folclor”. Como se ha indicado, dicha idea está incompleta, y la patrimonialización del hip-hop lo pone de relieve, pues se encuentran aquí procesos de identificación y construcción de la memoria de diversos colectivos. Ahora se presenta otra idea aparentemente imprecisa: el hip-hop, definido como identidad urbana, es actualmente un medio de enunciación para los agentes de las problemáticas indígenas suscitadas en medios no necesariamente urbanos. Sin embargo, no existe tal confusión. El hecho de que el hip-hop sea consumido, difundido y producido por indígenas no es señal ni de “urbanización mental”, ni “apropiación cultural”, y mucho menos de “pérdida de la cultura”. Por el contrario, como algunos autores han propuesto (véase, por ejemplo, Nascimento 2014, Pérez y Valladares 2014 y Tickner 2006) desarrollaré la idea de que los integrantes del movimiento cultural del hip-hop, al igual que gran parte de la población indígena en América Latina, comparten condiciones de existencia similares en términos de marginalidad y exclusión.

Desde hace una década aproximadamente, comenzaron a hacerse visibles diversas agrupaciones de rap indígena de Brasil a través de Youtube y otras plataformas virtuales. La adopción del hip-hop en comunidades indígenas es un fenómeno social que se presenta a lo largo de América Latina, en países como Perú, México, Colombia, Chile, Bolivia, Paraguay o Argentina. Con base en el registro de producciones audiovisuales difundidas a través de esta plataforma, es posible notar que el rap indígena en Brasil es mayormente visible por cuenta de los guaraní, sea desde cualquiera subgrupo (mbya, kaiowá o ñandeva). Así, encabezados por el

grupo Brôs MCs, en estados como Mato Grosso do Sul, São Paulo, Río de Janeiro y Paraná se han formado de manera independiente grupos de jóvenes que producen rap y lo difunden por plataformas virtuales; algunos ejemplos son Oz Guarani, Nação Guarani y MC Kunumi. Este último obtuvo impacto mediático después de que en la ceremonia inaugural del mundial de fútbol de 2014, en la que formó parte del grupo de jóvenes que representaban la diversidad étnica en Brasil, aprovechara para mostrar un cartel con la frase de *Demarcação Já!* (¡Demarcación ya!) que remite a la lucha por el reconocimiento legal de las tierras históricamente ocupadas por indígenas. Por lo tanto, cabe preguntarse sobre las conexiones que el movimiento de hip-hop estrecha de facto con el rap indígena, así como las que potencialmente podría generar.

Stuart Hall fue un teórico jamaicano referencia en los *Cultural Studies* en el Reino Unido, que se dedicó al estudio la cultura en la era mediática y la potencialidad de este campo de conocimiento como área de intervención social. En su análisis respecto de la “cultura popular” y los medios de comunicación de masas, muda el concepto de “identidad” pensado desde la política hacia el terreno de la cultura. Para Hall, la construcción de la identidad colectiva es correlativa a la búsqueda por el poder político, por lo que denomina a ese proceso de construcción de la identidad como “proceso articulación”, que se refiere a la conexión contingente de elementos discursivos para capacitar a una colectividad ante una situación histórica (2010: 49). En este sentido, daré cuenta del rap guaraní y el movimiento de hip-hop en razón de un espacio fundamental de este proceso: las plataformas virtuales.

Por lo general, los movimientos de hip-hop como crítica social, aún teniendo relación de consumo con las industrias culturales, se definen fuera del *mainstream* de los medios de comunicación (inclusive de los digitales). No obstante, los medios digitales son el espacio donde se han tejido buena parte de las estrategias de comunicación de estos colectivos. Para Almeida, quien ha estudiado las demandas culturales entre minorías en Brasil a través de medios digitales, sugiere que las demandas del movimiento de hip-hop en este país y su manera de representarse constituyen el contrapunto del modo en que los medios tradicionales hacen (2013: 11). Esta autora realiza una interesante comparación entre dos sitios que ejemplifican lo anterior: uno de integrantes del movimiento de hip-hop (Central hip-hop) y otro de indígenas organizados (Indios Online). Por consiguiente, afirma que uno de los aspectos que equiparan a estos dos grupos, es la necesidad de conquistar la voz activa en la comunicación mediada una vez que los grandes grupos mediáticos no proporcionan la posibilidad de autorrepresentarse.

La industria musical del hip-hop, pese a usar los más surtidos maquillajes de la mercadotecnia, trae consigo la incitación a que los grupos periféricos ocupen ese lugar de voz activa. Por ejemplo, al conversar con Juliano, integrante del grupo Nação Guarani, señala que se motivó a hacer rap por Brôs Mcs, pero que fueron grupos de rap nacional los que lo introdujeron al hip-hop, como por ejemplo MC Racionais, Sabotagem y Emicida (Juliano, comunicación personal, 18 de noviembre de 2017). Cabe señalar que estas agrupaciones llegaron a rebasar por mucho los públicos locales y que incluso, eventualmente, aparecieron en medios masivos hegemónicos como el canal de televisión Globo. El propio Bruno Veron, integrante fundadora de Brôs MCs (grupo de rap guaraní-kaiowá pionero del rap indígena en Brasil), ha comentado en entrevistas que antes de tener acceso a medios digitales grababan cintas con canciones de rap

nacional, como Racionais y Fase Terminal, transmitidas por estaciones de radio local (Pacheco 2015). Esta cuestión ayuda a pensar las posibilidades políticas que habilita el alcance de la difusión masiva. Asimismo, la producción del rap indígena sugiere que el impacto de la industria musical del hip-hop no sólo estrecha identificación con quienes habitan la realidad urbana, sino que también para quienes buscan un medio de expresión político-social al margen de los centros urbanos.

Comúnmente, los *rappers* guaraní expresan en sus canciones el “modo de ser indígena” en contraste con el exterior, así como la manera en que perciben los problemas sociales con los que conviven: discriminación, prejuicio, conflictos territoriales y el resto de situaciones que derivan de representar la diferencia cultural en un país. Ejemplificaré esto a través de dos canciones que circulan en diferentes plataformas, la primera es “Contra a PEC 215”⁵ de la agrupación Oz Guarani, y la segunda “Jaraguá é guaraní”⁶ del grupo Nação Guarani. La primera, como el título anuncia, se trata del rechazo diferentes grupos indígenas a la propuesta de enmienda N° 215 del 2000 a la Constitución brasileña para transferir los procesos de demarcación de tierras indígenas al Congreso Nacional por las dificultades que eso supone para dicha gestión (véase, por ejemplo, Amaral 2017). La canción mantiene el tono confrontativo en el régimen emocional que cualquier otra canción de rap entabla:

Yo voy a hablar mi verdad que no quisiste oír
ahora detente y escucha, llevo Oz guaraní,
nuestra tierra no nos ensucia, lo que nos ensucia es tu papel,
tus leyes y vanidades, tu odio cruel.
Los niños quieren crecer, los jóvenes quieren vivir,
y nuestra naturaleza la están matando, entonces ¿por qué?
Entonces demarca nuestras tierras y entiende nuestra lucha,
tu dinero no vale nada, no me trates como puta⁷.

Las prácticas de articulación entre hip-hop (por vía del rap) y juventud guaraní consiste en una complejidad que supone la relación entre los sujetos y la música popular. La noción de “música popular”, en términos de Simon Frith es el conjunto de músicas insertas en un modelo de transmisión cultural que codifica el sentido emocional de los sonidos, por un lado; y la forma musical de sus propias emociones, por el otro (Frith 1988: 185-186). En otras palabras, aunque el mensaje manifiesto o la letra de la canción son relevantes, la fuerza del hip-hop como música y como identidad, se desborda hacia las cualidades emocionales de habitar esa identidad, de

⁵ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hyyBB_xf3jo [Consulta: 30 de julio de 2018].

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BmVK1xWVthE> [Consulta: 30 de julio de 2018]. Aquí el grupo aparece con el nombre de “Nativos MCs”, pero en vista de que existe un grupo más antiguo con ese nombre, cambiaron a “Nação Guarani”.

⁷ Letra original: Eu vou falar minha verdade que você não quis ouvir / agora para e me escuta chego Oz guarani / A nossa terra não nos suja o que nos suja é seu papel / Suas leis e vaidades, o seu ódio cruel/ Crianças quer crescer, os jovens quer viver, e a nossa natureza estão matando então por quê? / Então demarque nossas terras e entende a nossa luta, / Seu dinheiro não vale nada não me trata como puta.

emplear un lenguaje subversivo al mismo tiempo que manteniendo una estructura lírica (como la métrica y la rima). Frith (2001) sugiere que la base que sostiene a la música popular radica en que la capacidad de recrear emociones que nos identifiquen individual o colectivamente, de modo que la variedad de músicas y estilos puede ser leída como diferentes procesos articulación entre modelos de identidad y regímenes emocionales. Por supuesto, ni todas las músicas producen identidad ni viceversa, pero este señalamiento sugiere que a la preferencia musical subyacen procesos de identificación.

La segunda canción hace manifiesto el apoyo de jóvenes de la aldea de Araçaí del estado de Paraná a sus coetáneos de São Paulo de la aldea Pico do Jaraguá. Parte de su territorio se encuentra en una controversia legal frente al Ministerio público federal a causa de la presión que ejerce el interés privado (véase, por ejemplo, Monteiro 2017). La canción se suma a distintos esfuerzos por exigir la demarcación de dicho territorio de manera urgente. Esta canción, a diferencia de la primera que fue ampliamente difundida en videoclip, obtuvo mayor circulación por Facebook justo cuando las noticias sobre Jaraguá se mantuvieron en tendencia (alrededor de septiembre de 2017) a raíz de las diferentes movilizaciones de apoyo que surgieron en distintas partes de Brasil. En las dos canciones citadas es claro el sentido de protesta y el uso del lenguaje extralingüístico propio del hip-hop, como la indumentaria o las expresiones corporales que bien merecerían un análisis propio. Sin embargo, quiero concluir redirigiendo el foco hacia la cuestión de la patrimonialización del hip-hop y posibles salidas entre el estudio de la música y la intervención social.

Cierre para posibles comienzos: la etnomusicología aplicada como puente posible entre el rap indígena y el quehacer institucional

La música y el estudio de la cultura tienen fuertes ligazones. Esto puede observarse claramente desde su vertiente académica y la diversidad de disciplinas que se especializan en esta relación, como la antropología, la sociología, la psicología, historia, filosofía, entre otras; pero también existe otra vertiente asociada a la gestión de la música en el marco del quehacer institucional, sea para salvaguarda, difusión o promoción de la música. Un campo que recopila todo lo anterior es el de la etnomusicología aplicada. Aunque en un inicio, la etnomusicología fue concebida de diferentes maneras, como el estudio de la música no occidental o como musicología comparada; actualmente, en términos generales, se refiere al estudio de la música en su contexto cultural (véase, por ejemplo, Merriam 1964 y Blacking 1971). Por su cuenta, la etnomusicología aplicada encuadra un área aún más especializada en la que, de manera paralela a la investigación académica, se procura responder a una demanda institucional de manera participativa (Araújo, Paz y Cambria 2015). Por ejemplo, en países como México, esta área sentó bases con los proyectos de grabación *in situ* de música indígena y la publicación fonográfica por parte del Instituto de antropología e historia (INAH) (Bolaños 2008).

Dada la capacidad de intervención de la que está dotada la etnomusicología aplicada y la articulación analizada entre hip-hop y juventud indígena, quiero extrapolar la aplicabilidad de la patrimonialización del hip-hop en el estado de Río para las comunidades indígenas o grupos que representen la diferencia cultural en un contexto de desigualdad política. Los principios tratados

por los líderes que representaron al movimiento de hip-hop durante las audiencias públicas atrás revisadas, enfatizan en la urgencia por ligar las problemáticas que ocurren sobre el nombre de “hip-hop”: abuso de las facultades policiales, discriminación social y criminalización de sus prácticas. En vista de que las circunstancias que enfrentan muchas comunidades indígenas son equiparables y de que el hip-hop está siendo adoptado en muchas de estas localidades, amerita que se generen canales interinstitucionales para vincular proyectos de mediana o larga duración. Muestra de que se trata de un campo de acción con potencial para la coyuntura social es el trabajo que ha realizado la *Central única das favelas* (Cufa), organización no gubernamental que en su diverso trabajo por la inclusión social ha impartido en diferentes ocasiones talleres de sobre la cultura hip-hop a diferentes comunidades indígenas.

Finalmente, aunque la patrimonialización del hip-hop en Río de Janeiro no puede ser descontextualizada del ámbito administrativo del estado y de las particularidades de los colectivos que representan a la sociedad civil, puede destacarse su potencialidad como medio de organización político-social. En otras palabras, la cultura del hip-hop como práctica de articulación tiene la capacidad de fomentar el interés por la participación política: no sólo como un dispositivo instrumental, es decir, como dispositivo de lucha o herramienta de enseñanza, sino como una dotación expresiva que permite nombrar problemas, incorporar códigos musicales, adoptar expresiones corporales y un sinfín de símbolos que empoderan a sus enunciantes.

Bibliografía

- ALERJ [Asamblea Legislativa del Estado de Río de Janeiro]. 2014. “Ata da 4ª Audiência Pública da Comissão da Cultura sobre a Cultura hip-hop de 21 de agosto de 2014”. <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/compcom.nsf/e36c0566701326d503256810007413ca/c010965976e905e583257d5c00728a66?OpenDocument> [consulta: 19 de marzo de 2018].
- Almeida, Verbena Córdula. 2013. “Internet, demandas culturales y minorías em Brasil: resistencia y voz activa em Indios online y Central hip-hop”, *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación social* (86). http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/86/86_Revista_Dialogos_internet_demandas_culturales_y_minorias_en_brasil.pdf [consulta: 10 de marzo de 2018].
- Amaral, Luciana. 2017. “Ministério da Justiça muda processo de demarcação de terras indígenas”. *Globo*. <https://g1.globo.com/politica/noticia/ministerio-da-justica-muda-processo-de-demarcacao-de-terras-indigenas.ghtml> [consulta: 20 de marzo de 2018].
- Araújo, Samuel; Gaspar Paz, y Vincenzo Cambria. 2015. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda.
- Arizpe, Lourdes. 2006. “Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial”. *Cuicuilco* 38 (13). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/4306/4260> [consulta: 5 de junio de 2018].
- Billboard. 2015. “Rap é o gênero mais ouvido do mundo, segundo Spotify”. <http://billboard.uol.com.br/noticias/rap-e-o-genero-mais-ouvido-do-mundo-segundo->

- spotify/ [consulta: 10 de marzo de 2018].
- Blacking, John. 1971. "Deep and Surface Structures in Venda Music". *Yearbook of the International Folk Music Council* 3: 91-108.
- Blanco, Sergio. 2018. "Arte urbano en Bogotá", Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte. <http://sispru.scrd.gov.co/siscred/siscred/grafiti-en-bogota> [consulta: 10 de junio de 2018].
- Bolaños, Marina Alonso. 2008. *La "invención" de la música indígena de México*. Buenos Aires: SB.
- Caulfield, Kieth. 2018. "U.S. Music Consumption Up 12.5% in 2017, R&B/Hip-Hop Is Year's Most Popular Genre". <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8085975/us-music-consumption-up-2017-rb-hip-hop-most-popular-genre> [consulta: 9 de marzo de 2018].
- Freixo, Marcelo. 2017. "Hip hop é declarado patrimônio cultural imaterial do Estado do Rio de Janeiro". *Sítio oficial do deputado Marcelo Freixo*. <http://www.marcelofreixo.com.br/blog/hip-hop-e-declarado-patrimonio-cultural-imaterial-do-estado-do-rio-de-janeiro> [consulta: 19 de marzo de 2018].
- Frith, Simon. 1988. "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular". *Papers Revista de Sociologia* 29. <http://papers.uab.cat/article/view/v29-frith/pdf-es> [consulta 12 de junio de 2018].
- _____. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En Cruces, Francisco y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, cap. 16, pp. 413- 435. Madrid: Trotta.
- García García, José Luis. 1998. "De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural". *Política y sociedad* 27: 9-20.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñón.
- IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. 2014. "Patrimônio Imaterial". *Ministerio de Cultura de Brasil*. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234> [consulta: 10 de marzo de 2018].
- Ley N° 2799 [Brasil]. "Declara Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Rio de Janeiro a cultura hip hop e dá outras providências". 10 de mayo de 2017. <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/92d9b55a14efb63a8325811c00674c4e?OpenDocument> [consulta: 15 de marzo de 2018].
- Ley N° 5429 [Brasil]. "Dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do município de Rio de Janeiro". 5 de junho de 2012. <https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/lei-ordinaria/2012/542/5429/lei-ordinaria-n-5429-2012-dispoe-sobre-a-apresentacao-de-artistas-de-rua-nos-logradouros-publicos-do-municipio-do-rio-de-janeiro-2012-06-05> [consulta: 19 de marzo de 2018].
- Ley N° 5472 [Brasil]. "Define o hip-hop como movimento cultural musical de caráter popular no Município do Rio de Janeiro e dá outras providências". 25 de junho de 2012. <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2012/07/LEI-N%C2%BA-5.472-de-26-de-junho-de-2012.pdf> [consulta: 15 de marzo de 2018].
- Machado Leal, Sérgio José de. 2007. *Acorda hip-hop!: despertando um movimento em*

transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano.

- Menezes, Gabriel. 2015. “Roda de hip-hop na Glória atrai centenas e vira polêmica com a PM”. *Globo*. <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/roda-de-hip-hop-na-gloria-atrai-centenas-vira-polemica-com-pm-18081168#ixzz5AL1R433L> [consulta: 19 de marzo de 2018].
- Merriam, Alan. 1964. *Antropología de la música*. Chicago: Universidad de Chicago.
- Monteiro Tannus, Rafael. 2017. “Guarani ocupam Parque Estadual do Jaraguá em defesa de seu direito à terra”. *Instituto Socioambiental (ISA)*. <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/guarani-ocupam-parque-estadual-do-jaragua-em-defesa-de-seu-direito-a-terra> [consultado: 28 de febrero de 2018].
- Nascimento, André Marques do. 2014. “O potencial contra-hegemónico do Rap indígena na América Latina sob a perspectiva decolonial”. *Polifonia* 21 (29): 91-127.
- One, K. R. S. 2009. *The Gospel of Hip Hop*. Brooklyn: Power House.
- Pacheco, Bruno. 2015. “Bro MC GUANARI KAIOWA”. (49m39s). Videobiografias Indígenas Laced/Museu Nacional-UFRJ. https://www.youtube.com/watch?v=Gjkpc_0FwBI [consulta: 9 de junio de 2018].
- Pérez Ruiz, Maya Lorena y Laura R. Valladares de la Cruz (coords.). 2014. *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto de Antropología e Historia.
- Prats, Llorenç. 2009. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- _____. 2005. “Concepto y gestión del patrimonio local”. *Cuadernos de Antropología social* 21. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4464/3967> [consulta: 4 de junio de 2018].
- Rivas Carmona, Isidora. 2017. “Puerto tatuado, movimiento grafiti de la ciudad de Valparaíso. Tesis de Maestría. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas.
- Ryan, Patrick. 2018. “Rap overtakes rock as the most popular genre among music fans”, USA Today. <https://www.usatoday.com/story/life/music/2018/01/03/rap-overtakes-rock-most-popular-genre-among-music-fans-heres-why/990873001/> [consulta: 9 de marzo de 2018].
- Santiago, Tatiana. 2017. “Justiça proíbe Doria de apagar grafite sem aval de conselho do Patrimônio Histórico e Cultural”. *Globo*. <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/justica-proibe-doria-de-apagar-grafite-sem-aval-de-conselho-do-patrimonio-historico-e-cultural.ghtml> [consulta: 12 de marzo de 2018].
- Silva, Maria Aparecida da. 1999. “Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma Organização de Mulheres Negras e a juventude no Brasil”. Em Nunes de Andrade, Elaine (ed.), *Rap e educação, rap é educação*, pp. 93-101. São Paulo: Summus.
- Tickner, Arlene B. 2006. “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural”. En Pisani, Francis et al. (coords.), *Redes transnacionales em la cuenca de los Huracanes. Un aporte a los estudios interamericanos*, pp. 97-108. Ciudad de México: Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM).



Biografía / Biografia / Biography

Ferdinando Alfonso Armenta Iruretagoyena es antropólogo social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia en México y maestro en Estudios Socioculturales por el Instituto de Investigaciones Culturales de la Universidad Autónoma de Baja California. Actualmente realiza estudios de maestría en antropología social en la Universidad Federal de Paraná. Ha participado en diversos eventos académicos en México, Brasil y Colombia abordando la relación entre música y transgresión social. En 2015 realizó una estancia de investigación en la Pontificia Universidad Javeriana en el departamento de estudios culturales. Como docente, ha impartido cursos de metodología de la investigación y epistemología. Desde 2014 colabora con la empresa consultora Investigación para el Desarrollo Individual, Comunitario y Organizacional (IDICO) para el diseño de estrategias de desarrollo social en comunidades pesqueras.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Armenta Iruretagoyena, Ferdinando Alfonso. 2018. “De la patrimonialización del hip-hop al ascenso del rap indígena en Brasil: encuentros entre lo masivo y lo vernáculo”. *El oído pensante* 6 (2): 132-146. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].