

# Elementos de Semiótica aplicados à canção *RAP*

*Iara Rosa Farias*

UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil  
irfarias@ig.com.br

**Abstract:** This article makes an analysis of the RAP songs through the concepts arising from the French Semiotics. Our purpose is to mark some mechanism inserted into this kind of song that leads to the listener persuasion, making him appreciate the lyrics and accept its content as true. To achieve our intention we chose seven RAP songs that resulted from a cultural project occurred in Santos, a town located in São Paulo estate - Brasil, between 1993/1994, the "Rádio *RAP* Móvel". In order of contextualizing the reader we present a short review of the RAP and the referred project, following that we discuss the Semiotics concepts that will support our work, and other more specifically related to the song to finally elaborate the lyrics analyses.

**Resumo:** Este artigo faz uma análise da canção RAP a partir dos conceitos advindos da Semiótica francesa. O nosso objetivo é apontar alguns mecanismos presentes nesse tipo de canção que levam à persuasão do ouvinte, fazendo-o gostar das letras e tomar o seu conteúdo como "verdadeiro". Para atingir o nosso propósito escolhemos sete canções RAP resultantes de um projeto cultural realizado na cidade de Santos/SP entre 1993 e 1994, o Rádio RAP Móvel. A fim de contextualizar o leitor apresentamos um breve histórico do RAP e do projeto em questão, depois tratamos dos conceitos semióticos que sustentarão nosso trabalho e outros relacionados mais especificamente à canção, para finalmente elaborarmos as análises das letras.

## Introdução

*Estou pensando  
no mistério das letras de música  
tão frágeis quando escritas  
tão fortes quando cantadas.  
A. Campos*

Na ocasião do nosso Mestrado (1994-1996) o *RAP* despontava no Brasil como gênero de

canção. Nesse mesmo período tivemos a oportunidade de acompanhar um projeto cultural na cidade de Santos voltado aos adolescentes cujo objeto era o próprio *RAP*. Não se tratava de apenas cantar, mas de produzir as canções e, também, os shows. Isso nos deu a oportunidade de abordar as produções sob dois pontos de vista teóricos, ambos de concepção francesa: a Análise do Discurso (AD) e a Semiótica, ambos abordando esse tipo de canção a partir das questões discursivas. O primeiro olhar teórico permitiu tratar o *RAP* observando suas condições de produção e o segundo, proporcionou uma análise imanente do sentido. Nos limites deste artigo retomamos algumas das análises sob a luz da Semiótica, buscando adequá-las aos objetivos desta publicação e procuramos tratar de alguns dos efeitos de sentido presentes no *RAP*. Como dissemos, apenas resgatamos parte das análises que acreditamos serem de maior interesse para este artigo. Assim, apresentamos um histórico do projeto cultural e da canção *RAP*, enquanto gênero, a fim de localizar o leitor. Depois apresentamos os conceitos semióticos seguidos de exemplificações com trechos das canções. Finalmente, apresentamos uma conclusão buscando apontar o quanto a Semiótica pode contribuir para explicação e explicitação da construção de determinados efeitos de sentido que tornam esse e outros tipos de canção objeto de encanto.

## Horizontes

Quando foi criada a Administração Regional da Zona Noroeste, no município de Santos, em 1993, uma das principais preocupações, segundo os coordenadores de projetos, foi com o aspecto cultural e de lazer. Nesse sentido, pensou-se em realizar projetos a partir dos elementos culturais de que a região dispunha, aproveitando sua peculiaridade. Desse modo criaram-se vários planos que buscavam a participação ativa da comunidade local. Esses planos foram agrupados de maneira a abranger todas as faixas etárias da população. Assim, havia empreendimentos voltados para crianças, adolescentes, adultos e terceira idade. Foi nesse contexto que se criou o projeto **Rádio RAP Móvel**. Sua população alvo eram adolescentes da Zona Noroeste (ZN), principalmente os de menor recurso financeiro e que mais sofriam a falta de lazer. A maioria desses adolescentes eram negros e constituíam um grupo já organizado em torno de algumas atividades nas praças. Segundo os coordenadores, a realização do projeto buscou abranger todos os bairros buscando uma integração entre os moradores e desenvolvimento do potencial cultural da região.

### **RAP : a sigla**

*RAP* é uma sigla de três palavras inglesas: *Rhythm And Poetry* ("Ritmo e Poesia"). Esta sigla ganhou o estatuto de palavra autônoma e designa um tipo de canção, com um ritmo particular, atualmente muito conhecido. O *RAP* está vinculado a um movimento cultural de rua conhecido como *Hip Hop* que possui em seu bojo o *graffite* (a pichação com arte ou dirigida) e o *break* (um tipo de dança que acompanha o *RAP*).

Este gênero de canção ganhou espaço nos meios de comunicação de massa e é cantado principalmente por adolescentes. O histórico apresentado foi elaborado a partir de

entrevistas com os participantes do projeto Rádio *RAP* Móvel e de artigos publicados em jornais e revistas da época (cf. bibliografia).

## Breve história do *RAP*

O *RAP* surgiu nas periferias das grandes cidades americanas, onde se concentram as minorias sociais. Este tipo de canção tornou-se porta-voz dessas minorias, principalmente dos negros. Alguns *rappers* afirmam que o ritmo das canções dos cultos religiosos influenciaram o *RAP*. Logo depois dos cultos alguns adolescentes negros reuniam-se em pequenos grupos e declamavam versos que descreviam fatos do cotidiano, ainda sob o ritmo das canções há pouco ouvidas e cantadas. Os versos traziam como tema a miséria, a violência urbana e, principalmente, o preconceito racial. O acompanhamento rítmico era feito por sons produzidos pelas mãos e boca, depois denominado *beat box*, pois eles não tinham instrumentos à disposição. Com o tempo esse tipo de canção foi ganhando espaço e sendo conhecido entre os jovens de outras regiões. O *RAP* sofreu influência do *soul*, canção típica dos negros americanos, além daquela dos ritmos jamaicanos muito presente no *RAP* francês, por exemplo.

Esse gênero musical chegou ao Brasil entre o final da década de 70 e o início da década de 80. Sua divulgação não atingiu os meios de comunicação de massa, porém já havia quem o adotasse como canção de protesto. Assim como nos Estados Unidos, seus ouvintes e produtores eram negros que viviam na periferias das grandes cidades, como, por exemplo, São Paulo. Na cidade de Santos o *RAP* chegou através de algumas pessoas que o conheceram e se interessaram pelo seu ritmo e, principalmente, pelo seu conteúdo. A partir disso, tais pessoas começaram a trazer revistas, discos e informações que eram difundidas em bailes *blacks* (bailes tipicamente compostos por pessoas negras com canções produzidas por negros), onde os participantes eram, além de adultos, adolescentes.

O *RAP*, como sabemos, vem conquistando espaço nos meios de comunicação de massa e já o ouvimos com a mesma naturalidade que outras canções, embora no início não tenha sido assim. Quando o projeto foi implantado na ZN havia ainda preconceito, embora as rádios locais começassem a ceder-lhe algum espaço.

Podemos observar que os adolescentes identificados com esse tipo de canção também adotam um vocabulário e um modo de vestir próprios. Por meio do vestuário eles se propõem a fazer um protesto contra o consumismo (embora esse estilo já seja muito adotado) da sociedade ou ainda criar um estilo, em que a falta de poder aquisitivo seja compensado pela criatividade.

Assim como o americano, o *RAP* brasileiro apresenta um protesto, uma maneira de denunciar situações sociais de miséria ou de racismo. A produção *RAP* de Santos, mais especificamente a do Projeto Rádio *RAP* Móvel, centrou os seus temas no protesto, no entanto buscava ressaltar sempre os estudos (o conhecimento e a informação enquanto caminhos para conscientização dos problemas) e a cidadania (enquanto participação)

como forças transformadoras da sociedade.

## As letras analisadas

A seleção do material seguiu critérios talvez pouco convencionais para uma pesquisa. Um deles foi a doação voluntária das letras das canções. Por serem textos eminentemente orais, os registros eram feitos apenas para mostrar o conteúdo das letras para os participantes do projeto Rádio *RAP* Móvel, algumas vezes sendo descartados assim que todos o decoravam.

Depois de havermos participado do projeto, expressamos o desejo de realizar um estudo a partir dos registros. Assim, do material que os grupos nos dispuseram, selecionamos as canções que traziam uma narratividade explícita (canções que contavam uma história), conjugando o desenvolvimento dos temas discutidos sobre violação dos direitos humanos (violência, discriminação, etc.), poder e corrupção e direitos da mulher.

A partir desses elementos formamos um *corpus* de 9 (nove) letras de canções *RAP* que utilizamos na nossa dissertação. Para o presente trabalho utilizamos fragmentos de 7 (sete) canções que atendem aos objetivos das nossas análises<sup>1</sup>.

## O ato de cantar

Sabemos, de início, que a canção nasce do processo de composição e de musicalização, sendo que este último pode ser anterior, posterior ou mesmo concomitante ao texto verbal. O ato de cantar finaliza esse processo e dá início a outro, que envolve a relação e a comunicação entre sujeitos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Infelizmente, por questões de direitos autorais, não pudemos dispor as letras das canções. Apresentamos, pois, apenas o nome de cada canção e o nome dos seus autores: Canção 1. E o que é o poder, Grupo ZONA DE ATACK; canção 2. Abuso de poder, Grupo: Realidade de Rua; canção 3. Igualdade Grupo Realidade de Rua; canção 4. Críticas, Grupo N2BT; canção 5. Falsa acusação, Grupo N2BT; canção 6. Violência gerando violência, Grupo ZONA DE ATACK e canção 7. Chega de impunidade, Rádio Rap Móvel (produção coletiva dos grupos participantes do projeto Rádio RAP Móvel).

<sup>2</sup> Para desenvolvermos a reflexão sobre a natureza da semiótica da canção, buscamos orientação sobretudo nos trabalhos de Luiz Tatit. A escolha justifica-se pelos seguintes motivos: professor da Universidade de São Paulo – USP se dedica tanto à prática da canção quanto à sua teorização. Além de compositor e intérprete, sua trajetória, enquanto teórico, é uma busca de compreensão do processo de produção do sentido na canção popular. Após realizar audições, observações e análises o autor defende a forte hipótese sobre a possibilidade de “toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala” (Tatit, 1996, p. 11-2).

A definição para o ato de cantar, encontrada em dicionário<sup>3</sup>, pode ser acrescida por uma descrição mais abrangente do movimento subjacente que nele está contido, retratando a totalidade desse ato. Cantar constitui-se, pois, de "uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial" (Tatit, 1996, p. 9). Antes de tudo, esse gesto utiliza o primeiro instrumento que temos ao nosso alcance: as cordas vocais. Elas produzem o som primordial que nos acompanha diariamente.

Por tal característica, e outras que serão tratadas mais adiante, é que o ato de cantar torna-se tão presente em nossa existência. O ser humano canta quando está triste, alegre, melancólico, apaixonado e, principalmente, quando está enamorado. Enfim, o indivíduo canta quando sente a necessidade de materializar o estado passional em que se encontra. E aquele que não canta, soltando a voz nas estradas da vida, ao menos o faz com sua voz interior.

O ato de cantar acompanha o homem desde a sua mais remota origem, tendo como a sua mais sublime intenção a comunicação com as divindades. Podemos até mesmo dizer que as histórias de vida possuem, cada uma, a sua trilha sonora marcada no tempo e no espaço, povoada pelas mais variadas canções. Esse fascínio que a canção exerce deve-se a uma série de componentes dispostos no seu interior que formam um conjunto e a tornam objeto de comunicação, de encanto e beleza. Ao compor uma canção o autor utiliza e organiza tais recursos de maneira muitas vezes intuitiva, ou então de forma consciente, já antevendo os efeitos que irão causar, resultando numa canção que agrade ao ouvinte, já que o seu objetivo principal é estabelecer a relação com ele.

## A entoação

No cotidiano, no decorrer do tempo e espaço vividos, articulamos idéias que são expressas ordinariamente através da fala. A fala é o veículo dos nossos conceitos e principalmente das nossas impressões, dos sentimentos e crenças. Nossas relações são estabelecidas, mantidas e até rompidas por ela. O que não nos damos conta, porém, é que nas diversas falas ou, em termos lingüísticos, nas enunciações do dia-a-dia existe melodia que, de tão comum, já não é mais percebida. No entanto, enunciamos as frases, ora de maneira mais intensa, ora com ritmo pausado ou rápido, dependendo da situação em que nos encontramos. Para a comunicação das mais variadas idéias utiliza-se uma gama de

---

<sup>3</sup> Cf. Novo Aurélio: [Do lat. Cantare] t.d. 1. Dizer ou exprimir por meio do canto; 2. Celebrar em poesia; 3. Executar com a voz (um trecho musical); executar; 4. Dizer com certa entonação e cadência de voz; 5. Mús. Na execução instrumental de um trecho musical, dar maior relevo à melodia; 6. Bras. Pop. Seduzir ou tentar seduzir valendo-se de palavras ou maneiras hábeis; dar uma cantada em...T. d.e i.; 7. Dirigir cantando; 8. Emitir com a voz sons ritmados e musicais; 9. Produzir sons melodiosos ou cadenciados . S.m; 10. Canção popular; trova(s). [Suprimimos os exemplos apresentados pelo dicionário por acreditarmos que as definições dadas bastam para contextualizar a utilização realizada no nosso trabalho].

expressões, que se alteram com a modulação da voz. Por isso as frases não têm o mesmo estatuto rítmico e melódico. As frases assertivas têm uma acentuação diferente das frases negativas, exclamativas ou interrogativas (os bons atores podem nos oferecer bons exemplos).

Na canção não é muito diferente. A entoação pode ser bem mais acentuada. Sua modulação cumpre o papel de embalar ou acompanhar o texto. Enquanto o texto obedece a uma estrutura sólida que o torna coeso e coerente, paralelamente "as entoações não têm outra função a não ser aquela de enfatizar, aqui e ali, as informações mais pertinentes do texto" (Tatit, 1986, p. 7). Ao compositor cabe realizar a hábil tarefa de elaborar a acomodação das entoações às acentuações das palavras do texto, pois "uma palavra que fira o projeto rítmico ou a regularidade dos acentos distribuídos ao longo das inflexões é normalmente substituída ou transferida para um outro lugar onde não quebre a simetria" (Tatit, 1996, p. 212). Ao desempenhar essa tarefa ele inicia o processo que faz o ouvinte ter a impressão de estar dialogando com o intérprete e, por extensão, com a própria canção. Efeito que se reforça porque temos por hábito, muito presente na memória, a noção de que, quando alguém se dispõe a enunciar, haverá sempre uma resposta, o que implica estabelecer um diálogo.

O estatuto do componente melódico presente na fala e na canção parece ser o de realizar uma equivalência entre as duas situações. Além disso a melodia que possui entoação acentuada geralmente permeia um texto onde aparecem dêiticos temporais, espaciais e actanciais. O uso dos dêiticos é mais um elemento a constituir a situação de diálogo, pois eles permitem referencializar o discurso, simulando na existência lingüística um referente exterior ao texto da canção. Tudo isso reforça o efeito de sentido que Tatit denomina de *presentificação locutiva* (1986, p. 9). Efeito alcançado sempre que é executada a canção, pois há um simulacro da situação locutiva entre cantor e ouvinte.

## A canção como objeto de comunicação

Na comunicação temos presente a clássica relação entre o destinador e o destinatário. Na canção o papel do destinador é daquele que fala de um assunto de uma maneira peculiar, pois ele canta a sua mensagem. Conclui-se que o destinatário é o ouvinte. Para esses sujeitos da comunicação Tatit (1986, p. 6) reservou a denominação Destinador-Locutor e Destinatário-Ouvinte<sup>4</sup>.

Nos termos enunciativos mais convencionais – um romance, conto ou crônica, por

---

<sup>4</sup> No trabalho de Tatit é utilizado o termo "locutor" com a seguinte definição: "..., tanto na origem etimológica (loquor = 'falar', 'exprimir', 'dizer') como no senso comum, define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e sua extensão estética, o canto, pressupõem necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintáctica de "alguém que canta", antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção". Assim, para a sincretização apresentada forma-se o termo composto Destinador-Locutor.

exemplo – o responsável por contar e conduzir a narrativa de um enunciado é o narrador que, por sua vez, é uma debreagem do sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação, ao instaurar o narrador, pode criar um simulacro da situação de enunciação e um efeito de subjetividade com o uso da primeira pessoa do singular. O narrador pode buscar ainda a simulação de uma situação objetiva de apresentação dos fatos utilizando, neste caso, a terceira pessoa do singular (cf. Fiorin, 1994, p. 140-1). Em alguns enunciados são ainda instaurados um interlocutor e um interlocutário para criar o efeito de diálogo.

Tais simulações também são encontradas na canção. Na relação destinador-locutor e destinatário-ouvinte, o primeiro é o sujeito que conta uma história qualquer de uma maneira diferenciada, cantando o enunciado. Esse gesto causa a impressão de que a canção é construída no momento em que é cantada em que a voz produz um efeito do aqui-agora. O cantor, então, parece incorporar os diferentes fazeres que encontramos sempre que nos deparamos com um texto.

Segundo Tatit, a canção que apresenta na sua estrutura textual uma remissão ao discurso coloquial cria efeitos como os já acima descritos. Efeitos que se constituem porque o destinador-locutor busca fazer com que o destinatário-ouvinte reconheça, na canção, situações cotidianas de diálogo, instaurando um interlocutor e um interlocutário que simulam a sua relação com o destinatário-ouvinte. Dessa forma,

"quando o locutor se materializa num timbre de voz qualquer (o cantor), o ouvinte não consegue dissociar com nitidez a comunicação principal (destinador-locutor /destinatário-ouvinte) de seu simulacro (interlocutor/interlocutário), pois o sujeito parece ser o mesmo. De fato, a figura do cantor sincretiza as duas posições, destinador-locutor e interlocutor, e isso causa no ouvinte a impressão de que a cena relatada pela canção é viva. Durante o mesmo tempo que o interlocutor fala com o interlocutário, o destinador-locutor canta para o destinatário-ouvinte. A locução é uma só. Pelo texto, temos a construção do simulacro, pela melodia, a sua presentificação. Um timbre de voz produzindo a melodia revela a entoação simultânea do interlocutor e do destinador-locutor (sincretizados), fazendo com que a locução principal e o simulacro de locução tenham o mesmo tempo de existência: o tempo da canção" (Tatit, 1986, p.10).

O simulacro construído atribui à canção uma proximidade com as situações presenciadas pelo destinatário-ouvinte, causando um efeito de sentido de reconhecimento. O resultado é a adesão do destinatário-ouvinte ao contrato proposto pelo destinador-locutor. Em outros termos, a relação entre os dois actantes da comunicação (de agora em diante ditos apenas locutor e ouvinte), pode ser descrita como uma ação do primeiro sobre o segundo, uma persuasão /fazer-crer/ e, posteriormente, uma manipulação /fazer-fazer/, em termos modais. A persuasão é garantida pelas modalidades /saber-fazer/ e /poder-fazer/ que qualificam e, ao mesmo tempo, realizam o locutor como sujeito do fazer. Isso porque ele sabe sobre a competência do ouvinte (gosta do gênero X ou Y de canção), ou então constrói um

simulacro, podendo influenciá-lo, persuadi-lo, pois oferece o tipo de canção desejado pelo ouvinte.

Para que a persuasão seja atingida outros recursos são colocados em ação, como a entoação melódica, o uso de vocativos, de imperativos, de interjeições, etc. A seguir abordaremos mais detidamente cada um deles.

## RAP: a canção

A canção *RAP* caracteriza-se basicamente por ser mais uma fala ritmada, de cunho informal, acompanhada, na maioria das vezes, por sons produzidos com as mãos na boca, imitando instrumentos de percussão. A melodia apresenta elementos acústicos e percussivos; mesmo assim, o que prevalece é a voz do rapper, que conta uma história<sup>5</sup>. O acompanhamento "melódico" e rítmico serve para reforçar os efeitos de sentido que o texto verbal produz, ou seja, o som musical produzido serve de confirmação ao que o texto apresenta. Noutros termos, o *RAP* situa-se num limiar entre fala e canção. Difícil optar por vê-lo como uma fala cantada ou uma canção falada.

Outras características ainda tornam o *RAP* uma linguagem singular. Na canção *RAP* o texto verbal é marcado por *entoações* acentuadas, constituído na maioria das vezes por frases exclamativas, imperativas e interrogações, dentro de um discurso coloquial em que aparecem gírias e frases feitas. O texto pode ser, algumas vezes, improvisado. Os *rappers* se revezam discutindo o tema escolhido por um deles; cada cantor participante diz sua opinião sobre o assunto, não sendo exigida a rima entre os versos, apenas a continuidade temática.

As letras do *RAP*, geralmente longas, tratam de temas cotidianos, como violência, corrupção, violação dos direitos humanos, falta de informação, caracterizando um protesto ou denúncia. Para os *rappers* essas canções têm por função retratar a realidade da periferia das grandes cidades<sup>6</sup>.

A *melodia*, fortemente marcada por batidas e com pouca modulação, é uma profusão de sons percussivos que se juntam ao texto-protesto-denúncia formando uma canção tensa. O conjunto sonoro encontrado na canção *RAP*, com pouca modulação, pode ser descrito como uma trama de *scratches* - som produzido a partir da fricção da agulha do toca disco no disco de vinil, semelhante a um arranhão -, *beat-boxes* - sons

---

<sup>5</sup> Rapper é o termo usado para designar todo indivíduo que tem alguma relação com esse tipo de canção; na maioria das vezes, no entanto, refere-se ao cantor.

<sup>6</sup> Há tipos de *RAP*: o *RAP* da lata, que tem seu ritmo construído pelo som de batidas em latas, o *RAP* Love, estilo romântico, onde se conta uma história de amor e o *RAP* Radical, primeiro tipo que deu origem ao gênero e que descrevemos neste artigo.

produzidos com as mãos em forma de concha sobre a boca, imitando bateria, samplers - recurso técnico que duplica a voz do cantor e mixagens - uso de trechos de outras canções do mesmo gênero<sup>7</sup>.

Os *rappers* possuem denominação diferente de acordo com a função que exercem no grupo. Assim, como existe no grupo de rock a denominação de baixista, baterista, temos no *RAP* o *MC*, ou mestre de cerimônias, o cantor principal responsável pela apresentação do grupo em *shows*; o *DJ*, ou *disc-jockey*, responsável pelos efeitos técnicos e escolha das canções que tocarão entre as apresentações dos grupos e os *Breakers*, dançarinos do *RAP*.

## Relação entre o texto e a melodia no RAP

Embora não seja nossa intenção desenvolver nos limites deste artigo a análise melódica, o fato de observar o texto fazendo remissão à melodia nos apresenta algumas mudanças de perspectiva. Tudo porque ela, a melodia, transforma o texto em ato de locução presente que passa a ser percebido como um diálogo entre locutor e ouvinte ou um ato de enunciação toda vez que é cantado. Isso torna o texto um objeto de (en-)canto com variados efeitos de sentido.

Nas canções que estamos habituados a ouvir - como o pagode, a MPB, a bossa nova, o rock - o texto busca, na maioria das vezes, se acomodar à melodia, para atingir a persuasão.

No *RAP*, o texto é falado de forma quase ordinária, acentuando-se enfaticamente (com maior intensidade sonora) as palavras que se quer destacar. Esse recurso vai depender da importância atribuída ao conteúdo da letra e, como observado em algumas apresentações dos grupos, do público. Já a base melódica é constituída por sons percussivos que se repetem no interior de cada canção e em várias delas, deixando-as, melodicamente, parecidas. A persuasão ocorre, pois a percussão tem a função de reforçar o caráter tenso e, muitas vezes, disfórico do conteúdo das letras. A presença dos *scratches* e *beat-boxes*, por exemplo, pode ser verificado principalmente no refrão, que tem a função de destacar e reforçar a idéia principal.

A mixagem geralmente é usada no início do *RAP* como uma abertura, quando o *MC* apresenta o grupo. Nessa ocasião um *rapper* do grupo, ou o próprio *MC*, associa o tema da canção a uma situação que, segundo ele, originou o texto. Tal ato, que em Semiótica chamamos de *ancoragem*, objetiva causar o efeito de verdade. Com esse recurso recurso faz-se referência no texto a algum fato ou lugar de conhecimento geral. No *RAP*, os locutores fazem remissão aos acontecimentos que proporcionaram

---

<sup>7</sup> Esses termos constituem o vocabulário do RAP. As definições que apresentamos foram encontradas em entrevistas concedidas em jornais e revistas (ver referência na bibliografia) e dadas pelos coordenadores e grupos do Projeto Rádio RAP Móvel.

a produção da canção. O objetivo dos *rappers* é atingido porque o ouvinte percebe a canção como uma representação atualizada dos acontecimentos. Noutros termos, a apresentação pela canção aparece como uma versão dos fatos, tomada como verdadeira e esse efeito é reforçado pela mixagem.

## A presença do diálogo

Ao simular uma situação do cotidiano tão comum como o diálogo, a canção que recorre a esse procedimento recebe estatuto diferente das outras. Ela torna-se, à percepção do destinatário-ouvinte, uma situação possível e, até mesmo, real e verídica. O diálogo na canção aparece no nível do interlocutor-interlocutário, mas é entendido como diálogo ocorrido entre locutor e ouvinte<sup>8</sup>, como vimos.

Na situação de simulação de diálogo o locutor pode sincretizar os papéis de interlocutor e interlocutário ao mesmo tempo. Isso ocorre porque interlocutário é um actante pressuposto no espaço discursivo da canção. O seu lugar é preenchido, pois, pelo ouvinte que se identifica nessa posição devido ao simulacro estabelecido. A atitude de identificação do ouvinte com os locutores da canção é sempre facilitada pela presença dos dêiticos, principalmente quando o interlocutor aparece em 1<sup>a</sup> pessoa. Outras vezes, para dar maior veracidade ao simulacro, podem-se apresentar dois cantores "conversando", ou então um mesmo cantor, que desempenha os dois papéis, bastando apenas que ele module um pouco mais a voz a fim de representar, na canção, uma situação semelhante. Nas letras *RAP* que apresentamos há nitidamente a conversa e a presença de dois interlocutores, como podemos observar<sup>9</sup>:

---

<sup>8</sup> Diríamos que a relação destinador-locutor e destinatário-ouvinte se estabelece entre os actantes discursivos, enquanto a relação dos interlocutores é estabelecida entre os actantes narrativos. A primeira relação está no nível dos actantes da enunciação e a segunda está no nível dos actantes do enunciado. Tal distinção e uso do termo actante para os papéis da enunciação só é possível numa perspectiva narratológica. Por esse prisma a enunciação, mesmo pressuposta, é vista como organização de um espetáculo, possuindo também uma estrutura narrativa povoada de actantes (sujeito, objeto, destinador, etc.). É a perspectiva proposta por [Barros \(1988, p.80\)](#), no capítulo reservado à sintaxe discursiva, quando postula que no discurso podemos encontrar actantes pertencentes à instância da enunciação, mas que dividem espaço com os actantes do enunciado. Dessa maneira, as marcas que remetem à enunciação são dos actantes da enunciação projetados no enunciado que, para efeitos de análise, pertencem a estrutura narrativa da enunciação. O enunciado torna-se, pois, objeto metonímico da instância enunciativa (enunciado-enunciado), ou então se apresenta como uma metáfora da enunciação (enunciação-enunciada), adquirindo pois um caráter objetivo ou subjetivo, respectivamente.

<sup>9</sup> A indicação C. 1 corresponde a canção número um e assim por diante.

## C. 2

Estamos passando por um grande problema,  
 A palavra união não existe no dilema. (Elvio)  
 Cansados de ver, o país afundar,  
 Na crise econômica que não quer parar. (Jurandir)  
 A união é importante para o povo,  
 Lutaremos com garra contra tudo e contra todos. (Elvio e Jurandir)

.....

E aí mano PRAY, diga a sua razão...  
 Não sou o dono da razão, porém não sou um rei,  
 Sou um jovem consciente e me chamo M.C. PRAY

## C.3

A sociedade, que nos critica,  
 Se acontece alguma coisa já é nossa culpa,  
 Mas não percebe que é a mesma que nos educa.  
 Os anos se passam e vivemos como porcos no chiqueiro,  
 Esperando que alguém de lá de cima, mova um dedo  
 E aí ZACK ? Ah! Ah! Ah! Ah!  
 Descruze os braços mano !!  
 Pois saiba de uma coisa irmão,  
 Lute por você, e aja com inteligência,

Esses recursos atribuem naturalidade à canção, causando um efeito de proximidade naqueles que a ouvem, ou seja, o ouvinte tem a impressão de estar diante de uma ou mais pessoas conversando. Na execução da canção, mesmo quando o papel do interlocutor é preenchido por mais de um cantor, o efeito de diálogo é mantido. O jogral que se instaura é tomado pelo ouvinte como uma conversa entre amigos em que as frases ditas juntas soam como uma concordância entre eles, como ocorre na canção 4 (quatro).

Além disso, podemos notar a forte presença da linguagem coloquial que permeia todo o texto. As gírias e as "frases feitas" (os clichês) são soluções encontradas pelo locutor para marcar o discurso direto no interior da canção. Nas canções *RAP* cujas letras apresentamos aqui, o ouvinte reconheceu na canção o seu próprio discurso oral e os de toda a sua comunidade. Na época isso garantiu grande sucesso ao projeto cultural. Além dos shows na Zona Noroeste, os grupos que participavam do Rádio *RAP Móvel* foram convidados para se apresentar nas praias de Santos onde havia a presença de muitos jovens. Foram organizados também vários debates nas escolas da região, nos quais as letras serviam de tema gerador.

## O uso dos dêiticos

Os dêiticos desempenham um papel relevante de construção da verdade da situação de diálogo. A sua utilização na canção já é um fator de presentificação locutiva, pois eles são elementos lingüísticos que servem para caracterizar uma relação entre dois sujeitos. Eles marcam, também, a opção pelo enfoque utilizado na canção, causando determinados efeitos de sentido. Por meio da dêixis discursiva - eu/aqui/agora -, por exemplo, a cena descrita parece estar ocorrendo no exato momento em que está sendo executada a canção.

No *RAP* o uso dos dêiticos, como veremos, constitui a maneira mais eficiente para a obtenção da presentificação locutiva, depois da própria entoação. Os dêiticos que pontuam a relação eu-tu são utilizados em grande escala. Desse modo fica garantida a instauração da presença do interlocutário, além do efeito de diálogo, como podemos notar nos trechos a seguir:

### C. 1

Fome, sede, ira, ônibus lotado  
E a consequência *você* sabe de cor  
Sem casa, sem comida, sem agasalho  
O que *você* pode comprar com *seu* minúsculo salário ?

.....

*Você*, como *eu*, brasileiro plebeu não desista  
De conquistar o sonho *seu*  
Sei, *seu* único desejo é um pedaço desse chão

### C. 4

Não *me* culpe se as músicas  
Não *lhe* agradam  
O problema é que *eu* não sou o que *você* queria  
Se *você* é negro e se pintou de branco  
Não ligue para cor não seja superficial  
Vê se entende pelo menos esta vez o que *eu* digo

### C. 5

Não acuso *vocês* irmãos de serem machistas  
Quem é o mais errado de *nós* dois...  
*Você* que pagou prá *se* deitar *comigo*  
Ou seria *eu* que *me* vendi a *você* ?

O uso do vocativo também tem a função de instaurar e marcar a presença do interlocutário e mesmo nomeá-lo, pois o ato de chamar é característica de quem deseja iniciar um diálogo, o que reforça a percepção de que a cena ocorre no momento em que a canção está sendo executada. Nas nos versos das canções, apresentados abaixo, podemos observar

essa função:

C.1

Enquanto os homens exercem seus podres poderes  
Matam o povo de fome, de raiva e de sede  
Prometendo o quê?  
Prometem sempre prometem  
Mentindo, fingindo, traindo e na verdade  
De nós estão rindo.  
E o que é o poder, *mano*?

.....  
Por isso, *brasileiro*, tire a venda da visão  
Assuma o seu papel adquira informação por que senão  
Isto vai continuar e  
O povo se tornará cada vez mais miserável  
Não é Deus que te salvará e sim sua vontade de lutar

C. 3

Descruze os braços, *mano*!! (parte falada)  
Pois saiba de uma coisa irmão,  
Lute por você, e aja com inteligência,  
Ou na consequência, cairemos numa grande decadência.

C. 5

Quem seriam eles prá julgar este ato  
De necessidade ou prostituição  
Isso é apenas um conceito antigo  
Então eu digo,  
Não te considero Racional, *irmão*!

O imperativo também reforça a presentificação da situação de diálogo, principalmente quando o interlocutário é nomeado. O imperativo é um apelo direto feito ao interlocutário pelo interlocutor. Quando o imperativo aparece, a melodia apresenta concomitantemente uma ascendência na entoação, típica da interrogação, causando a impressão de que a seguir deverá ser dada uma resposta. Esse recurso provoca no ouvinte um estado de atenção. Caso ele esteja sincretizado com interlocutário, haverá, então, maior cumplicidade com a canção e a persuasão será consumada. O ouvinte entenderá a canção como uma ordem a ser cumprida. Nas letras que apresentamos podemos perceber o largo uso desse recurso.

C. 1

E a consequência você sabe de cor  
Não poderia ser pior *olhe* só  
O que você pode comprar com seu minúsculo salário ?  
Você, como eu, brasileiro plebeu *não desista*  
De conquistar o sonho seu  
Sei, seu único desejo é um pedaço desse chão  
Você ainda piora a sua situação  
Mas meu amigo cego é quem enxerga e não consegue ver  
Sua lanterna é o livro essa luz no fim do túnel  
Por isso, brasileiro, tire a venda da visão  
Assuma o seu papel adquira informação por que se não  
Mostram na TV o que você quer ver,  
Mas te escondem a realidade

C. 2

A REALIDADE DE RUA veio te falar,  
*Abra* o olho, e não se deixe enganar.

C. 3

Realmente te direi o que passamos por aqui,  
A nossa parte você sabe, mas *não fique* em teoria,  
*Seja* consciente e *aja* com sabedoria.

C. 4

Se você é negro e se pintou de branco  
*Não ligue* para cor *não seja* superficial  
Vê se entende pelo menos esta vez o que eu digo

C. 6

*Ponha* a mão na consciência, só quero PAZ  
É só o que te peço e nada mais  
...  
*Olhem* para as crianças inocentes que de repente sem parentes  
Viram bandidos precoces, armados com metralhadoras  
...  
É violência gerando violência  
O ser humano entrando em decadência  
Se não acredita *abra* os jornais e *leia* as páginas policiais

C. 7

*Veja* esse país como está indo  
Mataram até os inocentes índios  
...  
Não, *não acredite* nisso irmão  
Dizem fazer justiça com as próprias mãos  
Por isso dizemos CHEGA DE IMPUNIDADE (Todos juntos)

Os dêiticos espaciais por sua vez visam a estabelecer uma demarcação na canção. É através deles que são definidas as posições do interlocutor e do interlocutário na canção, bem como a configuração do ambiente físico descrito. O deslocamento espacial do interlocutor é percebido pelo *ouvinte*, na medida em que o próprio interlocutor vai "mostrando" os lugares, os objetos e localizando as pessoas na canção. Nesse caso o uso dos pronomes demonstrativos, advérbios de lugar ou nomes de objetos ganham papel importante na referencialização, como aparece nos fragmentos citados abaixo:

C. 1

Sei, seu único desejo é um pedaço *desse* chão  
Sua lanterna é o livro *essa* luz no fim do túnel

C. 2

Temos que unir *esse* país inteiro,  
Precisamos tirar *esses* caras do poder,

C. 3

Realmente te direi o que passamos por *aqui*,  
Ainda vivemos *nesse* escuro, quarto trancado.

C. 5

E se vocês acham que tudo *isso* é um jogo  
Não existe outro lado *desta* mesma moeda

C. 6

Você pode não acreditar e ignorar as palavras *dessa* canção

Vemos que o interlocutor da canção define o seu posicionamento e descreve o espaço onde ocorre a cena através dos dêiticos. O uso de pronomes demonstrativos ainda atribui gestualidade à canção, causando a impressão de que o interlocutor anda, aponta, olha, enfim, gesticula. Os lugares parecem estar sendo mostrados no momento em que o locutor canta a canção. Numa apresentação, esse efeito se completa com os gestos muito marcados feitos pelo cantor *rapper*. Os pronomes demonstrativos permitem, desse modo, que interlocutor "veja" as cenas descritas.

Os dêiticos permitem ainda que o ouvinte saiba que a frase "Ei, você aí, não fique parado" corresponde à imagem do cantor apontando em riste o dedo indicador, para alguma pessoa, ou então levantando a cabeça como que apontando o queixo em direção a ela, caso ele esteja apenas ouvindo a canção.

Os tempos verbais na canção, além de marcarem as ações dos actantes narrativos, reforçam os efeitos já desencadeados pelos dêiticos. A utilização do tempo presente na narrativa, além de criar a presentificação, fortalece ainda o sincretismo existente entre as relações interlocutor e interlocutário e locutor e ouvinte. De modo geral, o uso dos pretéritos, somado aos efeitos do tempo presente, aparecem como memória do interlocutor, ou ainda,

configuram a evolução de sua história. Já o tempo futuro tem o objetivo de retratar uma previsão do porvir.

Todas as estratégias desenvolvidas na canção são utilizadas com objetivo bem específico: criar o efeito de diálogo, tornando o momento da execução da canção fato presente. Se a relação entre interlocutor e interlocutário parecer "verdadeira", significa que o locutor conseguiu atingir seu objetivo: convencer o ouvinte da realidade e da verdade construída na e pela canção constituindo, assim, a manipulação.

## A paixão enquanto persuasão

A persuasão passional consiste, de maneira geral, em fazer com que o ouvinte se emocione com a canção. Para isso o locutor utiliza-se, em primeiro lugar, como já dissemos, do sincretismo com o interlocutor. Há uma valorização do seu ponto de vista e, ao mesmo tempo, uma personalização dos sentimentos relatados na canção, pois o *locutor* apresenta-se como o protagonista da história narrada, na qual ele vive um estado de alma. Enquanto protagonista ele marca sua posição no quadro narrativo do texto e por meio da melodia é demonstrado, o seu estado emocional. Caso esse conjunto de persuasão seja eficiente, há uma cumplicidade do ouvinte com o interlocutor e, por extensão, com o locutor.

No interior do texto da canção, geralmente, ocorrem e se desenvolvem as tensões emocionais, que são traduzidas pelas junções (conjunções e disjunções) entre o sujeito da narrativa e o(s) objeto(s) que nela circulam. A Semiótica propõe como equilíbrio passional a conjunção do sujeito com o objeto e como desequilíbrio passional a sua disjunção. O ouvinte percebe tais junções como estados de alegria e felicidade ou de tristeza e infelicidade, respectivamente.

Como estratégia de persuasão passional, vimos que o locutor do *RAP* sincretiza, na maioria das canções, o papel do interlocutor. Desse modo os estados de ânimo que afetam o interlocutor são percebidos pelo *ouvinte* como sendo do *locutor*. As tensões emocionais que se desenvolvem no *RAP* - disjunções com os objetos eufóricos (moradia, dinheiro, alimento, etc.), conjunções com objetos disfóricos (fome, miséria, violência) e quebra de contrato entre destinador e destinatário sociais (nação e povo, por exemplo) - são acompanhadas pelos sons percussivos. De fato o estado passional do *RAP* apresentado aqui, tem uma grande carga disfórica. O desenvolvimento narrativo demonstra isso. Os sujeitos da narrativas estão sempre virtualizados em relação aos seus objetos-valores (casa, comida, informação). O sujeito realizado aparece como um *vir-a-ser*. Por isso o desenho melódico encontrado na canção *RAP* se mantém constante, pois não há transformação na narrativa. Os sujeitos do enunciado continuam em estado de disjunção com os objetos desejados. A melodia realiza uma ascendência que se mantém durante toda a canção, marcando a não transformação dos estados na narrativa.

Por tudo isso a melodia *RAP* é constantemente percussiva. Poderíamos dizer que a canção *RAP* demonstra a irritação dos seus cantores, pois os seus sons abafados, suas vozes em eco e seus *scratches* são repetidos várias vezes durante a sua execução, como reiteração

do estado disfórico em que os sujeitos se encontram. Quase como um pedido de socorro.

## Conclusão

Nos limites do nosso trabalho não abordamos todos os recursos que tornam a canção um objeto de persuasão e manipulação. Entre eles, os elementos da narrativa (modalizações e relações intersubjetivas, por exemplo), onde é possível melhor observar as questões das paixões frente às junções com os objetos. No entanto, foi-nos possível verificar as particularidades do ato de cantar, a questão da entoação e adequação da melodia à letra e, ainda, as características do RAP. Pudemos observar como o destinador-locutor (o cantor, propriamente dito) pode sincretizar papéis que facilitam o processo de comunicação com o destinatário-ouvinte, a função dos diálogos e da linguagem coloquial que vemos presentes neste tipo de canção. Vimos também que os dêiticos possuem um papel relevante na construção da presentificação percebida pelo ouvinte como uma enunciação em ato. Todos esses recursos têm o seu papel na persuasão do destinatário-ouvinte, levando-o a ouvir e a acreditar no conteúdo das letras da canção *RAP*.

Como dissemos, apontamos alguns dos mecanismos que levam o ouvinte a tomar o RAP como um objeto de *encanto*. Mesmo assim, acreditamos que pudemos demonstrar como alguns conceitos da Semiótica da canção podem nos auxiliar no entendimento da maneira pela qual somos envolvidos pelas letras do *RAP* e das canções em geral.

Acreditamos que foi possível oferecer uma pequena amostra de como a Semiótica pode ser um bom instrumento de auxílio na interpretação de textos tanto do tipo apresentado aqui, como em qualquer outro com que se depare o ouvinte/leitor.

## Agradecimentos

Ao Grupo CASA, pela iniciativa desta publicação.

Ao Prof. Dr. Luiz Tatit, pela arguição das questões semióticas na dissertação de Mestrado, a partir da qual se originou o presente artigo.

Ao Prof. Mário Rodrigues Júnior, pelo *abstract*.

## Referências Bibliográficas

BARROS, D.L.P. de [1988] **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**, São Paulo, Atual.

**Novo Aurélio. Século XXI: O dicionário da Língua Portuguesa.** [1999] 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FIORIN, J. L. [1994] **Elementos de análise do discurso**, São Paulo, Contexto.

TATIT, L. [1986] **A canção: eficácia e encanto**, São Paulo, Atual.

\_\_\_\_\_ [1996] **O cancionista. Composição de cantores no Brasil**, São Paulo, Edusp.

## Jornais

### 1. *Folha de São Paulo:*

"Guru cria novo caminho da música negra", 9/07/93, por Zeca Camargo.

"Arrested Development é antídoto ao 'gangsta'", 18/07/94, por Marcel Plasse.

"Prostitutas teens são maioria em Santos", 24/07/1994, por Marcus Fernandes.

"São Paulo é o grande centro do rap nacional", 16/05/94, Free Lancer.

"Movimento sai da periferia rumo ao sucesso - Grupos mantêm discurso social e atacam o 'gangsta rap', 7/05/94, Free Lancer.

"Gravadoras correm atrás do rap", 7/05/94, por Marcel Plasse.

"Rappers se dividem entre românticos e engajados", 7/05/94, Free Lancer.

### 2. *D.O. Urgente - Jornal da Prefeitura Municipal de Santos*

"A Rádio RAP Móvel é atração na Z.N.", 2/10/93.

"Contra o racismo: ato público lembra Mandela e repudia violência", 19/05/94.