



## Elementos de passionalização no RAP

Marcelo Segreto\*

**Resumo:** Este artigo estuda os procedimentos de compatibilização entre melodia e letra definidos por Luiz Tatit, em especial a passionalização presente na canção do gênero rap. Os elementos passionais podem ser observados na entoação do cantor, em trechos instrumentais ou vocais e em samples utilizados pelos DJ's (como, por exemplo, nas apropriações de músicas de autores que fazem parte da história da *black music*). Esta é uma perspectiva pouco usual para o estudo deste gênero de canção, mais ligado ao procedimento da figurativização e ao recurso musical da tematização (pela presença marcante do ritmo). Contudo, ao examinarmos mesmo que superficialmente obras dos principais rappers brasileiros, podemos notar a presença constante de elementos passionalizantes que fazem atenuar a remissão à fala. Passionalização advinda do conteúdo disjuntivo de grande parte das letras, bem como por sua inserção dentro de uma tradição da música negra norte-americana em que as canções passionais são muito frequentes.

**Palavras-chave:** rap, canção popular, semiótica

Este trabalho estudará as modulações tensivas entre os elementos entoativos e os elementos musicais observadas na construção da melodia-letra da canção rap. Queremos observar de que maneira estão presentes, além do procedimento figurativo predominante, os componentes musicais da tematização e da passionalização (sobretudo este último recurso). Acreditamos que este gênero necessita de novos parâmetros de avaliação em relação aos três princípios de compatibilização entre melodia e letra<sup>1</sup>, pois pequenos gestos musicais em meio a um predomínio entoativo podem representar significativas inflexões passionais ou construções tematizantes fortemente musicais. Assim, as questões musicais podem se tornar até mais significativas do que a própria figurativização, como se esta fosse neutralizada tendo em vista todas as obras deste estilo musical se apoiarem predominantemente neste recurso.

Nesse sentido, na tentativa de explicitar as nuances entre a fala e a música neste tipo de canção, acreditamos que a semiótica tensiva pode contribuir significativamente para a análise: a semiótica dos aumentos e das diminuições, aquela que se debruça sobre as quan-

tificações subjetivas, pois os mecanismos de oscilação de quantificação fazem parte do nosso pensamento e estão presentes na experiência de escuta das canções do gênero rap quando nos questionamos sobre a influência da fala e da música em sua construção. Vejamos na figura abaixo, como podemos representar estas modulações tensivas. Como o rap é uma canção fortemente entoativa, naturalmente adotamos o ponto de vista figurativo como base para quantificar as oscilações tensivas entre a música e a fala (ver Figura 1).

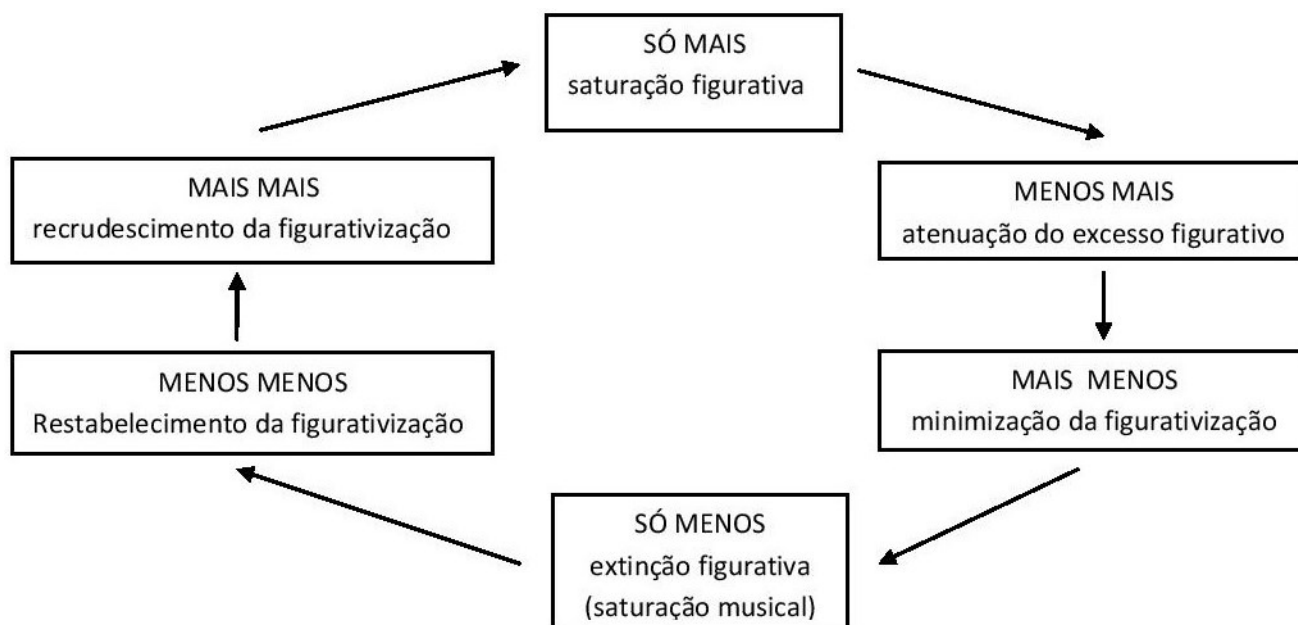
As oscilações apresentadas na Figura 1 são significativas para o universo do rap, pois este é o gênero de canção popular que mais se aproxima da saturação figurativa. Desse modo, as obras ligadas a este universo em geral acabam se situando no nível do recrudescimento da figurativização (mais mais). Para este trabalho, interessa observar como certas canções, ao contrário, apresentam elementos que representam uma atenuação do excesso figurativo (menos mais). O foco aqui será observar aspectos musicais ligados à passionalização presentes na entoação do cantor, em trechos instrumentais ou vocais e em samples utili-

\* Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo FFLCH - USP. Endereço para correspondência: (marcelosegreto@yahoo.com.br).

<sup>1</sup>Esta terminologia se refere à teoria de Luiz Tatit sobre a relação entre a melodia e a letra da canção popular. Figurativização é a presença de elementos entoativos (gestos de fala) na construção melódica. Na passionalização a melodia é construída com alongamento das durações e ampliação da tessitura de frequência. Na tematização, observa-se uma reiteração rítmica e melódica cuja repetição de padrões sonoros se relaciona à fixação de um tema ou ideia (Tatit, 1986).

zados pelos DJ's (por exemplo, inserções de músicas passionais de autores que fazem parte da história da *black music*). A princípio pode não parecer uma tarefa fácil encontrar elementos de passionalização neste gênero de canção. O senso comum e o próprio signi-

ficado do termo rap (sigla para *rhythm and poetry*) já nos indica uma ênfase na figurativização e no recurso musical da tematização, pela presença marcante do ritmo (a estabilização de motivos rítmicos realizada pelos MC's).



**Figura 1**  
Regimes tensivos na canção

Contudo, ao examinarmos mesmo que superficialmente obras dos principais rappers brasileiros, observamos a presença constante de elementos passionalizantes variados que fazem atenuar a remissão à fala. Para demonstrar o quanto esta característica é significativa para o rap destaquei uma canção de cada um dos grupos brasileiros mais importantes. Notamos a presença de refrãos passionais nos raps de Emicida, *Levanta e anda* (CD O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui, 2013), Sabotage, *No Brooklyn* (CD Rap é Compromisso, 2000), Thaíde e DJ Hum, *Ninguém sabe* (CD Assim Caminha a Humanidade, 2000), Facção Central, *Castelo Triste* (CD O Espetáculo do Circo dos Horrores, 2006), Racionais MC's, *Fórmula Mágica da paz* (CD Sobrevivendo no Inferno, 1998), RZO, *Real Periferia* (CD Todos são manos, 1999), Sistema Negro, *Passaporte pro inferno* (CD Renascendo das cinzas, 2005), De menos crime, *Passageiro da Agonia* (CD O Revertério, 2005) e Xis, *Sonho meu* (CD Fortificando a Desobediência, 2001). Destacamos a presença de vocais passionalizantes femininos nas canções dos grupos GOG, *Brasil com "P"* (DVD Cartão Postal Bomba, 2007), Faces do Subúrbio, *Deus*

*abençoe a todos* (CD Faces do Subúrbio, 1998), MRN, *Noite de Insônia* (CD Só se não quiser ser..., 1994), MV Bill, *Soldado Morto* (CD Retrato, 2012) e Posse Mental Zulu, *Desconforto 2* (CD Revolucionário - A volta do Tape Perdido, 2005). Temos também a inserção de *Silêncio no Bexiga* de Geraldo Filme (samba com marcas claras de passionalização) em *Território Leste* do grupo Consciência Humana (CD Agonia do Morro, 2003). E por fim, constatamos a presença da passionalização na própria entoação do rapper em *A sina* do grupo SNJ (CD O show deve continuar, 2003), *O resto do mundo* de Gabriel O Pensador (CD Gabriel O Pensador, 1993) e *Não existe amor em SP* de Criolo (CD Nó na Orelha, 2011). A presença marcante da passionalização é observada também quando ouvimos, num mesmo disco, um grande número de canções que incorporam variados elementos passionais. Por exemplo, metade das faixas dos discos *Sobrevivendo no Inferno* (1998) e *Nada como um dia após o outro (chora agora)* (2002) do grupo Racionais MC's incorporam este tipo de procedimento: no arranjo instrumental desacelerado; em linhas instrumentais; nos *samples* de canções inseridos pelo DJ; no canto e nos vocais

passionais, sobretudo femininos. São momentos em que a melodia apresenta uma desaceleração por meio do uso de figuras rítmicas de maior duração (comparada à aceleração do processo tematizante, necessária por seu apelo corporal nos gêneros de dança). Além disso, observamos, nestes trechos onde a passionalização é um fator decisivo, uma ampliação significativa da tessitura do registro vocal, com maior presença dos saltos intervalares. As tensões musicais advindas deste tipo de procedimento (por exemplo, com as notas prolongadas em região aguda) têm, segundo Luiz Tatit, correspondência direta com as tensões já presentes no conteúdo da letra que, geralmente, tratam do sofrimento de um sujeito separado de seu objeto de desejo.

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (Tatit, 2002, p. 23)

Pelos nomes das obras citadas acima já podemos constatar que a disforia é a tônica da maioria das letras de rap. Títulos como *Castelo Triste*, *Passaporte pro inferno*, *Passageiro da Agonia*, *Sonho meu*, *Soldado Morto*, *Desconforto 2*, *O resto do mundo* e *Não existe amor em SP* já nos indicam que o assunto tratado nas canções deve girar em torno de um sujeito em disjunção com seu objeto de valor (condições dignas de vida). Assim, é preciso destacar a significativa importância do comprometimento social do rapper e de sua necessária legitimidade perante o público. Pois neste universo musical o compromisso com as questões sociais é algo extremamente valorizado e cobrado (cf. Teperman, 2011, p. 20-31). E o caráter de contestação parece estar sempre em primeiro plano. Todavia, o interessante é notar que se o estado disjuntivo tratado em grande parte das canções do gênero do rap gera, por um lado, este caráter de revolta predominante (a denúncia social), por outro, não deixa de gerar um significativo teor de lamento. Desse modo, se a figurativização salta aos olhos como veículo mais apropriado para o protesto do rapper, a passionalização não deixa de se fazer presente, tendo em vista esta revolta ser consequência de uma situação de sofrimento agudo, como se por trás da fala explícita houvesse sempre o choro contido.

Os sujeitos do discurso nas letras de rap se encontram geralmente em um estado de frustração construindo programas e percursos narrativos caracterizados pelo fracasso. É o que podemos observar na articulação modal presente na estrutura narrativa destas canções. Na obra *Homem na estrada* do grupo Racionais MC's, o sujeito se caracteriza pela insatisfação e decepção. Ele não consegue alcançar o seu objeto de valor (cidadania), pois não possui as competências modais necessárias para isso.

O programa de base do S1 (homem) é estruturado com base em um objeto de valor cognitivo, da ordem do ser, pois ele, (S1), é instaurado pela modalidade volitiva: querer ser um cidadão (...) S1 não consegue adquirir a competência para desenvolver seu programa, realizar seu desempenho, falta-lhe o saber-fazer e o poder-fazer, portanto, não há um estado de transformação e seu estado final é de disjunção com o objeto de valor, caracterizando uma narrativa do fracasso. (Oliveira, 1999, p. 164)

E este tipo de configuração modal é extremamente recorrente nas canções do gênero rap. Fato natural tendo em vista ser um gênero sempre comprometido com os problemas sociais da população pobre das grandes cidades. Nesse sentido, é interessante notar que os elementos de passionalização (gerados por este estado disjuntivo que predomina na maioria das letras) têm raízes mais profundas na história do rap e da música negra em geral, pois os DJ's do rap sempre se apropriaram de obras da tradição da *black music* para compor seus *samples*. E o universo do rap sempre esteve intimamente ligado aos bailes *black*. Em São Paulo, por exemplo, no final dos anos 1960, estes bailes promovem uma revalorização da música negra, por meio da divulgação dos gêneros soul, funk e samba rock e de artistas como Sly & Family Ston, Funkadelic, James Brown, Irma Thomas, Aretha Franklin, Wilson Pickett, Lady Zu, Jorge Benjor, Gerson Quincombo, Tony Tornado, Tim Maia e Banda Black Rio. E apesar da primeira manifestação do hip hop ocorrer apenas em meados dos anos 1980 com o aparecimento da dança break, sua história se inicia neste momento, a partir da popularização destes eventos musicais ligados à soul music (Santos, 2002, p. 52). Isto pode ser reconhecido facilmente quando nos debruçamos sobre o trabalho musical dos rappers da atualidade. Por exemplo, na formação musical e atuação dos DJ's.

A importância do DJ se deve ao fato de procurar na adaptação sempre a batida certa, na descoberta dos sons que melhor se harmonizam com as letras propostas, o que implica em um grande conhecimento das raízes do

hip hop, funk, soul, jazz e da música negra de um modo geral (. . .) Os samplers que consistem numa espécie de colagens musicais dentro das músicas, isto é, uma parte tomada de alguma coisa para apresentar a qualidade do todo. São espécies de citações de outros autores e/ou cantores absorvidos na sua formação (Santos, 2002, p. 39).

Mas não são apenas artísticas as influências dos bailes de música negra dos anos 1960 no rap brasileiro. A contribuição se deu também na esfera do sistema de produção, com a divulgação e distribuição de novos artistas, pois, além de veicular o repertório dos principais cantores de soul music, bem como os últimos lançamentos do rap norte-americano, as equipes de baile formaram também as primeiras gravadoras que acolheram a produção ainda incipiente de hip hop. É o que ocorreu, por exemplo, com o LP de rap *O som das Ruas* (EPIC/CBS 1988), que obteve colaboração da equipe de baile Chic Show e alcançou significativa circulação no interior dos bailes *black* de São Paulo.

Os bailes *black* – Asa Branca, Dama Xoc, Sandália de Prata, Sedinha da Vila das Belezas, Leste 1, Palácio, Esporte Ball, Clube da Cidade entre outros-, contribuíram e muito para o desenvolvimento do rap em São Paulo. Através deles, clássicos do rap norte-americano foram veiculados e concursos foram realizados. Foi também por intermédio das equipes de bailes que surgiram as primeiras gravadoras independentes (. . .) (Santos, 2002, p. 88).

Tal fato é relevante para observarmos o quanto a história do rap nacional se liga intimamente a este movimento musical dos bailes dos anos 1960 e 1970, em termos artísticos e de distribuição. E seria significativo então localizarmos neste repertório da música negra os elementos de passionalização referidos acima, pois as vozes da *soul music* sempre valorizaram as longas durações. A tão conhecida importância do intérprete e de sua voz. James Brown, o mais importante artista do gênero, ao mesmo tempo em que apresenta um repertório dançante também interpreta canções desaceleradas e plenas de teor passional como, por exemplo, *It's A Man's, Man's, Man's World, Prisoner Of Love, I'll Go Crazy, Lost Someone, Try Me, Please, Please, Please*. Mas se observarmos a obra de outros cantores da *soul music* como Irma Thomas, Aretha Franklin, Wilson Pickett e nosso maior representante

nacional do gênero, Tim Maia, veremos que estes artistas apresentam grande parte do repertório formado por canções desaceleradas e passionais, cujo conteúdo das letras gira sempre em torno das disjunções amorosas. E esta marcante passionalização tem suas raízes fundamentadas na própria origem histórica do gênero soul. Segundo Hermano Vianna, o surgimento do soul está ligado à união da música profana do *rhythm and blues* com a música protestante negra, o *gospel*<sup>2</sup>, descendente dos spiritual (Vianna, 1998, p. 19). O *rhythm and blues*, por sua vez, surge nos anos 1930 e 1940 quando parte da população negra migra das fazendas do sul dos EUA para as grandes cidades do norte levando consigo a canção blues que, antes rural, se eletrifica dando origem ao novo gênero. É interessante então observar que a origem do soul remonta a gêneros em que a passionalização é muito presente como o blues e o *gospel*.

E apenas para destacar o quanto é significativo este possível caminho histórico que liga o blues, o *rhythm and blues*, o *gospel*, o soul, o funk e o rap, podemos também traçar este percurso a partir de uma chave política. Conforme aponta Hermano Vianna, no final dos anos 1960 o soul já se transformara e perdera o seu ímpeto revolucionário presente no início da década<sup>3</sup>, passando a ser tratado muitas vezes como apenas um rótulo comercial. Assim, quando o soul é absorvido pela cultura branca e pela grande indústria, o “funky” começa a ganhar espaço e se torna um símbolo do orgulho negro, empregando ritmos e arranjos musicais mais marcados (Vianna, 1998, p. 20). Mas da mesma forma como o soul, o funk também passa por um grande processo de comercialização e conquista de grande sucesso de massa abrindo espaço para o sucesso da cultura “disco” que dominaria a música negra e as pistas de dança em todo mundo no final da década de 1970. E na medida em que ocorre este processo de comercialização, o caráter de conscientização valorizado anteriormente se perde. Nesse sentido é o rap que, ao surgir nas festas do Bronx (bairro localizado na região norte da cidade de Nova York), toma para si esta função de conscientização e “autenticidade” da cultura negra que teria sido perdida pelos gêneros mais comercializados como o *soul* e o funk. Assim, observamos que o caráter político do rap também está de certa maneira ligado a uma tradição já presente nestes gêneros da *black music*, já que todos estes estilos musicais são valorizados por este viés de conscientização social. Mais um fator que liga a história do hip hop a estas manifestações artísticas da década de sessenta. Fato que nos ajuda a compreender por que o repertório da *black music* está tão presente

<sup>2</sup>Vianna (1998) aponta como principais artistas responsáveis pelo desenvolvimento do soul os cantores James Brown, Ray Charles e Sam Cooke, que inclusive utilizavam gestuais e frases comuns dos pastores protestantes durante a liturgia.

<sup>3</sup>O autor destaca que nos anos 1960 o soul tem papel importante para o movimento de direitos civis e conscientização dos negros norte-americanos, como a canção de 1968 de James Brown *Say it loud - I'm black and I'm proud* (o que de alguma forma também se relaciona com o caráter de conscientização valorizado pelo rap)

no universo musical do rap em geral. Nesse sentido, é interessante analisarmos a canção *Sr. Tempo Bom* de Thaíde e DJ Hum.

### **Sr. Tempo Bom**

Que saudade do meu tempo de criança,  
quando eu ainda era pura esperança,  
eu via minha mãe voltando pra dentro do  
nosso barraco,  
com uma roupa de santo debaixo do braço.  
Eu achava engraçado tudo aquilo,  
mas já respeitava o barulho do atabaque,  
E não sei se você sabe, a força poderosa que  
tem na mão  
de quem toca um toque caprichado, santo  
gosta.

Então me preparava pra seguir o meu cami-  
nho,  
protegido por meus ancestrais.  
Antigamente o samba-rock, Black Power,  
soul,  
assim como o hip-hop era o nosso som.  
A transa negra é quem rolava as bolachas,  
a curtição do pedaço era o La Croachia,  
eu era pequeno e já filmava o movimento ao  
meu redor,

coreografias, sabia de cor.  
E fui crescendo rodeado pela cultura Afro  
Brasileira,  
também sei que já fiz muita besteira,  
mas nunca me desliguei das minhas raízes,  
estou sempre junto dos blacks que ainda exis-  
tem.

Me lembro muito bem o som e o passinho  
marcado  
eram mostrados por quem entende do as-  
sunto,  
e lá estavam Nino Brown e Nelson Triunfo,  
juntamente com a Funkcia que maravilha.

Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais

Calça boca de sino, cabelo black da hora,  
sapato era mocassim ou salto plataforma.  
Gerson Quincombo mandava mensagens ao  
seus,

Toni Bizarro dizia com razão, vai com Deus.  
Tim Maia falava que só queria chocolate,  
Toni Tornado respondia: Podê Crê,  
Lady Zu avisava, a noite vai chegar,  
e com Totó inventou o samba soul,  
Jorge Ben entregava com Cosa Nostra,  
e ainda tinha o toque dos Originais,  
falador passa mal rapaz,

saudosa maloca, maloca querida,  
faz parte dos dias tristes e felizes da nossa  
vida.

Grandes festas no Palmeiras como a Chic  
Show,  
Zimbabwe e Black Mad eram Company Soul,  
anos oitenta comecei a frequentar alguns bai-  
les,  
ouvindo comentários de lugares.  
Clube da Cidade, Guilherme Jorge,  
Clube Homes, Roller Super Star,  
Jabaquarina, Sasquachi, como é bom lem-  
brar.

Agradeço a Deus por permitir,  
que nos anos setenta eu pudesse assistir, Vila  
Sézamo,  
numa década cheia de emoção,  
Hooligueller entortando garfos na televisão,  
Dez anos de swing e magia,  
que começou com o Brasil sendo Tricampeão.

Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais

O tempo foi passando, eu me adaptando,  
aprendendo novas gírias, me malandreado,  
observando a evolução radical de meus ir-  
mãos,

percebi o direito que temos como cidadãos,  
de dar importância a situação,  
protestando pra que achemos uma solução.  
Por isso Black Power permanece vivo,  
só que de um jeito bem mais ofensivo,  
seja dançando break, ou um DJ no scratch,  
mesmo fazendo grafite, ou cantando rap.  
Lembra do função, que com gilete no bolso  
tirava o couro do banco do busão, uma tre-  
menda curtição

E fazia na calça a famosa pizza.  
No centro da cidade as grandes galerias,  
seus cabelereiros e lojas de disco,  
mantêm a nossa tradição sempre viva.  
Mudaram as músicas, mudaram as roupas,  
mas a juventude afro continua muito louca.  
Falei do passado e é como se não fosse,  
Porque o que eu vejo a mesma determinação  
no Hip-Hop Black Power de hoje.

Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais  
Que tempo bom que não volta nunca mais

Essa é nossa homenagem, a todos aqueles,  
que fizeram parte ou curtiram Black Power.

Os carlos, África São Paulo, Ademir Fórmula 1, Kaskata's, Circuit Power, Bossa 1, Super Som 2000, Transa Funk, Princesa Negra, Cash Box, Musicália, Galote, Black Music, Alcir Black Power, e a tantos outros, obrigado pela inspiração.

A letra deste rap retoma os fatos marcantes para o nascimento da cultura hip hop no Brasil. Vemos então o quanto a cultura da *black music* dos anos 1970 foi fundamental para a formação dos artistas que deram início ao rap nacional. Mais um indício de que os elementos de passionalização presentes no rap de certa maneira vêm do repertório de canções da *soul music*. Nesta canção, inclusive, podemos notar a presença dos três procedimentos de compatibilização entre melodia e letra. A figurativização e tematização predominantes e a presença da passionalização, ainda que minimizada.

A figurativização, obviamente, é o processo mais evidente para o ouvinte. O canto do rapper, sem altura definida e fortemente entoativo, se aproxima significativamente da fala. E no final da canção, quando o rapper faz agradecimentos a personalidades importantes para a história do hip hop, não temos a mesma regularidade rítmica observada ao longo da canção. Isto é, neste trecho, a carga musical está ainda mais minimizada e a fala ainda mais explícita. Contudo, jun-

tamente com esta figurativização, notamos uma forte estabilização rítmica da melodia. E esta tematização melódica se adequa perfeitamente ao sentido da letra, pela reiteração dos nomes de personalidades e fatos marcantes que são exaltados pelo rapper, pois como afirma Tatit, a tematização é um processo usualmente utilizado como forma de demonstrar apreço por um personagem, ideia, etc<sup>4</sup>, geralmente com sentido de conjunção entre o sujeito e esta ideia. No caso desta canção, trata-se de louvar a tradição da cultura negra dos anos setenta, raiz do hip hop.

Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como lingüística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüístico-melódica) de uma idéia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal idéia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração (Tatit, 2002, p. 23).

Nos trechos seguintes, por exemplo, constatamos uma construção melódica claramente tematizante e um acompanhamento instrumental que reitera esta mesma tematização. As divisões rítmicas são sempre regulares, o que proporciona uma identidade de motivos. E esta identidade está em consonância com a vontade do rapper de materializar o universo de elementos do “tempo bom” vivido em sua infância e adolescência.

♩ = 82

Que sau-da-de do meu tem-po de cri an - ça      Quan-do eu a - in-da e - ra pu-ra es-pe-ran-ça

Eu vi-a mi nha mãe vol-tan-do pra den tro do nos-so bar-ra-co com u-ma rou-pa de san-to de bai-xo do bra - ço

<sup>4</sup>O próprio rapper deixa claro no final da canção tratar-se de uma homenagem: “Essa é nossa homenagem, a todos aqueles, que fizeram parte ou curtiram Black Power”.

The image displays a musical score for a song. At the top, there is a vocal line with lyrics: "Eu vi a mi nha mãe vol tan-do pra den tro do nos-so bar-ra-co com u ma rou pa de san to de bai xo do bra - ço". Below the lyrics are several staves of music. The first staff is a vocal line in treble clef. The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third staff is a piano accompaniment in bass clef. The fourth and fifth staves show rhythmic patterns with 'x' marks, likely representing a drum set or a specific instrumental part. The sixth staff shows a bass line with notes and rests.

**Figura 2**  
Tematização melódica

A letra exalta os elementos do universo da *black music*. Verificamos a enumeração de diversos componentes do tempo da infância do rapper. Dos destinos do seu tempo bom: sua mãe, entidades do candomblé, seus ancestrais, o barulho do atabaque, os gêneros musicais (samba-rock, *soul*, hip hop), a cultura *black power*, a cultura afro-brasileira, as suas raízes, as coreografias; os artistas e profissionais ligados à cultura *black* (Nelson Triunfo, FunkCia, Gerson Quincombo1, Tim Maia, Toni Tornado, Lady Zu, Jorge Bem, Originais, Super Som 2000), o cabelo, o vestuário (sapato mocassim, salto plataforma, calça boca de sino), as grandes festas e bailes (Chic Show, Clube da Cidade, Guilherme Jorge, Clube Homes, Roller Super Star, Jabaquarina, Sasquachi), Deus2, os programas de televisão (Vila Sézamo, Hooligueller), o futebol (Copa

do Mundo), as gírias, a conscientização política e social, os quatro elementos do hip hop (break, grafite, DJ e rap), as brincadeiras (tirar o couro do banco do busão, “uma tremenda curtição”) e os espaços da cidade (grandes galerias, cabeleireiros, lojas de discos que mantêm a tradição viva). Enfim, esta reiteração exaustiva dos componentes da cultura *black* dos anos 1970 combina perfeitamente com a reiteração musical do acompanhamento e com a regularidade rítmica da melodia do canto.

No entanto, apesar desta figurativização e tematização predominantes, podemos notar trechos musicais em que a passionalização está claramente presente. Por exemplo, na melodia do refrão e nos vocais femininos que aparecem no decorrer da canção:

♩ = 86

Coro

Que tem-po bom

Que não vol-ta nun-ca mais

Voz

Que não vol-ta nun-ca mais

Que não vol-ta nun-ca mais

Que tem-po bom

Que não vol-ta nun-ca mais

Que não vol-ta nun-ca mais

♩ = 86

Vocal

Ú ié ié ié ié ié Ô ô ô ú ô ô

**Figura 3**

Passionalização na melodia do refrão

A presença da passionalização nos sugere algo interessante. Se por um lado notamos uma configuração conjuntiva (um sujeito que canta sua ligação harmoniosa com os valores da cultura negra), por outro, constatamos certo grau de disjunção, já que o rapper está cantando algo que não pertence mais ao seu tempo. A conjunção está incompleta. A canção inicia com a ideia de saudade (“que saudade do meu tempo de criança”) e este sentimento de certa maneira justifica o teor de passionalização do refrão: os destinadores mencionados na letra não estão mais presentes e o tempo bom que era possível pela presença destes actantes torna-se impossível de ser revivido. Interessante observar que esta ambiguidade (conjunção e disjunção) está reforçada pelo modo com que se canta o refrão. Notamos uma clara diferença entre as duas frases que formam o estribilho. “Que tempo bom” é cantado por um coro de vozes femininas e “que não volta nunca mais” é cantado por uma cantora solista com maior carga passional. Pois a primeira é mais curta e conjuntiva (já que está louvando o “tempo bom”). E a segunda é significativamente mais alongada na duração e com

maior carga de disjunção (cantando o tempo bom que “não volta nunca mais”). Nesse sentido torna-se muito interessante a citação da canção *Saudosa maloca* de Adoniran Barbosa (“Saudosa maloca, maloca querida / Faz parte dos dias tristes e felizes da nossa vida”). Pois nesta obra, assim como em *Sr. Tempo bom*, temos a disjunção do sujeito em relação ao seu objeto que ficou no passado: a maloca e o tempo bom. No samba de Adoniran observamos uma situação de disjunção (“Que tristeza que nós sentia / Cada tábuia que caía / Doía no coração”) e a memória do estado conjuntivo (“Donde nós passemos os dias feliz de nossas vidas”). Por isso esta canção permite ora uma ênfase na tematização, ora uma ênfase na passionalização<sup>5</sup>.

Enfim, podemos notar que o rap, apesar da figurativização e da tematização predominantes, também apresenta elementos de passionalização que se tornam importantes para o sentido final da canção. Passionalização advinda do conteúdo disjuntivo de grande parte das letras deste gênero<sup>6</sup> bem como de sua relação com a tradição da música negra norte-americana em que as canções passionais são frequentes. Observamos

<sup>5</sup> Há interpretações muito distintas de *Saudosa maloca*: Observamos versões mais tematizantes como a gravação do grupo Demônios da Garoa e versões mais passionalizantes como a de Elis Regina.

<sup>6</sup> Sobretudo no rap nacional cujo tema da maioria das letras é a precariedade da condição de vida da população pobre do país.



então que há um movimento natural de atenuação do excesso figurativo ou da tematização acentuada por meio do uso sutil da passionalização. Curioso é que isto já poderia ser notado inclusive no próprio funcionamento das primeiras festas do Bronx que deram origem ao hip hop que conhecemos atualmente. Neste depoimento de Grandmaster Flash, um dos pioneiros do gênero, vemos que desde o início de sua história, o rap já contava com esta oscilação entre o ritmo e a desaceleração. Aliás, como em qualquer canção.

De 11h às 12h30min, eu tocava música hustle para as pessoas calmas que quisessem tocar o hustle ou dançar decentemente. Mas de 1h até 2h30min, é bom agarrar o parceiro pois estou tocando os ritmos mais quentes. (...) Eu estabeleço a ordem de acordo com as batidas por minuto (...) Bob James era como 102 batidas por minuto e eu ia de 102 bpm para 118 (...). Então eu tocava as músicas lentas, as recordações. Depois que você sua e você está cansado, você gosta disso: “Oh, ele finalmente desacelerou” (Toop, 1984, p. 73 apud Vianna, 1998, p. 22). ●

## Referências

- Oliveira, Sílvia Cristina de  
1999. *Para uma análise sociosemiótica do discurso presente no texto da música rap*. Tese de Doutorado, Tese de doutorado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Santos, Rosana Aparecida Martins  
2002. O estilo que ninguém segura. mano é mano! boy é boy! boy é mano? mano é mano? reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de são paulo na identificação com a musicalidade do rap nacional. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo.
- Tatit, Luiz  
1986. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual.
- Tatit, Luiz  
2002. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- Teperman, Ricardo Indig  
2011. Tem que ter suíngue: batalhas de freestyle no metrô santa cruz. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Vianna, Hermano  
1988. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Segreto, Marcelo

Les éléments de passionalization dans le rap

*Estudos Semióticos*, vol. 10, n. 2 (2014)

ISSN 1980-4016

---

**Résumé:** *Cet essai étudie les trois modèles de compatibilité entre mélodie et texte poétique établie par Luiz Tatit, surtout la passionalization présente dans le rap. Les éléments de passionalization sont retrouvés dans l'intonation du chanteur, dans des fragments instrumentals ou vocaux et dans des samples qui sont utilisés par les DJ's (par exemple, les appropriations de musiques de plusieurs auteurs de l'histoire de la black music). C'est une perspective inhabituelle dans l'étude du rap, plus lié au modèle de la figurativization et de la tematization (à cause de la présence significative du rythme). Pourtant, quand on examine même que superficiellement des oeuvres des principaux artistes brésiliens, on observe la présence des éléments de passionalization qui représente une atténuation de la présence de la parole. Passionalization qui vient du contenu de disjonction de la plupart des chansons et de sa insertion dans la tradition de la musique nègre aux États-Unis où ces chansons passionnelles sont très fréquentes.*

**Mots-clés:** rap, chanson populaire, sémiotique

---

### Como citar este artigo

Segreto, Marcelo. Elementos de passionalização no RAP. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: ( <http://revistas.usp.br/esse> ). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 10, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2014, p. 79-87. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 24/Fevereiro/2014

Data de sua aprovação: 22/Outubro/2014

---