

Uma análise semiótica do videoclipe “Vida Loka - Parte II”: como os Racionais MC’s representaram a periferia paulistana nos anos 1990.

LEONARDO RIBEIRO SANTOS

PUC-SP

MARIA COLLIER DE MENDONÇA

PUC-SP / UFSC

PALAVRAS-CHAVE

VIDEOCLÍPE

SEMIÓTICA PEIRCEANA

PERIFERIA PAULISTANA

RACIONAIS MC’S.

RESUMO

Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa desenvolvida por Leonardo Ribeiro, sob orientação de Maria Collier de Mendonça no curso de especialização em semiótica psicanalítica da PUC-SP. Cada videoclipe constrói um mundo imaginário, inspirado em experiências cotidianas, utilizando linguagens e técnicas audiovisuais para traduzir simbolicamente uma visão de mundo. Neste trabalho, investigamos representações da periferia paulistana no videoclipe *Vida Loka - Parte II*, dos Racionais MC’s, utilizando conceitos da semiótica peirceana e da psicanálise. Os principais autores que contribuíram para este trabalho foram Santaella, Nöth, Machado, Soares, Teperman, Bauman e Cesarotto. Ao longo da análise, buscamos compreender os modos como o videoclipe *Vida Loka – Parte II* expressa, representa e traduz a periferia paulistana, considerando seus aspectos estéticos, imaginários e simbólicos; também relacionados às três categorias peirceanas.

INTRODUÇÃO

Os videoclipes de rap paulistano são importantes registros históricos, uma vez que registram e traduzem um ponto de vista estético e social, através de uma linguagem inspirada no documentário, sobre a situação cotidiana nas periferias de São Paulo nas últimas décadas.

O RAP floresceu no bairro do Bronx, em Nova-Iorque, sob influências caribenhas, latino-americanas e africanas. Depois disso, chegou em São Paulo, como gênero artístico que pretende transformar o mundo criticando-o social e politicamente, o RAP incorpora tais temáticas em torno de suas produções audiovisuais. Nesse contexto, a semiótica-psicanalítica revela-se uma poderosa ferramenta para investigação das estéticas periféricas e seus elementos de linguagem.

Apesar de ser uma ferramenta utilizada para vender a imagem completa do artista, imagem e som, como argumenta Thiago Soares (2012), o videoclipe dentro do rap paulistano obteve espaço para sua produção sem questionar a vocação de sua linguagem. Ora, como um gênero e, em específico, os Racionais MC's que se propõe, como argumenta Ricardo Teperman (2015), a mudar o mundo e ser contra sistemas dominantes utilizarem uma linguagem criada justamente sustentar a lógica de um sistema? O Rap, assim com a linguagem videoclípica, está repleto de contradições, tornando-se, gênero e linguagem, poderosos instrumentos para entender os paradoxos de nossa sociedade.

O que veremos a seguir, corresponde a uma visão sem esperança que a violência dos 1980 e 1990 apresentavam à população periférica no Brasil. Com índices de criminalidade comparáveis a países em guerra civil, o grupo Racionais MC's emergiram em um contexto adverso, mas construíram uma identidade autêntica, até hoje referenciada como signo relevante deste movimento.

OS PARÂMETROS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA ANÁLISE, OS OBJETOS E QUESTÕES DE PESQUISA

Antes de iniciar a análise do videoclipe, é preciso avaliar os parâmetros teóricos-metodológicos que guiaram a análise do videoclipe apresentado e analisado para evitar o que Soares (2012, p.133) chamou de resultados formalistas e isolacionistas.

Neste sentido, cabe-nos indagar o que seria realizar uma análise semiótica sobre um videoclipe. Como aponta o próprio Soares (2012), o videoclipe está ancorado na ideia de uma linguagem híbrida que agrega diversos conceitos e diferentes linguagens como cinema, televisão, documentário, retórica publicitária, fazendo com que o processo de cognição seja acelerado, impondo uma nova forma de ver absorver seu conteúdo, tornando-se necessária uma teoria que consiga abordar tal multidisciplinaridade das linguagens e seus signos.

De acordo com Lucia Santaella, a semiótica peirceana apresenta definições rigorosas do signo e dos modos como os signos agem. A gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sógnicas, nas inumeráveis gradações entre verbal e o não-verbal até o limite do quase-signo, tornando-se uma referência teórica capaz de dar conta de todo hibridismo presente na linguagem videoclípica. De maneira que podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos desse manancial conceitual (SANTAELLA, 2002, p. XIV).

Seguindo a linha de Santaella, Arlindo Machado reflete sobre a capacidade de a teoria semiótica trazer uma maior compreensão acerca da linguagem e signos presentes nos vídeos:

Uma semiótica das formas videográficas deve ser capaz de dar conta do fundamental hibridismo do fenômeno de significação na mídia eletrônica, da instabilidade de suas formas e da diversidade de suas experiências, sob pena de reduzir toda a riqueza do

meio a um conjunto de regras esquemáticas e destituídas de qualquer funcionalidade. (MACHADO apud SOARES, 2012, p. 49)

Para auxiliar a análise do videoclipe a seguir, recorreremos a Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (apud SOARES, 2012). De acordo com estes autores:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “ao olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, de um texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (...) uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou fragmento (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, apud SOARES, 2012, p. 15).

Resumidamente, o trabalho de interpretar uma obra fílmica, seja ela um curta, uma animação, um documentário ou videoclipe, é desconstruir, construir e definir os limites interpretativos para situá-lo dentro de um contexto ou história. Transpondo estes fundamentos para o objeto de análise deste trabalho, Soares (2012, p. 37) argumenta que analisar um videoclipe é interrogar sobre “por que foi feito desta forma?” e “Atrelado a que contexto se tem configurado determinado maneirismo estético?”, sabendo que o videoclipe:

(...) galgado na narrativa está inserido numa dinâmica da sociedade encenada, operando com escolhas, organizações de elementos, decupando o real a partir de uma configuração de imaginário que condiga às estratégias de divulgação de determinado artista da música pop. Temos, portanto, um ponto de vista musical para aspectos do mundo (SOARES, 2012, p. 135).

Portanto, segundo a metodologia de Soares (ibid.), cabe ao analista realizar alguns questionamentos:

1. Como se apresentam os artistas e personagens envolvidos na história. Ou seja, como se apresentavam visualmente e em termos de movimento (ritmo)?
2. Como se delinea o espaço do cenário do videoclipe, tais como os aspectos de direção de arte, desenho de produção, enquadramento, decoração, como se cria as concepções visuais da letra e do clipe vislumbrando como se dá a relação entre estes elementos para entender como signos se apresenta no videoclipe?
3. Como se ancora o tempo do videoclipe, como o tempo de duração da diegese que se impõe no clipe e seus maneirismos de cortes e técnicas de fusão. (SOARES, 2012, p. 137).

Após definirmos o roteiro de perguntas, apresentamos os conceitos teóricos que orientaram nossa abordagem dos modos como os signos se constituem e podem ser interpretados nos videoclipes a seguir. Para compreendê-los, vamos inicialmente definir as três categorias fenomenológicas – primeiridade, secundidade e terceiridade – cunhadas por Peirce. Segundo Santaella:

Primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, originalidade irrepetível e liberdade. Não a liberdade em relação a uma determinação física, pois que isso seria uma proposição metafísica, mas liberdade em relação a qualquer outro elemento segundo. O azul de um certo céu, sem o céu, a mera e simples qualidade do azul, que poderia também estar nos seus olhos, só o azul, é aquilo que é tal qual é, independente de qualquer outra coisa. Mas, ao mesmo tempo, primeiridade é um componente do segundo. Secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei. Finalmente, terceiridade, que próxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos ou interpretamos o mundo (SANTAELLA, 1990, p11.)

Vale ressaltar que o presente trabalho não pretende analisar os aspectos sonoros e musicais do videoclipe escolhido. Portanto, seus focos são analisar detalhadamente a construção de cenário de um mundo imaginário, dentro de uma narrativa, presente no videoclipe. Ou seja, como se dá a construção do ambiente, decoração, luz; como os personagens se vestem e se comportam, já que cada videoclipe constrói um mundo imaginário, inspirado num mundo vivido no cotidiano. Para isso, acessa a linguagem técnica do vídeo e codifica simbolicamente esta tradução de mundo.

ANÁLISE SEMIÓTICA DO VIDEOCLIFE: VIDA LOKA PARTE II

O videoclipe *Vida Loka Parte II* canção parte do álbum de 2002 Nada como um dia após o outro, do grupo Os Racionais MC's. Foi gravado em 2004, com direção de Kátia Lund, cineasta e roteirista formada pela *Brown University*. Seu contato com as periferias brasileiras começou quando o cineasta norte-americano Spike Lee a convidou para colaborar com a produção do videoclipe *They don't care about us*, de Michael Jackson, gravado em 1996 na favela de Santa Marta no Rio de Janeiro e no Pelourinho, na Bahia. Após este trabalho, Lund produziu filmes e videoclipes que mostravam as favelas e periferias do país sob o ponto de vista dos menos favorecidos, retratando suas mazelas em obras cinematográficas como *Cidade de Deus*, *Cidade dos Homens* e no videoclipe *Minha Alma* (a paz que eu não quero), da banda *O Rappa*.

Vida Loka Parte II dos Racionais MC's foi desenvolvido para mostrar uma documentação informativa e denunciativa sobre o que acontecia nas periferias de São Paulo dos anos 1980 e 1990, a quem o assistiria.

Para interpretar a significação dos videoclipes, vamos começar a análise refletindo sobre os índices presentes no próprio tema da canção. Sobre os índices, Santella argumenta:

Tomemos uma forma mais pura de índice (pois, na fotografia, o aspecto icônico é também muito dominante), por exemplo, os muito citados casos da fumaça, como um índice de fogo ou do chão molhado como um índice de chuva. A fumaça não apresenta qualquer semelhança com o fogo, nem o chão molhado com a chuva. Isso não significa que a fumaça não exiba quali-signos icônicos que lhe são próprios, assim como o chão molhado, pois todo existente contém um compósito de qualidades que podem

funciona como ícones. Entretanto, a ação do índice é distinta do aspecto icônico. Para agir inicialmente, o signo deve ser considerado no seu aspecto existencial como parte de um outro signo existente para qual o índice aponta e de quem o incide é uma parte. (SANTAELLA, 2015, p. 20)

Há na própria letra dois índices que permitem a compreensão e dão indícios sobre sua narrativa lírica que se refletirá no videoclipe. O primeiro deles, aparece logo no título, pois se existe uma segunda parte para o *Vida Loka*, fica claro que há uma primeira e necessário analisá-la. *Vida Loka Parte 1* é uma canção, sem videoclipe que o represente, também presente no álbum *Nada como um dia atrás do outro* e retrata o diálogo, por telefone, entre o rapper do grupo Racionais Mano Brown e o prisioneiro Abraão – homônimo personagem bíblico, citado no Livro de Gênesis, que teria desenvolvido as três vertentes religiosas, judaísmo, cristianismo, islamismo.

Brown toma conhecimento sobre a morte do pai de seu colega e liga para manifestar o seu pesar. Quando Abraão pergunta sobre como vai a vida “na quebrada”, Brown relata os problemas que está passando, já que brigou por causa da esposa de outro rapaz que foi armado até sua casa para, usando as palavras do próprio MC, causar o seu fim. Abraão pergunta se Brown precisa de sua ajuda e ouve de Brown que nunca vai levar seus problemas para dentro da prisão. A ligação termina com Brown dizendo que fará qualquer coisa para resolver seus problemas, pois se é para resolver, resolve no seu nome, uma vez que cadeia é para homem.

Outro índice relevante, para compreender o que se trata o *Vida Loka*, aparece na letra da canção da segunda parte: o nome de Dimas, outro personagem bíblico, é apresentado como o primeiro *Vida Loka* da história. Conhecido como “Bom bandido”, no evangelho de Lucas, foi um dos ladrões crucificados ao lado de Jesus que se arrependeu de seus pecados e foi o primeiro a adentrar no reino dos céus. Hoje é conhecido como o padroeiro dos presos e casas penitenciárias.

O termo *Vida Loka*, refere-se, portanto, a alguém que entrou para vida do crime, pois já não enxerga esperança na vida. Para um *Vida Loka* – morrer, viver, estar preso ou cometer delitos – tem o mesmo valor simbólico. Não existe julgamento, posto que será perdoado por Deus, que entenderá a conjuntura na qual o *Vida Loka* se encontrava. Na letra, o grupo deixa isto evidente quando diz que “Programado para morrer, nós é” (sic).

O videoclipe *Vida Loka Parte II*, portanto, retratada a entrada de jovens negros na vida do crime. Filmado no bairro do Capão Redondo, representando o ano de 1983, com dois rapazes negros bem vestidos que carregam um toca-fitas. Sua narrativa, de início, mostra o encontro de três garotos negros vestindo roupas simples, um deles usando uma camiseta (na qual está escrito Brasil) e chinelos da marca Havaianas, com dois jovens que já entraram para o mundo do crime. Eles estão dançando ao lado de uma fogueira.

FIGURAS UM A SEIS CENAS INICIAIS DO VIDEOCLIQUE VIDA LOKA PARTE II



Através de um plano aberto, o vídeo mostra casas de alvenaria sem acabamento. Os garotos se irritam após os rapazes começarem a insultá-los. Um dos rapazes segura a camiseta do Brasil de um dos garotos com ar de nojo. A câmera aproxima-se dos rostos dos garotos, em plano fechado, para demonstrar como estão zangados com a situação. É uma das poucas vezes que um plano fechado aparece no videoclipe. O diálogo que se segue deixa claro o papel de cada personagem presente nesta cena:

- Tá vendo, aí? Olha como vocês andam? Tudo sujo e com a canela toda cinzenta. Vocês não roubam, não tem porra nenhuma. Mais tarde, nós vamos no baile (sic).
- Vamos?
- Desse jeito aí, vocês não entram. Desse jeito aí, nem cachorro vai olhar para vocês. Olha aqui. Presta atenção, vocês nunca vai ter um desse (sic)
- Aí, conhece o All-star, né? É esse.
- Vocês só usam trapo.

A relação entre consumo, violência e identidade começa a delinear o aspecto icônico – daquilo que sugere - do videoclipe. Como argumenta Livia Barbosa:

A cultura do consumo ou dos consumidores é a cultura da sociedade pós-moderna, e o conjunto de questões discutidas sob esse rótulo é bastante específico. Ele inclui a relação íntima e quase causal entre consumo, estilo de vida, reprodução social, a autonomia da esfera cultural e estetização e comoditização da realização, o signo como mercadoria e um conjunto de atributos negativos atribuídos ao consumo, tais como: a perda de autenticidade das relações sociais, materialismo e superficialidade, entre outros (BARBOSA, 2004, p. 10).

Neste momento, um fotógrafo passa e, um dos rapazes lhe pede para tirar uma fotografia. Argumenta que possui dinheiro para pagar pela fotografia e que – se os meninos andarem ao lado deles – vão ter sempre uma “foto bonitinha” para apresentar.

A mãe de um dos garotos está voltando para casa com uma sacola. Ele percebe sua chegada e deixa os rapazes para ajudá-la e não levar uma bronca inevitável. Ao descer pela escada de uma casa rebocada com cimento, inicia-se o diálogo:

- Pesada essa sacola, meu.
- Eu já não te disse que eu não quero você andando com esses moleques.
- Meu, nós tava lá primeiro. Não foi não, meu chapa? (sic)
- Eu sei que eles roubam e fumam maconha. Eu já falei isso para você.
- Nós tava lá primeiro. Eles chegaram depois (sic)
- Você já arrumou a casa?
- Já, mãe.
- Você já rezou?
- Já, mãe.
- Você acha que engana quem?

Nesta relação, os dois rapazes bandidos são personificados como pessoas bem vistas que, com sua “esperteza”, conseguem boas roupas, são notados pelas meninas e se divertem nos bailes – feitos invejáveis e irrealizáveis para os meninos que ainda não roubam. A mãe, que na periferia muitas vezes também exerce a função de pai, aparece como alguém que, na visão psicanalítica, tem uma dualidade de funções. Ao mesmo tempo em que ampara seu filho, ao informar que os rapazes roubam e fumam maconha, é aquela que os impede, ao dar a bronca, de estarem presentes com os rapazes que possuem um estilo que de vida e identidade que desejam.

A cena é cortada para uma loja, na qual um dos garotos quer apresentar ao seu amigo um tênis que viu. É o All-Star que um dos bandidos usa. O garoto pergunta para uma vendedora branca o valor do tênis. Ela olha com desprezo e um segurança aparece para expulsá-los. Zygmunt Bauman teorizou sobre a produção de estranhos na sociedade. É exatamente como estranhos na sociedade que estes garotos são representados – não fazem parte do mundo dos bandidos, mas também não podem perguntar o preço de um produto que desejam devido à sua imagem por serem pobres e negros. Nas palavras de Bauman:

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produtos de sua maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos os três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas da fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos (BAUMAN, 2008, p. 27)

Santaella (2007) esclarece que a categoria peirceana da primeiridade relaciona-se à “qualidade de sentimento”, ou seja, a tudo aquilo que traz ou remete às primeiras sensações. Percebe-se, neste início de narrativa, a ausência de cores e um clima de tensão. As paredes rebocadas são cinzentas, cor de cimento. A camiseta do Brasil traz um verde escuro quase preto, sem as cores vibrantes que geralmente estão presentes em nossa bandeira. Quando há cor, é o vermelho-sangue do boné, calça e blusa dos meninos. Com índices de homicídios comparáveis aos de um país em guerra civil, considerado pela ONU no período o bairro mais violento do mundo, a infância de uma criança no Capão Redondo das décadas de 1980-1990 não deveria, de fato, trazer qualquer cor.

Bauman (2008) prossegue sua reflexão argumentando que há duas estratégias alternativas, mas complementares, para se lidar com os estranhos. A primeira é a antropofágica, que consiste na aniquilação dos estranhos a partir de sua dizimação e devoração para transformá-los em um tecido irreconhecível, em parte do que já existe. A segunda estratégia é a antropeômica que consiste, usando suas próprias palavras, em vomitar os estranhos para bani-los de um mundo que, supostamente, está em ordem, colocando-os dentro das paredes visíveis dos guetos ou através das invisíveis paredes das proibições da comensalidade e do comércio. Ora, como se apresenta o início do videoclipe, as duas estratégias são utilizadas exatamente de forma complementar. Não existe a valorização de uma identidade própria e a identidade que os meninos desejam, através de um visual estético, não lhes é permitida.

A narrativa do videoclipe faz uma elipse – recurso cinematográfico que se refere a um salto de tempo ou corte de tempo – para o ano de 2004 no qual há um encontro de amigos. Começa, de fato, a letra da canção. É noite, alguns carros e motos chegam ao local, os amigos se cumprimentam. Os integrantes do grupo não estão presentes apenas para cantar a canção. Eles, ao contrário, são parte integrante da história. KL Jay traz, já no início da letra, o desejo de muita coletividade, dinheiro no bolso e um brinde, pois, em suas palavras, “o amanhã só pertence à Deus e a vida é louca” (VIDA LOKA PARTE II, 1994)

Na cena seguinte, Brown e Ice Blue estão ao lado de um rapaz que veste uma camiseta amarela escrita “Zona Sul”. Eles estão ao lado de uma estação de metrô. Atrás deles, uma placa aponta o sentido para o Capão Redondo, Jardim Ângela e Itapece-rica. É o início de alguns paradoxos que aparecem no videoclipe e na respectiva letra da canção. Estes refletem o momento do país, já que, pela primeira vez, no momento que o videoclipe foi gravado, um operário, na figura de Luiz Inácio Lula da Silva, havia assumido o poder presidencial no país. Como diz a própria letra, tudo é fase e, logo mais, a periferia poderá “arrebentar no mundão” para conseguir usar um cordão de elite de 18 quilates, colocar no braço um relógio da marca suíça *Breitling* e celebrar com champanhe. Como conseguir tudo isso, se ainda há diversas mazelas e violência das décadas passadas? O desejo dos meninos – que aparecem na década de 1980 – ficou maior.

Ainda não há cor no videoclipe, mas há um ponto amarelo, na qualidade de ícone, para trazer esperança. Não há qualquer cor vibrante, mas é preciso comemorar dentro do próprio bairro o que se tem.

O sonho de ter a casa própria, com gramado limpo, verde como o mar e com cercas brancas, povoado por crianças soltando pipas, aparece na representação de um sonho, na ordem do imaginário. Pela primeira vez, há cores sóbrias e alegres no videoclipe.

De acordo com o psicanalista Oscar Cesarotto, Jacques Lacan desenvolveu a teoria dos três registros lacanianos: o real, o simbólico e o imaginário, que estão unidos por um nó, denominado nó borromeano. O imaginário relaciona-se com duas significações principais: a ilusão de autonomia do sistema percepção-consciência e as representações e miragens, que são as matérias-primas das identificações. Segundo Cesarotto (ibid.), para Freud, o imaginário corresponde ao narcisismo, originado na etapa intermediária entre o autoerotismo e as relações objetais da libido. Já o simbólico adquire sua expressão mais concreta na linguagem, posto que é causa e efeito da cultura, na qual a lei da palavra interdita o incesto. Por fim, o real diz respeito a tudo aquilo que não pode ser simbolizado nem integrado imaginariamente, porque é incontrolável, repentino e está fora de cogitação (CESAROTTO, 2012, apud MENDONÇA, 2014, p. 40).

As cenas escuras dão lugar para uma família padrão. A mãe não está na sozinha, mas, sim, ao lado de um marido que segura a mão de sua filha. O menino corre pelo local enquanto uma bexiga amarela voa. Eles vestem roupas brancas e amarelas. Porém, o sonho dura pouco, pois Ice Blue, outro membro dos Racionais MC's, logo aparece pedindo para Brown acordar e mostra o bairro do Capão Redondo com suas casas sem acabamento. É como se o recorte do real, apresentado pelo videoclipe, indicasse que as feridas simbólicas do bairro ainda existem e estão expostas. Os estranhos de Bauman foram excluídos da possibilidade de terem um lar para chamarem de seu. Brown, na canção, se pergunta por quanto tempo mais pode resistir, sendo um excluído, já que seu lado bom está na Unidade de Tratamento Intensivo, a U.T.I e o seu anjo do perdão que, já foi bom, está fraco.

Passa-se, então, de uma relação icônica de precariedade e falta de amparo ao consumo para uma relação indicial de violência e perigo. Não é apenas mais um sentimento, mas um fato concreto sobre como a relação de consumo e violência no bairro aparece de forma confusa e paradoxal.

Ao mesmo tempo que o dinheiro, nas palavras do próprio grupo, "é puta e abre diversas porta de castelo de areia", "na mão de favelado é mó guela" – gíria da periferia usada para representar quem vacila, gera cobiça, ao ponto de permitir "jogar em um rio de merda para ver vários pular", fazendo com que desejem consumir marcas importadas.

Brown começa, mais uma vez, a imaginar como seria a vida dos moradores da periferia andando em carros da marca Audi ou Citroën. Não se trata de sair do bairro ou periferia para ostentar os produtos que outras classes sociais possuem condições econômicas para comprar – as paredes invisíveis não deixam os excluídos saírem. A canção deixa claro que é para continuar andando nos bairros da própria periferia como Capão, Apurá, São Bento, Fundão e Pião. Porém, a realidade, novamente, é mostrada de forma contundente e diferente do imaginário desejado por quem mora na periferia. Brown e quatro rapazes, dentro de um carro, são parados por um policial. Como o próprio grupo diz na canção, os policiais não podem ver cinco negros dentro de um carro importado, pois isso, no imaginário policial, representa e indica que eles são bandidos. Estética e violência se fundem para trazer uma visão preconceituosa e racista do bairro e seus moradores.

Se a terceiridade, como aponta Santaella (2007), põe ênfase nos aspectos convencionais do signo e está relacionada à generalidade, pode-se constatar que o vínculo entre consumo e violência na periferia torna-se simbólico. Trata-se de algo que é imposto ao bairro e seus moradores detêm pouco ou nenhum controle a respeito. O Capão Redondo torna-se, simbolicamente, um bairro violento e perigoso. Seus moradores passam ser representados, dentro de uma visão estereotipada, como bandidos.

A cena é cortada para um rapaz negro sem camisa, vestindo apenas uma calça bege, dentro de uma cela. Ele olha para dentro de um antigo monóculo e observa uma foto, aquela que, nos anos 1980, foi tirada pelo fotógrafo que passava e um dos rapazes disse que se os garotos andassem com eles estariam sempre com uma foto “bonitinha”. O rapaz é um dos garotos que estavam junto com os bandidos. Em novo efeito de elipse, o vídeo mostra os anos se passando dentro da prisão. O garoto se torna homem. Uma senhora negra aparece dentro da cela segurando uma Bíblia, enquanto uma criança olha para a foto no monóculo antigo. Na canção, o grupo questiona sobre o quanto se paga para ver sua mãe e seu pivete – expressão utilizada na periferia para uma criança pequena – ir embora.

O preço simbólico não é muito caro para quem já perdeu a esperança. Tanto é que muitos valores de uma sociedade carcerária são assimilados pela periferia e vice-versa. Expressões usadas dentro das prisões fazem parte do dia a dia dos moradores da periferia como “quebrada” (bairro da periferia), “gambé” (policia) e “cano” (arma). A condenação feita pelo juiz tem pouco valor, pois ele é apenas um homem e somente Deus, representado na letra como juiz, pode julgar. Por isso Dimas, o bom bandido, é reverenciado e representado como o primeiro Vida Loka da história. Pode-se concluir que, diante deste cenário, não há problemas em entrar para a vida do crime, pois Deus – aquele que vai julgar – entenderá a situação e o absolverá assim como absolveu Dimas por ter se arrependido. Na cena, diversos rapazes caminham ao lado de Brown – usando roupas com cores pesadas e alguns com bonés com as letras V.L, acrônimo para Vida Loka – como se partissem para uma missão.

O grupo questiona a respeito da melhor forma de viver. “Pouco como Rei ou muito como um Zé”? Para um Vida Loka a resposta é óbvia, pois, nas palavras do próprio grupo, miséria traz tristeza, assim como a tristeza traz miséria. O acesso ao consumo seria a solução para resolver este dilema ainda que para isso seja necessário entrar na vida do crime para consegui-lo. Uma vez mais, o imaginário aparece quando um rapaz entra em uma loja – não mais para perguntar o preço do tênis como fez o garoto que foi expulso pela segurança –, mas com dinheiro suficiente para comprar o azul, o vermelho, o balcão, o espelho, o estoque e ou a modelo. Os rapazes saem da loja segurando as sacolas com diversos produtos.

O segurança observa os rapazes sem poder expulsá-los. A relação de violência – que nunca teve apenas um sentido – é invertida. Os rapazes insultam o segurança, sem que ele possa fazer nada, como se fosse uma metáfora para relação violenta entre Estado e moradores da periferia

Na cena seguinte, um pastor aparece segurando a bíblia em frente uma igreja. A canção conclui que o enterro de um Vida Loka foi dramático como um blues antigo, mas com estilo bandido. Os moradores da periferia apenas gostariam de uma casa simples e que não passassem pela miséria, mas até a fé de Deus tem o seu valor, “já que em São Paulo ele está em uma nota de 100”. É preciso manter os valores e símbolos viris que a nossa sociedade impõe, por isso, morrer é a representação de um prêmio para alguém que vive em guerra. E já que a vida é uma passagem, melhor viver pouco como um rei e saudar Dimas, o primeiro excluído que foi perdoado por tentar atravessar a parede invisível que Bauman (2008) relata estar todos os estranhos de nossa sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central deste trabalho foi analisar as representações da periferia paulistana no videoclipe de rap “Vida Loka Parte II”, dos Racionais MC’s. Ao aplicarmos conceitos extraídos da semiótica, foi possível perceber como a periferia paulistana é retratada visualmente no videoclipe pesquisado, o qual revela significativas construções. Nas décadas de 1980 e 1990, a periferia paulistana foi marcada por índices de violência comparáveis a países em guerra civil. Sem possibilidades de estudo, com baixa mobilidade social e baixa perspectiva de vida, os jovens negros da periferia paulistana tinham pouca esperança. Por esta razão, os videoclipes dessa época e, especialmente, “Vida Loka Parte II”, videoclipe que analisamos, retratavam a violência sofrida por aqueles jovens.

Através de sua narrativa, que referencia e simboliza a dura realidade dos jovens periféricos paulistanos da época, torna-se possível compreender a visão de mundo daquela época. Se viver mais de 27 anos era sinônimo de “contrariar as estatísticas”, como cantaram os Racionais MC’s, em “Capítulo 4, Versículo 3”, de fato, não existiam motivos para se comemorar. Sendo o videoclipe um produto que iconiza, indica e simboliza uma época, não poderíamos esperar que “Vida Loka Parte II” apresentasse signos alegres, coloridos nem cheios de vida. Por esse motivo, neste videoclipe aparecem poucas cores, poucos movimentos de câmera e, realmente, há poucos motivos para sorrir dentro deste cenário. Como vimos, o signo que representava seus bairros, inclusive para os próprios moradores, era o da violência.

Os Racionais MC's tiveram uma importância singular para o florescimento do RAP no Brasil. Não há registro, na música popular brasileira, de qualquer grupo de RAP que tenha usado suas vozes de forma tão contundente e incisiva quanto Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay. Portanto, os Racionais MC's evidenciaram como ninguém as mazelas que os moradores da periferia paulistana vivenciaram. **IIJIS IIIA**

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Livia. *Sociedade do Consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*, Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BRASIL, IBGE. *Síntese de Indicadores Sociais*. Fonte: IBGE. Disponível em: < http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/sintese_indic/indic_sociais2004.pdf >. Acesso em: 22 jul. 2017.
- MACHADO Arlindo. *Três décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MENDONÇA, Maria Collier de. *A Maternidade na publicidade: uma análise qualitativa e semiótica em São Paulo e Toronto*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2007. (Primeiros Passos)
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Comunicação e Semiótica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- SANTOS, Rosana. *“O estilo que ninguém segura. Mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano?”*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.
- SOARES, Thiago. *Videoclipe: O elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no Som*. As transformações do Rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

- RACIONAIS, VIDA LOKA PARTE 2. Direção de Katia Lund,. Cidade: São Paulo, 2004, ano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahElInyfHbl> Acesso em: 26 de dezembro de 2018.

IMAGENS

- Youtube, Canal Clássicos do Rap Nacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahElInyfHbl>. Acesso em 29 dez. 2018