

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

Leonardo Ribeiro Santos, Maria Collier de Mendonça

Resumo:

Este artigo¹ apresenta resultados parciais da pesquisa desenvolvida por Leonardo Ribeiro Santos, sob orientação de Maria Collier de Mendonça no curso de especialização em Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura, 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 psicanalítica. 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.

Palavras-chave:

Semiótica Psicanalítica, Videoclipe, Racionais MC’s.

¹ Este artigo corresponde a uma versão revista do trabalho inicialmente apresentado na III Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual 2018, evento organizado por Luíza Alvim (PPG-UFRJ), Joice Scavone (UFF-FACHA), Caio C. Loures (Núcleo de Rádio e TV da UFRJ), Geórgia Cynara (UEG) e Rodolfo Caesar (PPGM-UFRJ) na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Introdução

O RAP floresceu no bairro do Bronx, em Nova-Iorque, sob influências caribenhas, latino-americanas e africanas. Depois disso, chegou a São Paulo nos anos 1980 como um gênero artístico que pretendia transformar o mundo criticando-o socialmente e politicamente; tendo incorporado temáticas de contestação em suas produções audiovisuais.

Apesar do videoclipe ser utilizado para vender os artistas com imagem e som na sociedade de consumo (SOARES, 2012); os Racionais MC's adotaram um posicionamento crítico ao sistema (TEPERMAN, 2015) e, assim, evidenciaram contradições significativas para compreensão de paradoxos arraigados à sociedade brasileira contemporânea.

O que veremos a seguir corresponde a uma visão sem esperança que a violência dos anos 1980 e 1990 apresentava à população periférica brasileira. Com índices de criminalidade comparáveis a países em guerra civil, os Racionais MC's emergiram no adverso contexto paulistano, mesmo assim construíram uma identidade autêntica até hoje referenciada como signo relevante deste movimento.

Os parâmetros teórico-metodológicos da análise, os objetos e questões de pesquisa

De acordo com Thiago Soares (2012), o videoclipe está ancorado em linguagens híbridas que agregam diferentes conceitos e técnicas inspirados no cinema, na televisão, no documentário e na retórica publicitária. Constitui, portanto, um processo de cognição acelerado, proporcionando novas formas de se ver e absorver conteúdos audiovisuais.

Conforme explica Lucia Santaella, a semiótica peirceana apresenta definições rigorosas dos modos como os signos agem. A gramática especulativa contém um grande inventário de classes e misturas sígnicas, nas inumeráveis gradações entre as linguagens verbal e não-verbal, tornando-se uma referência teórica capaz de dar conta de todo hibridismo presente na linguagem videoclípica. Dessa maneira, podemos extrair estratégias metodológicas para leitura e análise de processos empíricos de signos desse manancial conceitual fazendo uso da semiótica (SANTAELLA, 2002, p. XIV).

Arlindo Machado também reflete sobre a capacidade de a teoria semiótica contribuir para a compreensão da linguagem e dos signos presentes nos videoclipes. Nas palavras de Machado:

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 ainda a Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (apud SOARES, 2012). Segundo 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-la 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 requer investigar os motivos pelos quais o vídeo foi feito de determinada maneira e configurado segundo determinado “maneirismo estético”, observando ainda que a narrativa do videoclipe se insere

[...] 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 (ibid., p. 135).

Soares (ibid.) destaca ainda que cabe ao analista as seguintes questões:

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 a 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 irrepitível 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, p. 11).

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, considerando a 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, exploramos a linguagem técnica do vídeo e buscamos compreender sua tradução de mundo.

Análise semiótica do videoclipe: Vida Loka Parte II

O videoclipe de *Vida Loka Parte II* refere-se a uma canção integrante do álbum *Nada como um dia após o outro*, dos Racionais MC's, 2002. 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 convidou Lund 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. Depois deste trabalho, Lund produziu filmes e vídeos que mostravam as favelas e periferias do país, 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*.

O clipe de *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, aos públicos que o assistiriam.

Para interpretar os vídeos, vamos iniciar a análise refletindo sobre os índices presentes no próprio tema da canção. Vale ressaltar que os índices são signos que possuem conexões físicas

ou existenciais com os objetos que representam ou a que se referem no espaço-tempo, correspondem, portanto, à categoria da secundidade (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 54).

Há na própria letra dois índices que permitem a compreensão da sequência narrativa do 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 I* é uma canção, também presente no álbum *Nada como um dia atrás do outro*, porém, não possui um videoclipe que a represente. Esta canção 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 e islamismo.

Brown toma conhecimento sobre a morte do pai de seu colega e liga para manifestar o seu pesar. Quando Abraão lhe pergunta 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 nas palavras do MC – “causar o seu fim”. Abraão pergunta se Brown precisa de 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 do 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, então, 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* (figura 1) conta a história da entrada de jovens negros na vida do crime. Filmado no bairro do Capão Redondo e ambientado no ano de 1983, a narrativa começa apresentando dois rapazes negros bem vestidos, carregando um toca-fitas. De início, vemos o encontro de três garotos negros vestindo roupas simples, um deles usando uma camiseta (na qual está escrito Brasil) e chinelos da marca Havaianas, junto a dois outros jovens que já entraram para o mundo do crime. Eles estão dançando ao lado de uma fogueira.

Cenas iniciais do videoclipe Vida Loka Parte II



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

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

Através de um plano aberto, o vídeo mostra casas de alvenaria sem acabamento. Os três garotos se irritam ao serem insultados pelos outros rapazes. Um dos moços segura um dos garotos, agarrando-lhe a camiseta do Brasil com ar de nojo. A câmera enfoca os rostos dos garotos, em plano fechado, para demonstrar o quanto estão zangados com a situação. É uma das poucas vezes em que o plano fechado aparece no videoclipe. O diálogo que se segue esclarece o papel de cada personagem presente na 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 (VIDA LOKA, PARTE II, 2004).

As relações entre consumo, violência e identidade começam a se delinear com base em aspectos icônicos dos signos culturais, – evidenciados no 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 commoditização 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).

Um fotógrafo entra em cena e um dos rapazes lhe pede para tirar uma foto. Ele diz que tem dinheiro para lhe pagar pela fotografia e que – se os três meninos andarem ao lado deles – vão ter sempre uma foto bonita para mostrar.

A mãe de um garoto aparece voltando para casa, carregando uma sacola. Seu filho deixa os colegas para ajudá-la, mesmo assim não consegue evitar uma bronca. Mãe e filho conversam enquanto descem as escadas da casa com paredes de cimento:

- 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? (VIDA LOKA, PARTE II, 2004).

No decorrer da narrativa, os dois jovens bandidos são construídos como personagens “espertos”, que conseguem boas roupas, chamam atenção das meninas e se divertem nos bailes. Concretizam feitos invejáveis e irrealizáveis para os três meninos que ainda não roubam. A figura da mãe, que muitas vezes também exerce a função de pai nas periferias brasileiras, aparece como alguém que, na visão psicanalítica, desempenha uma dualidade de funções. Ao mesmo tempo em que ela ampara o filho, advertindo-o de que os rapazes roubam e fumam maconha; ela também é quem o impede de ter acesso ao estilo de vida e à identidade desejáveis, exercendo a função do Pai.

A narrativa prossegue em uma loja, na qual um dos garotos quer mostrar um tênis ao amigo, que é da marca All-Star e do mesmo modelo que um dos bandidos usa. O garoto pergunta para uma vendedora branca qual é o valor do tênis. Ela olha para o rapaz negro com desprezo, enquanto um segurança aparece para expulsá-los.

Zygmunt Bauman teorizou sobre a produção de estranhos na sociedade, Para Bauman (2008, p. 27), cada sociedade produz sua própria espécie de estranhos, correspondente a pessoas que não conseguem se encaixar nos mapas cognitivos, morais nem estéticos do mundo. A presença de estranhos incomoda os outros, tornando turvo aquilo que deveria ser transparente; além de confuso aquilo que deveria ser coerente. O que desperta, ainda, sensações de incômodo, incerteza, angústia, borramento de fronteiras e mal-estar. Esses três garotos são representados como estranhos porque – de uma lado – não integram o grupo dos bandidos, mas – de outro – não podem perguntar o preço de um produto desejado. Por serem vistos como pobres e negros, são excluídos da sociedade do consumo.

Santaella (2007) esclarece que a categoria peirceana da primeiridade relaciona-se à “qualidade de sentimento”, ou seja, a tudo aquilo que remete às primeiras sensações. Percebe-se, no início de narrativa, a ausência de cores junto a um clima de tensão. As paredes rebocadas são cinzentas, feitas de cimento. A camiseta do Brasil é verde escura, quase preta, diferente das cores vibrantes que geralmente estão presentes em nossa bandeira. A única cor quente em destaque é o vermelho-sangue de um boné, de uma calça e de uma blusa dos três meninos. Tendo sido considerado pela ONU o bairro mais violento do mundo nos anos 1980 e 1990, por apresentar índices de homicídios comparáveis aos de países em guerra civil, a infância de uma criança no Capão Redondo nessas décadas não deveria, certamente, trazer qualquer cor.

Bauman (2008) prossegue sua reflexão argumentando que há duas estratégias alternativas, mas complementares, para se lidar com os estranhos. A primeira delas 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 antropoêmica 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, no início do videoclipe, as duas estratégias são utilizadas exatamente de formas complementares. Não existe a valorização de uma identidade própria. Além disso, a identidade almejada pelos meninos, através de um visual estético, não lhes é permitida.

A narrativa do videoclipe faz uma elipse – recurso cinematográfico que se refere a um salto ou corte de tempo – para o ano de 2004 no qual observa-se 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 cantarem a canção. Eles participam 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 Itapeverica. Percebe-se, então, alguns paradoxos evidenciados no videoclipe e na respectiva letra da canção. Parte deles refletem o momento político brasileiro no qual o videoclipe foi gravado. Naquela época, o operário Luiz Inácio Lula da Silva havia sido eleito presidente do país.

A letra da canção diz que tudo é fase e que, logo mais, a periferia poderá “arrebentar no mundão” para conseguir usar um cordão de elite de 18 quilates e colocar no braço um relógio suíço da marca *Breitling*, para celebrar com champanhe. Apesar disso, os rapazes continuam sem saber como conseguir aquilo que desejam, ao mesmo tempo em que percebem que a violência e as mazelas – que conhecem desde crianças – perduram.

Nesse momento, ainda não há cores vivas no videoclipe, mas surge um primeiro ponto amarelo: sinalizando alguma esperança, como se fosse preciso comemorar o que já se tem no próprio bairro. Pela primeira vez, observa-se certa alegria no videoclipe. O sonho de ter a casa própria com gramado limpo, verde como o mar e cercas brancas, povoado por crianças soltando pipas, aparece na representação de um sonho, na ordem do imaginário.

De acordo com 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 a representação de uma família na qual a mãe não está na sozinha; mas, sim, ao lado de um marido que segura a mão da 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, construído no videoclipe, indicasse que as feridas simbólicas do bairro ainda existem e permanecem expostas.

Nesse contexto, os estranhos de Bauman são excluídos da possibilidade de terem um lar para chamarem de seu. Na canção, Brown pergunta-se por quanto tempo mais poderá resistir, sendo um excluído; já que seu lado bom está na Unidade de Tratamento Intensivo, a U.T.I, e seu anjo do perdão, que já foi bom, está fraco.

Passa-se, então, de uma relação icônica – de precariedade e falta de acesso ao consumo – para uma relação indicial de violência e perigo. Não se trata apenas de mais um sentimento, mas, sim, de um fato concreto sobre os modos como as relações de consumo e violência aparecem de formas confusas e paradoxais no cotidiano do bairro.

Ao mesmo tempo, o dinheiro, nas palavras do próprio grupo, “é puta e abre diversas porta de castelo de areia”, mas “na mão de favelado é mó goela” ... Ou seja, o dinheiro é símbolo de status, desperta inveja alheia, por isso, motiva a transgressão e aumenta o desejo de consumo.

Mais uma vez, Brown começa a imaginar como seria a vida dos moradores da periferia andando em carros das marcas Audi ou Citroën. Entretanto, ele não sonha em sair do bairro ou da periferia para ostentar os produtos que outras classes sociais possuem condições econômicas para comprar. Afinal, as paredes invisíveis não deixariam os excluídos saírem. Assim, a canção deixa claro que é para continuar andando nos bairros da própria periferia; tais como Capão, Apurá, São Bento, Fundão e Pião. A realidade é novamente mostrada de forma contundente e bem diferente do imaginário desejado por quem mora na periferia. Brown e mais quatro rapazes passeiam dentro de um carro, mas 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 fundem-se para trazerem uma visão preconceituosa e racista do bairro e de seus moradores.

Se a terceiridade, como aponta Santaella (2007), enfatiza os aspectos convencionais dos signos e está relacionada à generalidade, pode-se constatar que os vínculos entre consumo e violência se tornam simbólicos na periferia. Tratam-se de imposições ao bairro que os seus moradores detêm pouco ou nenhum controle a respeito. O Capão Redondo é traduzido, simbolicamente, como um bairro violento e perigoso. E seus moradores são representados como bandidos, conforme uma visão estereotipada.

A cena é cortada para um rapaz negro em uma cela, que está sem camisa e veste apenas uma calça bege. Ele olha para dentro de um antigo monóculo e observa uma fotografia, tirada nos anos 1980 pelo fotógrafo que passava quando 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 conversando com os bandidos na cena inicial. Em novo efeito de elipse, o vídeo mostra o passar dos anos na prisão. O garoto cresce e se torna um adulto. Uma senhora negra aparece na 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” (policial) 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, neste cenário, não há problemas em se 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 usam bonés com as letras V.L, acrônimo para Vida Loka – como se tivessem partido para uma missão.

O grupo questiona qual é a melhor forma de se 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 fosse 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 expulso pelo segurança –, mas com dinheiro suficiente para comprar o azul, o vermelho, o balcão, o espelho, o estoque ou mesmo a modelo. Por fim, os

rapazes saem da loja segurando 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 retrucar, como se fosse uma metáfora da relação violenta entre o Estado e os moradores da periferia.

Na cena seguinte, um pastor aparece segurando a Bíblia na frente de 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 de não sofrer com a miséria... Mas se até a fé de Deus tem seu valor, “já que em São Paulo ele está em uma nota de 100”... É preciso manter a voltagem dos valores simbólicos que a nossa sociedade promove. Sendo assim, morrer torna-se a representação de um prêmio para alguém que vive em guerra. E já que a vida é uma passagem, parece melhor viver pouco como um rei e saudar Dimas, o primeiro excluído que foi perdoado por tentar atravessar aquela parede invisível que Bauman (2008) associou aos estranhos de nossa sociedade.

Considerações finais

O objetivo deste artigo 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 psicanalítica, percebemos como a periferia paulistana é retratada visualmente no videoclipe pesquisado. A análise revelou significativas construções. Nas décadas de 1980 e 1990, bairros periféricos da capital foram marcados por índices de violência comparáveis aos de países em guerra civil. Sem possibilidades de mobilidade social, jovens negros da periferia paulistana tinham poucas esperanças. Por esta razão, os videoclipes dessa época e, especialmente, “Vida Loka Parte II”, retratavam a violência sofrida por esses rapazes.

Ao estudarmos esta narrativa, buscamos compreender a visão de mundo daquela época e a dura realidade enfrentada pela juventude periférica em São Paulo. 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 são observadas poucas cores vibrantes, poucos movimentos de câmera e, realmente, há poucos motivos para sorrisos dentro deste cenário. Como vimos, o signo que representava seus bairros, inclusive para os próprios moradores, era o da violência.

Vale ressaltar que os Racionais MC's tiveram uma importância singular para o florescimento do RAP no Brasil. Não há registro 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, na música popular brasileira. Por fim, os Racionais MC's evidenciaram como ninguém as mazelas que os moradores da periferia paulistana vivenciaram.

Agradecimentos

A coautora, Maria Collier de Mendonça, menciona que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

BARBOSA, Livia. *Sociedade do Consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

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*. São Paulo, PUC-SP, 2014. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. *Introdução a Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação*. São Paulo: Paulus, 2017.

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

RIBEIRO SANTOS, Leonardo. *As transformações estéticas da periferia nos videoclipes do RAP paulistano*. São Paulo, PUC-SP, 2017. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Semiótica Psicanalítica Clínica da Cultura.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2007. (Primeiros Passos)

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

SANTAELLA, Lucia; 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?*. São Paulo, USP, 2002. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação e Artes.

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.

ZYGMUNT, BAUMAN. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.