

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

COGEAE - PUC-SP

LEONARDO RIBEIRO SANTOS

**AS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS DA PERIFERIA
NOS VIDEOCLIPES DO RAP PAULISTANO**

São Paulo – SP

2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

COGEAE - PUC-SP

LEONARDO RIBEIRO SANTOS

**AS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS DA PERIFERIA
NOS VIDEOCLIPES DO RAP PAULISTANO**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Semiótica Psicanalítica Clínica da Cultura, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - COGEAE, como pré-requisito para obtenção do título de Especialista em Semiótica Psicanalítica sob a orientação da Professora Doutora Maria Collier de Mendonça.

São Paulo – SP

2017

AVALIAÇÃO:.....

ASSINATURA DO ORIENTADOR:.....

AGRADECIMENTOS

Essa monografia não é apenas sobre as transformações estéticas das periferias nos videoclipes de rap em São Paulo. É também sobre a minha transformação e resignificação da forma como eu enxergo o mundo, após 2 anos e meio no curso de Semiótica Psicanalítica da PUC São Paulo.

Neste processo, preciso agradecer a professora Dra. Maria Collier de Mendonça que, mais do que uma mestra, foi uma amiga que me mostrou e aconselhou sobre como atravessar esta transformação de um jeito mais suave. Meu carinho e admiração por ela se tornou ainda maior. Meu muito obrigado.

Aos professores Fani Hisgail, Oscar Cesarotto, Luiz Esteban, João Fantini, Claudio Montoto, Clóvis Pereira do Santos e Lucia Santaella me fizeram começar a questionar a natureza de tudo. Inclusive a minha. A vocês, meu muito obrigado.

Meus colegas de classe também tiveram papel importante neste processo. Ao Nilmar Oliveira, Ari Porto, Tháís Batista, Felipe Macedo, Yasmin, Thomas Levy, Ana Flavia Passarinho, Dani Cotrim, Daniela Tormin e Fernanda Lopes, meu muito obrigado.

Thaíde, Brown, Emicida, Marechal, Renan (Inquérito), Rincon Sapiência suas palavras foram meu combustível para seguir de cabeça erguida na minha caminhada. Um salve para vocês.

Aos meus amigos e familiares que, pacientemente, entenderam minha ausência e sempre me encontravam ouviam falar sobre a monografia. Meu muito obrigado, Wanfrin Fonseca, Rosilma Cunha, Marjorry Fonseca, Diego Rosa, Alessandro Araújo, Matheus Flandoli, Isabela Mattiolo, Renan Santos, Thiago Nascimento.

A minha noiva, Milena, que diante dos momentos mais difíceis da minha vida não deixou de segurar minha mão e continuou firme comigo na caminhada. Obrigado por ser minha melhor leitora, conselheira e amiga. A você, meu amor e carinho eternos.

Ao meu pai, Antônio, que, diante de tanta dificuldade, nunca deixou faltar um livro em casa. Nunca tive o tênis ou a calça da moda, mas sempre tive livros que gostaria de ler. A você, minha admiração eterna.

A minha mãe, Márcia, que no meio de tanta violência e falta de esperança do Capão Redondo dos anos 1990 me disse que deveria estudar e poderia fazer uma faculdade. Não furtou esforço para ajudar, mesmo sem condições financeiras, a pagar sozinha os primeiros meses de faculdade. Foram suas mãos negras que secaram minhas lágrimas quando não tive êxito nos primeiros processos seletivos e me motivaram seguir em frente e chegar aonde cheguei. A você, meu amor eterno.

*“Mas uma hora dessas esses moleques se vingam, hein?
Tomara a Deus que seja com a algum diploma, irmão.
Cansamos de sangue derramado em vão”
(Tristeza, Inquérito)*

RESUMO

Esta monografia investiga as transformações estéticas nas representações da periferia paulistana nos videoclipes de RAP nas últimas décadas. Cada videoclipe constrói um mundo imaginário, inspirado em um mundo vivido no cotidiano, utilizando linguagens e técnicas audiovisuais para codificar simbolicamente a tradução de uma visão de mundo. Por essa razão, a análise deste trabalho incide na exploração de dois videoclipes cujos autores destacaram-se no cenário do RAP paulistano. São eles: Racionais MC's e Rincon Sapiência. O quadro teórico-metodológico inclui conceitos da semiótica peirceana e psicanálise. A pesquisa buscou entender como estes videoclipes expressam e traduzem as representações da periferia paulistana, considerando aspectos estéticos, imaginários e simbólicos. Os principais autores que contribuíram para o trabalho foram Santaella, Nöth, Machado, Soares, Teperman, Bauman e Cesarotto. O capítulo 1 apresenta um panorama histórico do RAP e do videoclipe, para contextualizar suas origens, conexões e expansões. A princípio, introduzimos o histórico do RAP, depois disso, apresentamos o histórico do videoclipe, destacando autores e conceitos importantes para se analisar videoclipes. Em seguida, relatamos a história do videoclipe no RAP. No capítulo 2, realizamos a análise semiótica dos videoclipes “Vida Loka Parte II”, dos Racionais MC's, e “A coisa tá Preta”, de Rincon Sapiência. Exploramos aspectos relacionados às três categorias peirceanas (primeiridade, secundidade e terceiridade) em cada videoclipe. Por fim, comparamos diferenças e similaridades entres os dois, de modo a evidenciar que transformações estéticas ocorreram dentre eles e que aspectos imaginários e simbólicos são associados às respectivas visões de mundo traduzidas por cada produção. Então, encerramos o trabalho apresentando as considerações finais.

PALAVRAS-CHAVES: semiótica, videoclipe, rap, periferia paulistana, Racionais MC's, Rincon Sapiência.

ABSTRACT

This term paper explores the aesthetic transformations in the representations of the dodgy area in São Paulo on music videos of RAP in the last decades. Each music video builds an imaginary world, inspired by a real world, using languages and audiovisual techniques to encode symbolically the translation of a world view. For this reason, this analysis focus on exploration of two music videos whose authors stand out in RAP scenario of São Paulo. They are: Racionais MC's and Rincon Sapiência. The theoretical-methodological framework includes concepts of Peircean semiotics and psychoanalysis. The research sought to understand how those music videos express and translate the representations of the dodgy areas of São Paulo, considering its aesthetic, imaginary and symbolic views. The main authors who contributed to this study were Santaella, Nöth, Machado, Soares, Teperman, Bauman and Cesarotto. The first Chapter presents a historical overview of RAP and music video, to contextualize their beginning, connections and expansions. At first, we introduced the RAP history, after that, we presented the music video history, highlighting authors and the main concepts for analyzing their music videos. In chapter 2, we performed the semiotic analysis of music videos "Vida Loka Part II", by Racionais MC's, and "A coisa tá Preta" by Rincon Sapiência. We explored aspects related to the three peircean categories (firstness, secondness and thirdness) in each music video. Finally, we compare the differences and similarities between both, in order to show that aesthetic transformations occurred with them and how imaginary and symbolic aspects are associated with the respective world views that could be translated by each production. Then, we conclude the term paper presenting the final considerations.

KEY-WORDS: semiotics, music video, rap, hip shop, Dodgy area, São Paulo, Racionais MC's, Rincon Sapiência.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	9
Figura 2	9
Figura 3	13
Figura 4	13
Figura 5	17
Figura 6	17
Figura 7	19
Figura 8	19
Figura 9	21
Figura 10	21
Figura 11	25
Figura 12	25
Figura 13	27
Figura 14	27
Figura 15	31
Figura 16	31
Figura 17	41
Figura 18	41
Figura 19	41
Figura 20	41
Figura 21	41
Figura 22	41
Figura 23	41
Figura 24	41
Figura 25.....	43
Figura 26.....	43
Figura 27.....	43
Figura 28.....	43
Figura 29.....	43
Figura 30.....	43
Figura 31.....	43
Figura 32.....	47

Figura 33.....	47
Figura 34.....	47
Figura 35.....	47
Figura 36.....	47
Figura 37.....	47
Figura 38.....	47
Figura 39.....	47
Figura 40.....	49
Figura 41.....	49
Figura 42.....	49
Figura 43.....	49
Figura 44.....	49
Figura 45.....	49
Figura 46.....	49
Figura 47.....	49
Figura 48.....	51
Figura 49.....	51
Figura 50.....	51
Figura 51.....	51
Figura 52.....	51
Figura 52.....	51
Figura 54.....	51
Figura 55.....	51
Figura 56.....	55
Figura 57.....	55
Figura 58.....	55
Figura 59.....	55
Figura 60.....	55
Figura 61.....	55
Figura 62.....	55
Figura 63.....	55
Figura 64.....	57
Figura 65.....	57

Figura 66.....	57
Figura 67.....	57
Figura 68.....	57
Figura 69.....	57
Figura 70.....	57
Figura 71.....	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – BREVES HISTÓRICOS DO RAP DO VIDEOCLÍPE E DO VIDEOCLÍPE NO RAP	3
1. História do RAP	4
1.1. História do RAP na cidade de São Paulo.....	7
1.2. História do Videoclipe	14
1.3. A história do videoclipe no RAP.....	23
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE SEMIÓTICA DOS VIDEOCLIPES	35
.....	35
2. Os parâmetros teórico-metodológicos da análise, os objetos e questões de pesquisa.....	36
2.1. Análise semiótica – videoclipe: Vida Loka Parte II.....	40
2.2. Análise semiótica – videoclipe: A Coisa tá Preta	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

INTRODUÇÃO

Esta monografia traz uma análise, sob a ótica da teoria semiótica psicanalítica, sobre como os videoclipes de rap paulistano, importantes registros históricos, contribuem para entender as transformações estéticas da periferia nos últimos anos. As transformações sociais que o Brasil passou nos últimos anos contribuíram para modificar a forma como a periferia é registrada, mas também e sobretudo, como a própria periferia, dentro desse novo cenário, enxerga sua própria identidade.

Com maior acesso da população à tecnologia e Internet, os videoclipes se tornaram um importante instrumento de divulgação do trabalho dos artistas da periferia, entre eles os rappers. Claro, o RAP, como gênero artístico que pretende transformar o mundo a partir de sua crítica social e política, incorpora tais temáticas em torno de suas produções audiovisuais. A semiótica psicanalítica torna-se, assim, uma poderosa ferramenta para contribuir no entendimento de como, historicamente, a linguagem e estética periférica se modificaram.

No primeiro capítulo, apresenta-se as nuances da história do RAP, expondo as diferentes visões ideológicas que circundam sua origem, os principais expoentes que contribuíram para o florescimento no bairro do *Bronk*, em Nova-Iorque e suas as influências caribenhas, latino-americanas e africanas. Em um segundo momento, apresenta-se como o RAP chegou no Brasil, a importância dos *bailes black* para o seu florescimento, como a estação de metrô São Bento tornou-se um importante vetor para o crescimento do RAP no país, sua ligação com movimentos políticos e o surgimento das principais artistas do gênero.

Em seguida, mostra-se um panorama da história do videoclipe, expondo os principais teóricos e suas definições teóricas, sua relação histórica entre imagem e som e como o cinema influenciou o videoclipe, enquanto linguagem. É através da imagem, não apenas do som, que muitos artistas se tornaram famosos, principalmente nos anos 1950, influenciando, assim, o surgimento o seu surgimento e teve, entre suas principais manifestações algumas produções os principais artistas das décadas 1960, 1970 e 1980. A MTV e o canal de compartilhamento de vídeos, o Youtube, a partir de então, torna-se um importante instrumento para divulgação dos artistas.

Em um segundo, novamente, traça-se um paralelo entre a história com videoclipe com a histórica dos videoclipes de RAP, através de um levantamento das principais produções

audiovisuais das décadas de 1980 até os dias de hoje, mostrando sua importância para a manutenção e florescimento do gênero e como sua linguagem se transformou ao longo dos anos. A MTV, novamente, tem importante papel para divulgação do gênero e de suas produções videoclípicas através da transmissão e desenvolvimento de premiações para o gênero.

No segundo capítulo, realiza-se a análise, utilizando como base teórica a semiótica e psicanálise, de dois videoclipes rap, “Vida Loka Parte 2” e “A coisa tá Preta”, respectivamente, do grupo Racionais MC’s e Rincón Sapiência, mostrando como os signos estéticos e visuais de um mesmo objeto, a periferia, se transformaram profundamente em menos de 30 anos, principalmente para os seus interpretantes, os moradores da periferia. De uma visão sem esperança que os anos 1980 e 1990 apresentavam à sua população, com índices de criminalidade comparáveis a qualquer país em guerra civil, sendo retratada pelo grupo Racionais MC’s, para uma visão, ainda mais contundente e crítica, afinal, trata-se de RAP, mas cheia de orgulho de suas raízes, ancestralidade e identidade, retratada por Rincon Sapiência.

No terceiro e último capítulo, apresenta-se as considerações finais do trabalho, mostrando a importância do videoclipe como instrumento histórico para retratar as mudanças de uma sociedade e da semiótica psicanalítica como ferramenta para compreender com mais clareza como e porque tais transformações aconteceram.

**CAPÍTULO 1 – BREVES HISTÓRICOS DO RAP,
DO VIDEOCLÍPE E DO VIDEOCLÍPE NO RAP**

1. História do RAP

A origem do Rap está repleta de contradições ideológicas¹. O que seria e qual o significado da palavra Rap? Quais as diferenças entre RAP e HIP HOP? Cerca de quarenta anos após a palavra ser associada a um ritmo musical, ainda há diversas discussões sobre o seu significado. A interpretação mais aceita por estudiosos do tema diz que RAP seria o acrônimo para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), colocando o gênero musical ao lado da poesia feita por jovens negros e periféricos de Nova York, nos anos 1970. Há aqueles que associam ao *drum* (batida) e *griot* (canto falado) das savanas africanas, no qual *drum* refere-se às batidas do coração e o *griot* ao *storytelling*, no qual o contador de histórias constrói uma narrativa que vai de encontro ao coração (SANTOS, p. 20, 2000). Uma versão brasileira diz que o ritmo é uma vertente do repente e da embolada produzida por nordestinos brasileiros.

O HIP HOP, neste contexto, é considerado um movimento que inclui os 5 elementos: o *Disc Jockey* (DJ), responsável por tocar e pilotar as *pickups* e vinis; o Mestre de Cerimônia (MC), responsável por animar a plateia, através de rimas e cânticos; o *Breakdance*, dança desenvolvida a partir dos *breaks* criados pelas músicas; o Grafite, manifestação artística feita nas ruas das cidades; e o conhecimento, como o quinto elemento, manifestado em forma de consciência histórica e política de seus representantes. O RAP, como conhecemos, é a mistura de apenas dois dos elementos, o DJ e o MC ou, dependendo da vertente ideológica, adiciona-se como terceiro elemento o conhecimento.

A questão a ser discutida, independente da escolha ideológica, é que apesar de ainda não estar associada ao gênero musical, a palavra RAP já não era novidade em 1970. Segundo Teperman (2015), a palavra já constava nos dicionários ingleses com o sentido de bater ou criticar desde o século XIV. Jamil Abdullah Al-Amin, conhecido como Hubert Gerold Brown, um dos principais líderes do movimento Os Panteras Negras, importante grupo revolucionário americano, já havia incorporado a palavra RAP em seu nome no final de 1960, tornando-se H RAP Brown.

É preciso considerar o fluxo de movimentos migratórios daquela época para se entender os diferentes pontos de vistas sobre a origem do RAP. Países caribenhos possuem uma longa

¹ TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no Som**. As transformações do Rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

² O termo “diegese”, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais plano), designa

história de migrações devido à pobreza, falta de emprego e, sobretudo na década de 1970, às guerras civis. Naquela época, os principais destinos dos imigrantes caribenhos eram os Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. Ao chegar nestes países, os imigrantes concentravam-se em regiões periféricas devido ao custo de vida mais baixo. Como comenta os sociólogos Glennie e Chappel (2010), nos Estados Unidos, os caribenhos concentravam-se no Bronx onde se juntavam à população latina e afro-americana que já residiam.

Apesar de buscarem melhores condições de vida, ao chegar no Bronx encontravam um bairro que estava prestes a entrar em colapso. Ainda com feridas dos conflitos raciais dos anos anteriores, o Bronx vivia uma grande devastação urbana. Em alguns pontos, existiam prédios totalmente destruídos. Como consequência, o número de gangues e a violência urbana aumentaram no período. Ocorriam brigas e assassinatos entre gangues rivais, mas também com a própria polícia local. A falta de emprego, lazer, esporte e cultura somavam-se à trágica equação de abandono.

Com poucas opções de entretenimento, os jovens, inspirados na cena Disco, que explodia entre os adultos na época, passaram a colocar na rua seus aparelhos de sons, conhecidos como *sound systems*, para realizarem suas festas. Segundo Shad Kabango (*apud* Hip Hop Evolution, 2016), MC e pesquisador de HIP HOP, um dos nomes que surgiu neste momento foi Clive Campbell, o DJ Kool Herc. Nascido em 16 de abril de 1955, em Kingston, na Jamaica, onde presenciou os sistemas de sons de sua vizinhança em festas de *dancehall*, gênero musical originário do reggae. Herc foi extremamente importante para a história do HIP HOP porque desenvolveu o que viriam a se tornar suas bases e fundamentos. Pioneiro no uso de uma técnica chamada “*merry go around*” (Carrossel, em tradução livre), na qual utilizava dois toca-discos e duas cópias do mesmo disco para tocar apenas a sua parte principal do vinil, repetindo ciclicamente o mesmo trecho, fazendo ouvir-se apenas bateria ou baixo, sendo possível prolongar a batida e, assim, criar praticamente uma nova música através do seu ponto de “quebra”. Ou, como ficou conhecido, *breakbeat*.

A importância de entender o *break*, como um dos fundamentos do HIP HOP, dá-se porque um dos seus elementos, a dança, chama-se *breakdance* e, seus dançarinos, os *breakdancers* ou *b-boys e b-girls*, são assim chamados porque dançam a parte da música que contem o *break*.

Kool Herc ficou também conhecido por ser o DJ a realizar a primeira festa de HIP HOP - ainda que não estivesse sob este rótulo. No dia 11 de Agosto de 1973, no lendário prédio

localizado na Avenida Sedgwick 1520, no Bronx, com ajuda de sua irmã, Cindy Campbell, e alguns amigos (Coco, Klark K e Timmy T) aconteceu a festa que transformou Herc em um DJ popular pelas ruas do Bronx.

A partir da inovação de Herc, a tarefa do DJ tornou-se cada vez mais complicada. Não era mais possível colocar o disco para tocar e, sozinho, animar a plateia. Coube a um novo elemento do Hip Hop, o Mestre de Cerimônia (MC), esta tarefa. Quem assumiu esta função nas primeiras festas, foi o amigo de Herc, Gil Scott-Heron, o Coco, que somente após algumas festas ganhou o apelido de Coke La Rock. Inicialmente, não havia rimas. Eles apenas chamavam atenção do público presente, gritando os nomes dos amigos.

Fazer rimas e provocações através das palavras sempre integraram a cultura negra. H RAP Brown, por exemplo, considerava-se um especialista em uma brincadeira muito comum em comunidades negras chamada *The Dozens*, no qual dois concorrentes insultavam-se através das rimas, até um dos dois desistir. O equivalente ao *The Dozens* no Brasil seria uma brincadeira chamada Gererê, Gererê (TEPERMAN, p. 56, 2013).

Kabango (2016) ainda relata que se Kool Herc fundou as bases musicais do HIP HOP, ficou a cargo do também jovem jamaicano Kevin Donovan, o Afrika Bambaataa, desenvolver sua comunidade. Mesmo de forma precária, as gangues da época eram responsáveis por trazer uma ética e organização que o Estado não era capaz de prover aos jovens do Bronx. Criaram, assim, uma forma para se liberar e extravasar a pressão existente no bairro. Bambaataa, membro da gangue *Black Spades*, percebeu que os jovens eram treinados para esquecer seus antepassados, por isso brigavam entre si.

A organização das gangues, neste contexto, seria insuficiente. Era preciso trazer maior conscientização sobre a história dos negros para que os jovens entendessem que faziam parte de uma mesma comunidade. Surgiu, assim, a *Zulu Nation*, grupo criado por membros de diferentes gangues para desenvolver a consciência, como um dos elementos do HIP HOP, e mostrar que, através da música, poderia ser possível promover paz, amor, união e diversão.

Kabango também argumenta que, apesar de ter seus fundamentos e comunidades desenvolvidos, o HIP HOP, com Bambaataa e Herc, ainda era uma arte crua. Herc criou a técnica, mas era tecnicamente inconstante em sua performance. Às vezes acertava, às vezes

errava. Seu estilo era difícil de achar o ponto certo do *break*. É, então, através de Joseph Saddler, o Grandmaster Flash, que as técnicas de mixagem foram aperfeiçoadas. Ele buscava um novo jeito de misturar batidas e rimas, encontrando o ponto exato do *break* para fazer com que fosse uma música uníssona. Assim foi desenvolvida a técnica que permitia voltar o disco, sem tocar na agulha. Era como se, quando Grandmaster Flash tocava, estivesse editando as batidas ao vivo, mesclando técnica com tecnologia.

Portanto, quando se examina a história do HIP HOP, parece improvável que o gênero mais ouvido do mundo (BILLBOARD, 2015) tenha surgido do nada, em um local extremamente precário onde pouco se prosperava. É justamente disto que vem a força do HIP HOP: ele vem de todas as referências existentes, ou seja, vem daí o poder de transformação do gênero que o faz capaz de impactar milhões de pessoas.

1.1. História do RAP na cidade de São Paulo

A história do RAP paulistano também está repleta de lendas e controvérsias. Há aqueles que atribuem ao artista Luiz Carlos Miele, através da “Melô do Tagarela”, a primeira obra de RAP no país. Outros atribuem à Jair Rodrigues, pela letra de “Deixa Isso Pra lá”, através do canto falado, a sua autoria. De fato, Miele, já no início dos anos 1980, realizou a gravação de “Melô do Tagarela”. O canto falado é, também, uma característica marcante do RAP, mas estes artistas não devem ser considerados os primeiros Rappers, pois não tinham qualquer ligação com os grupos que, na época, influenciaram o nascimento do HIP HOP em São Paulo.

O pioneirismo ficou sob a responsabilidade de Luiz Carlos de Matos, o Pepeu, que já no início dos anos 1980 criou obras como “Melô do Bastião” e “Nomes de Meninas”. Como comenta em entrevista gravada para o programa História do RAP Nacional, da TV Gazeta, Pepeu usava a parte instrumental dos discos internacionais de RAP da época para criar suas próprias versões em português. De repente, o público dos bailes começou a ouvir suas músicas favoritas e a entender o que diziam as letras.

Os *bailes black*, como pontua João Batista de Jesus Felix (2006), pesquisador sobre o HIP HOP Paulistano, tiveram grande influência na disseminação do HIP HOP em diversas regiões do país, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. Apesar de aparentar ser apenas entretenimento e, de certa forma, um modo de alienação do público majoritariamente negro, o

próprio nome *baile black* revela o oposto e, desde seu início, mostra suas conexões políticas e culturais que defendiam a inclusão de negros na sociedade brasileira.

Os Rappers Altair Gonçalves e Humberto Martins Arruda, respectivamente, Thaíde e DJ Hum, na faixa “Sr. Tempo Bom”, do álbum “Preste Atenção”, homenageiam os grandes bailes e mostram como influenciaram sua adolescência e trajetória no RAP. São citados na letra equipes como Os Carlos, Fórmula Um e Black Mad que, segundo Teperman (2015), faziam festas nas ruas, em estacionamentos ou porta de bares. Equipes como Chic Show e Zimbabwe cresceram tanto ao ponto de ter seus próprios programas na rádio FM. Thaíde e DJ Hum não deixam de lembrar as festas realizadas no ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras que chegou a comportar mais de 20 mil pessoas. Com tamanho sucesso, artistas de peso como Gilberto Gil, Jorge Ben e Tim Maia passaram a realizar seus shows nas festas destes grupos.

O baile da Chic Show foi o primeiro a começar a transmitir os videoclipes de músicas do gênero. O público, então, podia ver que algumas músicas falavam de temas que eram comuns em sua realidade, como a situação dos negros, violência policial, discriminação e preconceito racial. A dança dos videoclipes também era novidade. Surgem os dançarinos de *break*. Como afirma Felix (2006), o público interessado em dançar deveria encontrar espaço livre no salão. A utilização dos bailes para esta finalidade contrastou os interesses econômicos dos proprietários porque o espaço ficava reservado apenas para os dançarinos de *break*, o que dificultava a locomoção e diminuía a lotação dos bailes.

B-boys e *b-girls* buscaram um novo local para praticar a dança. O primeiro local escolhido foi a calçada do Teatro Municipal de São Paulo. Com o piso áspero, tornava-se difícil fazer os movimentos. Eles foram para a rua 24 de maio, na esquina da Loja Mesbla. As razões para a escolha foram aquelas que não encontraram na calçada do Teatro Municipal, um piso liso para poder realizar os movimentos.

Boa parte dos b-boys eram *office boys*. Muitos utilizavam o horário do almoço para poder dançar. Reunindo uma soma considerável de transeuntes para ver o espetáculo, no final, eles passavam o chapéu para arrecadar dinheiro. Considerado o primeiro e um dos mais importantes b-boys da história do HIP HOP brasileiro, Nelson Gonçalves Campos Filho, o Nelson Triunfo, fundou com outros dançarinos e *office boys* um grupo chamado “Funk e Cia” que, posteriormente, devido o enorme sucesso chegou a ser contratado para participar da novela “Partido Alto”, da Rede Globo, em 1984.

Figura 1 – B.boys na frente da São Bento



Fonte: Rap Nacional

Disponível em: goo.gl/nNai6K

Acesso em 23 jul. 2017

Figura 2 – Trecho da Minissérie apresentado no Programa Manos e Minas da TV Cultura



Fonte: Youtube

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V1bis3TN-cs&t=1681s>

Acesso em 23 jul. 2017

A convivência com os funcionários, porém, não foi pacífica. Conforme relata Nelson Triunfo (*apud* FELIX, 2006, p 70), era comum o local estar com cheiro de creolina no horário marcado para se começar a dançar. A argumentação do gerente da loja era que os *b-boys* estavam espantando possíveis clientes. Eles, então, negociaram para que durante o período em que eles estivessem ali, fossem os responsáveis por divulgar a loja.

Com o aumento de público, buscaram outro lugar para realizar os encontros. Escolheram a estação de metrô São Bento (ver figura 1), no centro de São Paulo, por ser um ponto de fácil acesso aos jovens de 15 a 20 anos, oriundos de bairros periféricos paulistanos (TEPERMAN, 2015, p. 35), mas também pelas referências em vídeo que haviam chegado ao Brasil. Filmes como *Wild Style*, considerado o primeiro sobre o gênero, tinham como cenário os vagões do metro nova-iorquino e serviram como inspiração para a escolha do novo local.

Surgem, nesta época, diversas “gangues” de *b.boys* - em referência às gangues nova iorquinas, mas sem conotação de violência ou crime - como a Back Spin, Street Warrior e Nação Zulu. Thaíde, antes de se tornar um MC, era membro da Back Spin. Começou a cantar devido à relação dos grupos com a organização do Metrô que muitas vezes os impediam de usar a tomada de energia e as pilhas dos rádios não aguentavam por muito tempo. Além de Thaíde, outros artistas, que anos depois se tornariam mundialmente conhecidos reconhecidos, eram frequentadores assíduos, mostrando como o HIP HOP, desde a sua gênese, tinha a pluralidade em suas raízes. Como exemplos, pode-se citar Os Racionais e os grafiteiros Os Gêmeos.

A relação entre o polo economicamente fraco e forte é mais complexa do que simplesmente a submissão do primeiro ao segundo, e é preciso pensar também na “perifetização do centro”. Um dos corolários da ideia de que a cultura “mora no centro” é a tendência a olhar as produções culturais “de periferia” de maneira estereotipada, dar a elas uma unidade que elas não têm. Seja como gênero musical, seja como movimento social, o Rap é uma experiência plural. (TEPERMAN, 2015, p 87).

O sucesso da Estação São Bento foi tão grande que os músicos do grupo Fábrica Fagus, Skowa e Nasi, do grupo Ira!, passaram a frequentar a estação. Com melhores condições econômicas e relacionamento com importantes nomes da indústria fonográfica, Skowa e Ninho Moraes sugeriram produzir, junto com a TV Cultura, o que viria a se tornar o primeiro registro em vídeo da cultura HIP HOP, a minissérie Lucy Puma - A Gata da Pesada (ver figura 2), que contava a história de três músicos negros, Lucinda, Gigante e Escova, que

batalhavam para conquistar seu espaço no mercado fonográfico. Para dar o teor realista, as gangues, lideradas por Thaíde, participaram em peso das gravações. Uma curiosidade que o músico Skowa comenta em entrevista para o programa Manos e Minas, publicado no dia 16 de Julho de 2014, no canal do Youtube da emissora, é que o pagamento para as gangues foi feito através de uma parceria com a empresa alemã de equipamentos desportivos, Adidas. As dificuldades financeiras para conseguir boas roupas para dançar eram latentes e as roupas da Adidas eram acessórios cobiçados pelas gangues, já que anos antes, o grupo RUN-DMC, popularizou com a música *My Adidas*.

Nasi passou a chamar Thaíde para participar de seus shows com o Ira!. Empolgado com a experiência, Nasi e André Jung o convidaram para gravar uma faixa para apresentar na festa *My Baby*. Surge, então, a música “Consciência”. Tempos depois, a gravadora Eldorado convidou os b-boys da São Bento para gravar o primeiro álbum de RAP da história, “Hip Hop cultura de rua”, que contava com 14 faixas e a participação de 4 grupos, entre eles: Thaíde e DJ Hum, Código 13, Mc Jack, O Credo. Letras como “Homens da Lei” (Thaíde e DJ Hum), “Centro da Cidade” (MC Jack) e “Gritos do Silêncio” (Código 13) já traziam mensagens contundentes com críticas ao Estado e desigualdades sociais. O sucesso foi estrondoso, com mais de 30 mil cópias vendidas, ganhou repercussão nacional e tornou-se referência para produções posteriores (TEPERMAN, 2015, p 37).

Alguns meses depois, foi lançado pelo selo independente Zimbabwe o álbum *Consciência Black Vol 1*, que trazia faixas de nove diferentes artistas. “Pânico na Zona Sul” foi gravada por dois jovens moradores do bairro Capão Redondo, Pedro Paulo Soares Pereira, nascido em 22 de abril de 1970, e Pedro Eduardo Salvador, nascido em 16 de março de 1969, também conhecidos respectivamente por Mano Brown e Ice Blue.

O DJ foi um jovem da Zona Norte, Kleber Geraldo Lelis Simões, nascido em 10 de agosto de 1960, o KL Jay. O álbum ainda contava com a faixa “Tempos Difíceis”, gravada por Edivaldo Pereira Alves, 20 de setembro de 1969, o Edi Rock. Os quatro formariam o grupo Racionais MC's.

De acordo com Teperman (2015, p. 39), os encontros na São Bento continuaram acontecendo, principalmente entre os *b-boys*. Um grupo de pessoas que se interessavam mais pelo lado lírico do HIP HOP passou a frequentar a Praça Roosevelt em encontros de MC's em que se discutia e fazia reflexões políticas acerca do papel do RAP como ferramenta para denunciar as condições dos negros.

Estes encontros deram origem à primeira posse na cidade de São Paulo, o Sindicato Negro. Segundo FELIX (2006, p. 80):

Embora importantes para o Hip Hop, as posses, assim como o Rap, não são elementos que o compõem. No entanto, elas constituem espaços, por excelência, em que as discussões políticas de interesse do Hip Hop ocorrem. Isso quer dizer que é nas posses que o Hip Hop tem sua existência vivenciada plena e criticamente. É na posse que os praticantes de quaisquer dos quatro elementos definidores do Hip Hop fazem suas reflexões políticas e ideológicas.

O Sindicato Negro teve dificuldades para se manter. Para eles, a questão racial, até então, era um assunto de pouca repercussão. Conforme relata Felix (2006, p. 87), para eles o racismo e discriminação racial eram diferentes do que acontecia nos Estados Unidos da América, pois lá as ações racistas eram manifestadas de maneira explícita. As constantes batidas policiais na Praça Roosevelt mudaram esta visão e fizeram com que a posse se organizasse politicamente para entender porque isto acontecia. O mito da democracia racial começava a ser questionado. Sim, existiam questões e práticas racistas que apesar de implícitas, eram sentidas no dia a dia, principalmente por aqueles que buscavam assumir sua identidade negra nas ruas.

A Posse “Sindicato Negro” durou pouco tempo, mas naquele período era o único espaço no qual os participantes do HIP HOP podiam conversar sobre o que era praticado. No mandato de Jânio Quadros, a prefeitura de São Paulo implementou a política de “periferização” da cidade que deslocou as comunidades de favelas, localizadas em bairros nobres, para as periferias. Em diferentes bairros periféricos da cidade, surgiram grupos que discutiam, criticavam e faziam denúncias ao sistema social e político da época.

Figura 3 – Primeira Edição da Revista Pode Crê! com Mano Brown na capa



Fonte: FamíliaSTNCom

Disponível em: <https://goo.gl/B6YsUp>

Acesso em 23 jul. 2017

Figura 4 – Quarta Edição da Revista Pode Crê! com Thaíde e DJ Hum na capa.



Fonte: FamíliaSTNCom

Disponível em: <https://goo.gl/ZF3n6e>

Acesso em 23 jul. 2017

A influência do Sindicato Negro foi tão grande fez com que as participantes da ONG Gélêdes: Instituto da Mulher Negra se interessassem em desenvolver um trabalho mais profundo e organizado com os jovens ligados à cultura HIP HOP. Surgiu, assim, o “Projeto RAP” que, dentre várias atividades, criou a revista “Pode Crê!” (ver figuras 3 e 4). Esta circulou de 1991 a 1994, sendo considerada a primeira publicação voltada para o movimento Hip Hop.

Apesar de ter a São Bento como um catalisador do movimento, a periferia de outras cidades e estados, no mesmo período, viviam experiências importantes em relação ao movimento. Na cidade de Diadema, foi criada a Casa do Hip Hop. Um dos líderes da iniciativa foi Nino Brown, considerado o antropólogo do HIP HOP por ter um dos maiores acervos sobre o movimento do Brasil. No Rio de Janeiro, surgiu a Central Única das Favelas (Cufa), criada pelo produtor Celso Athayde e os Rappers Nega Gizza e MV Bill. A Cufa foi a responsável por desenvolver o prêmio Hutúz que tinha como principal missão reconhecer talentos do movimento. Além das categorias Disco do Ano ou Artista do Ano, havia premiação do Destaque do Grafite, Destaque do Break e Hip Hop Ciência e Conhecimento que celebrava a importância do “quinto elemento”, ou seja, o conhecimento e história de seus participantes. Alguns dos vencedores foram importantes nomes dentro da periferia como os escritores Sérgio Vaz (poeta e criador da cooperifa) e Ferréz (escritor e criador da grife 1daSul).

1.2. História do Videoclipe

A tentativa de fazer imagem e som conversarem é milenar. Já na tragédia grega era inconcebível utilizar imagem sem som, pois toda a carga dramática da narrativa era feita através de ditirambos - canto de caráter apaixonado - ou de um coro cantado. Apesar de se falar em Cinema Mudo, ele nunca foi totalmente mudo. Não havia, claro, tecnologia eficiente para sincronizar imagem e som, mas já no início do Século XX, como comenta J. Wyver (apud SOARES, 2012, pág 21), as projeções eram acompanhadas por orquestras ou pianistas - dependendo do orçamento e estrutura do teatro - que utilizavam partituras relacionadas à forma como as imagens eram apresentadas. Ou seja, assim como no teatro grego, nos primórdios do cinema, a imagem já flertava com o áudio. A tecnologia necessária para a captação de áudio havia sido desenvolvida em 1877 por Thomas Edison que criou um aparelho chamado Fonógrafo (ver figura 5) que permitia a gravação sem o uso de eletricidade, no lugar do microfone era usado um grande cone metálico que utilizava em sua extremidade um diafragma e agulha sulca no cilindro. O aparelho era girado manualmente e conforme

falava-se no bocal, a voz fazia o diafragma vibrar, fazendo na ponta aguda um sulco análogo na superfície do cilindro. (PICCIANO, 2003, p. 11).

Como demonstra John Hess (2014), no documentário *The History of Sound at the Movies*, Eadweard Muybridge alguns anos depois desenvolveu o Zoopraxiscópio o aparelho que permitia exibir imagens de forma animada, conforme girava-se uma manivela. Edison sugeriu a possibilidade unir as duas tecnologias. O grande problema é que o fonógrafo não conseguia amplificar o som captado para grandes audiências. Muybridge desistiu então do projeto. Edison continuou, pois acreditava que o futuro do cinema não estava nas projeções para grandes audiências, mas, sim, para pequenas audiências. Junto com seu assistente, William Dickson, desenvolveu em seu laboratório um instrumento de projeção interna de filmes. Através de um visor individual era possível assistir à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*. Alguns anos depois, Dickson e Edison experimentaram gravar imagem e som juntos para ser exibido em um aparelho chamado Cinetocópio (ver figura 6) no qual era possível ver e ouvir de maneira sincronizada. Com o passar do tempo, a visão de Edison deixou de ser predominante. Tentativas de exibir filmes para grandes audiências foram criadas através de aparelhos como *Phonorama*, *Chronophone* e *Phono-Cinema-Theatre*.

O problema encontrado nestes aparelhos eram os mesmos que fizeram Muybridge desistir: falta de amplificação, tempo reduzido e facilmente perdiam a sincronia com a imagem.

Passados mais de 20 anos, o cinema já havia se tornado uma grande indústria do entretenimento e com fama internacional. A busca por tentar sincronizar áudio e som continuava, mas em vez tentar gravar em um disco separado, como Edison tentou, outros pesquisadores buscavam formas de gravar o áudio ou imprimir o áudio no próprio filme. Em 1919, três pesquisadores alemães - Josef Engl (1893–1942), Joseph Massole (1889–1957) and Hans Vogt (1890–1979) - patentearam o sistema de som no filme chamado *Tri-Ergon* que, basicamente, convertia as ondas de sons em eletricidade, a qual poderia ser transformada, tecnicamente, em luz. Através desta luz, era possível imprimir o som no filme negativo. Um leitor fazia o processo inverso e convertia luz em som. Esta nova tecnologia trazia os fundamentos para resolver dois problemas existentes até então: a sincronia com filme e capacidade de amplificar para grandes espaços.

Diversos filmes de curta duração foram gravados, mas havia um desinteresse da indústria devido ao fato de mexer financeiramente com toda cadeia. Como uma grande indústria, havia uma grande cadeia e estrutura econômica em volta das projeções dos filmes que deveria ser mudada: desenvolvimento de novos estúdios de som, novos equipamentos para gravação de som - onerando ainda mais o processo de filmagem, os teatros deveriam estar preparados para receber os filmes com áudio. Um acordo entre os principais estúdios, conhecido como “O acordo dos 5 grandes”, foi criado para estabelecer um padrão de sistema de som. Warner Brothers não queria perder o seu investimento e desenvolveu, no ano de 1920, o primeiro estúdio de filmagem com áudio.

Em 1927, foi lançado o que pode ser considerado o primeiro filme cantado da história, “O Cantor de Jazz”. Nesta década, o Jazz, como gênero musical, estava se consolidando e passou a ser uma grande fonte para novas produções, reforçando a forte relação entre música e a imagem. Artistas como Duke Ellington e Woddy Herman frequentemente participavam das principais produções da época. Na década de 1940, com a tecnologia mais avançada, o cineasta Alemão Oskar Fischinger criou a abertura do filme *Fantasia*, da Disney, que, nas palavras de Souza (2002, p. 21), “viria criar uma relação profundamente sinestética entre música e imagem no desenho animado”. A articulação entre música, imagem e a escolha do público foi sedimentada no que Raúl Durá-grimalt chamou de “vitrolas de fichas visuais”, aparelho similar à uma *Jukebox*, comum em bares dos Estados Unidos, no qual era possível visualizar, mediante ao pagamento de algumas moedas, números musicais em preto e branco.

Figura 5 – Demonstração do Fonógrafo



Fonte: Histórias com Histórias

Disponível em: <https://goo.gl/Lxo8Kq>

Acesso em 23 jul. 2017

Figura 6- Utilização do primeiro Cinetoscópio



Fonte: Jornal GGN

Disponível em: <https://goo.gl/pBBezn>

Acesso em 23 jul. 2017

O reinado das “vitrolas de fichas visuais” durou pouco, pois no início da década de 1950 a Televisão via uma invasão da música, através de programas como *Paul Whiteman's teen Club*, da rede norte-americana ABC. Houve, então, uma proliferação não apenas de programas para a televisão, mas de filmes que contribuíram para nutrir toda indústria fonográfica. Nesta época, o nome de um jovem acabou consagrado: Elvis Presley que, além de músico, participou de filmes como “*Love me Tender*” (1956), “*Loving you*” (1957), “*Jailhouse Rock*” (1957), “*King Creole*” (1960). Diversos outros musicais foram feitos, com intuito de divulgar artistas como Chuck Berry e Little Richard. Como elucida Durá-grimalt, “*o cinema foi um dos meios responsáveis pela inserção do rock na esfera do consumo da conservadora sociedade norte-americana*” (apud SOARES, 2002, p. 22).

No mesmo período, do outro lado do atlântico, na Inglaterra, a rede de televisão BBC começou a produzir um programa dedicado a apresentações musicais, o *6'5 Special*, assim chamado pois era o horário em que era transmitido. O programa era apresentado pela atriz Josephine Douglas e, inicialmente, pelo Disc Jockey (DJ) Pete Murray.

Em 1964, o Diretor Richard Lester, grava o filme “*A Hard Day's Night*” (ver figura 7) que Durá-grimalt chamou de “um antecedente próximo do videoclipe” (apud SOARES, 2002, p. 23). Nele, como pontua Soares, já havia algumas características que o definem como videoclipe, dentro de uma linguagem.

A articulação entre canção e edição, o “quadro-dentro-do-quadro”, o sistema de foto-montagem, a mescla de elementos ficcionais e documentais e um certo grau de imprevisibilidade, fragmentação e dinamismo põem *A Hard Day's Night* como um objeto, inclusive, que veio compor, do ponto de vista do marketing, uma importante “pontuação” na carreira dos Beatles. (SOARES, 2002, p. 23)

Nos anos seguintes, foram gravados os videoclipes - ainda que não sob este nome, mas já com tais características - das canções *We Can Work it Out* e *Paperback Writer* que traziam as propostas de velocidade, recortes e estruturas enxutas. A relação com a câmera não era comum como se é hoje, por isso é possível ver, em diversas cenas, Paul Mc Cartney e John Lennon olhando para a câmera e sorrindo, como se não soubessem como agir (ver figura 8).

Figura 7 – Cena inicial do filme A Hard Day's Night



Fonte: Youtube, Canal Music Documentaries

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=imYGd8jqT2k&t=15s>

Acesso em 23 jul. 2017

Figura 8 - Paul McCartney e John Lennon no videoclipe We Can Work it out



Fonte: Youtube, Canal The Beatles Vevo

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qyclqo_AV2M

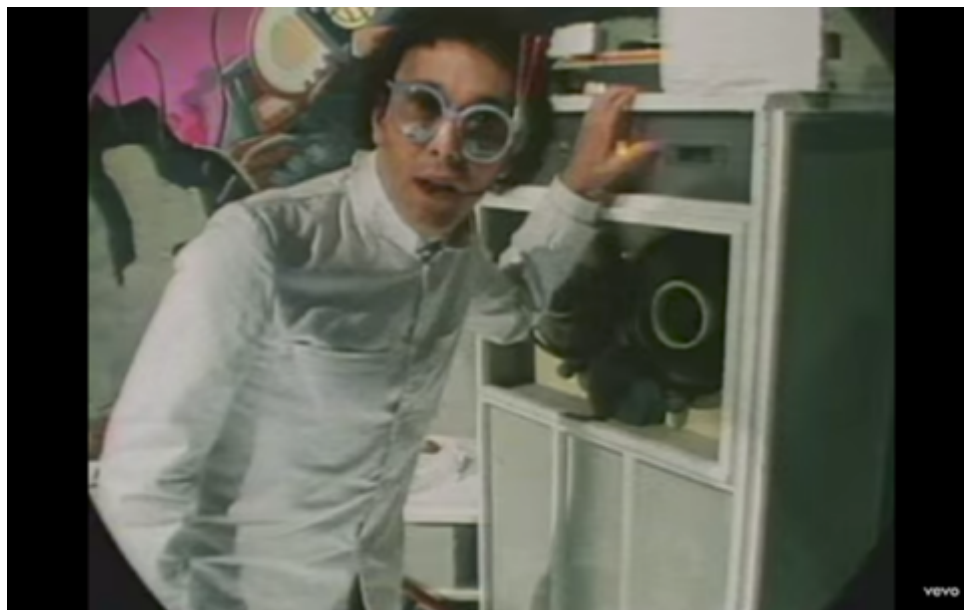
Acesso em 23 jul. 2017

Em 1975, o diretor Bruce Gowers lança o clipe *Bohemian Rhapsody* para a banda *Queen*, fazendo com que o disco chegasse ao topo de vendas, impulsionando exclusivamente pela massiva exibição no programa *Tops of the Pops*, da BBC. Em 1981, a Warner, adquire um sistema interativo de televisão a cabo, o QUBE, que inicialmente oferecia um serviço com 30 canais segmentados - um número gigante para época - entre eles 10 canais de filmes no formato *pay-per-view* e 10 para comunidades específicas. Um desses canais era o *Sight On Sound*, canal que apresentava concertos filmados e programas orientados para a música. Através do QUBE era possível votar em seus artistas favoritos. O canal viria a se tornar o antecessor da *Music Television* - MTV, que começaria a operar oficialmente em agosto de 1981, exibindo de forma sintomática como primeiro videoclipe *Video Killed the Radio Star* da banda *The Buggles*. A letra já trazia um contraponto sobre novas e antigas tecnologias, assim como aconteceu na história do som no cinema, e fala sobre como o vídeo suscitou novos paradigmas e contribuiu para matar as estrelas da rádio.

Em 1983, Michael Jackson, junto ao diretor John Landis, lançou o videoclipe *Thriller*, que, trouxe uma versão roteirizada do vídeo, tal como hoje é conhecido. Se inicialmente os videoclipes eram chamados apenas de “números musicais”, como os que aconteciam na TV, então, a ser chamados de promo em referência a palavra “promocional”, já utilizada pela indústria cinematográfica, que eram utilizados como ferramentas de marketing para vender o pacote completo de artistas e banda, imagem e canção. Dois conceitos, pontuados por Soares (2002), são sedimentados com o lançamento do videoclipe de Michael Jackson. O primeiro é a independência da imagem sobre a canção, já que a duração do vídeo é maior do que a da música. A canção *Thriller* possui uma duração de 5 minutos e 58 segundos, já o videoclipe possui 13 minutos e 42 segundos, no qual os 4 minutos iniciais são utilizados para contar a história de um filme de terror que está sendo passado no cinema, estrelado pelo próprio Michael Jackson (ver figura 10). O segundo conceito é o de coisificação da música ou canção.

A paisagem sonora configura-se num constituinte sinestésico: é música coisificada em imagem, gerando um efeito virtual de ouvir algo e “estar” na música. Ou, “estar” no som. O conceito de paisagem sonora, por exemplo, ajuda a perceber como se constroem as diegeses de alguns videoclipes. (...) O conceito de paisagem sonora vai situar o videoclipe dentro de uma ótica naturalmente imbricada com a própria origem da canção. Esta paisagem sonora será coisificada, “implantada”, construída a partir das noções de roteirização, direção de arte, direção de fotografia, planejamento de planos e edição (SOARES, 2002, p. 42).

Figura 9 – Banda The Buggles, no primeiro videoclipe transmitido pela MTV



Fonte: Youtube, Canal The Buggles Vevo

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8r-tXRLazs>

Acesso em 23 jul. 2017

Figura 10 – Michael Jackson atuando no videoclipe de Thriller



Fonte: Youtube, Canal Michael Jackson Vevo

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>

Acesso em 23 jul. 2017

Os videoclipes passam a materializar a música e a mexer com os diversos sentidos dos ouvintes, trazendo para o plano da visão, o que era sonoro ou apenas uma representação dos artistas cantando e tocando. Os videoclipes começam a contar com técnicas que eram usadas massivamente do cinema. Em *Thriller*, com sua letra que beira ao teor macabro, existe uma história com começo, meio e fim. Passa-se, então, a ter histórias com diversos conflitos - recurso muito comum no cinema - para capturar a atenção dos telespectadores. Por exemplo, após se declarar para sua namorada, o personagem de Michael Jackson diz que gostaria de revelar um segredo. Quando a lua fica completamente cheia, ele se transforma em um lobisomem e passa a persegui-la. O corte para a cena do cinema, após capturá-la, traz uma resolução para o conflito da história: era apenas um filme de terror. Para mostrar o teor mórbido, o personagem principal conta com recursos de maquiagem e fantasias. Todos estes recursos ajudam a construir no imaginário um novo sentido imagético da música para o ouvinte-telespectador. Não à toa, *Thriller* acabou tornando-se uma das principais imagens do século XX.

Bad, outra música de Michael Jackson, conta com a mesma estrutura. A música possui 4 minutos e 7 segundos, já o videoclipe, dirigido por Martin Scorsese, 18 minutos e 6 segundos, contando a história de um rapaz do subúrbio americano, que consegue uma vaga em um colégio localizado em um bairro nobre, e precisa conviver com todas as diferenças sociais.

O videoclipe ganha importância mercadológica e passa a ditar comportamentos de consumo e tendências de moda. São criados, para acirrar a disputa entre as redes televisivas, premiações para a escolha dos melhores. Surgem o *American Video Awards* e *Video Music Awards* - o VMA. Em 1985, o videoclipe é utilizado para divulgar um projeto de ajuda internacional, o *USA for Africa*, através do *We are the World*.

No Brasil, a MTV contribuiu para influenciar o comportamento de toda uma geração que teve a adolescência marcada pelos anos 1990 através do que Soares (2002, p. 27) chama de disseminação da cultura videoclíptica. O primeiro videoclipe transmitido pela emissora foi *Garota de Ipanema*, versão de Marina Lima. Outros importantes artistas da década de 1990 como Paralamas do Sucesso, Skank, Titãs, Charlie Brown Jr. aproximaram-se de produtoras para lançar seus videoclipes.

Atualmente, é impossível pensar em bandas de música sem videoclipes. Grandes e pequenos artistas, cientes do seu potencial mercadológico, lançam muitas vezes suas músicas

primeiramente no formato de videoclipe. As novas ferramentas de divulgação, através da Internet, como o website de compartilhamentos de vídeos, o Youtube, contribuiu ainda mais para a disseminação dos artistas. Os videoclipes *Single Ladies*, de Beyoncé, chegou em 23 de abril de 2017, a marca de 569.494.101 visualizações; *Diamonds*, de Rihanna, em 23 de abril de 2017, 988.041.515 visualizações; *Hotline Bling*, de Drake, em 23 de abril de 2017, a marca de 1.206.782.193 visualizações.

Nacionalmente, artistas de menor porte, também utilizam o site para divulgar os seus trabalhos. A produtora Kondzilla que possui mais de 12 milhões de inscritos no seu canal do Youtube, famosa por lançar diversos artistas do gênero funk. O videoclipe *Deu Onda*, do artista MC G15 lançado pela produtora possui, em 23 de abril de 2017, 255.818.990 visualizações; outro famoso videoclipe, do MC João, *Baile de Favela*, possui, em 23 de abril de 2017, 162.194.819 visualizações.

1.3. A história do videoclipe no RAP

Uma das primeiras manifestações do RAP em vídeo, como já mencionado (ver pág.16), foi Lucy Puma - A gata da pesada, em 1986, realizada pela TV Cultura. A aproximação de músicos bem relacionados, fora do circuito do Hip Hop, contribuíram com a produção da minissérie. Esta, porém, não era a realidade de todos aqueles que faziam RAP na época. Ao contrário, a realidade econômica e o acesso às novas tecnologias de produção de vídeo ficavam restritos à uma pequena elite, ora ligada aos movimentos artísticos, ora ligada aos movimentos universitários.

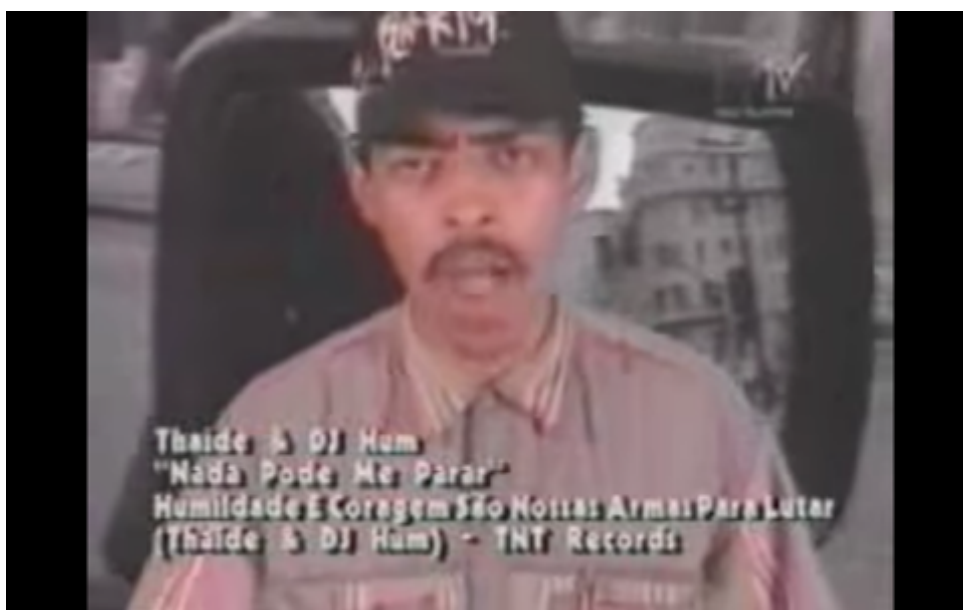
Entre os críticos, há um consenso de que, excetuada a intervenção isolada de Analívia Cordeiro, o vídeo, encarado como um meio para a expressão estética, surge oficialmente no Brasil em 1974 (Zanini, 1997. p. 239), quando uma primeira geração de artistas, convidada a participar de uma mostra de videoarte na cidade norte-americana de Filadélfia (Delehanty, 1975), realizou aqui os primeiros videotapes, parte dos quais sobrevive até hoje. Embora o convite tivesse sido extensivo a artistas brasileiros em geral, na época apenas os cariocas conseguiram viabilizar a produção, graças principalmente à intermediação de Jom Tom Azulay, que acabara de trazer um equipamento *portaback* dos Estados Unidos e o colocara à disposição de alguns artistas do Rio de Janeiro (Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado). A esse grupo somou-se ainda Antonio dias, que produziu com os meios que conseguiu levantar em Milão. (MACHADO, 2003)

Diante das dificuldades de acesso, os Racionais MCs, junto ao lançamento do seu primeiro álbum *Holocausto Urbano*, produziram seu primeiro videoclipe para a música *Tempos Difíceis*. Para produzi-lo, apesar dos recursos escassos, o videoclipe utilizou recortes de outros vídeos – quase como se estivessem “*sampleando*” as imagens e a gravação com a banda em apenas poucas locações, sem qualquer movimento de câmera. O RAP, vale lembrar, devido à aproximação com as posses – grupos para discussões que fomentaram o crescimento do HIP HOP em São Paulo –, já possuía uma forte ligação com os movimentos políticos. Suas letras e videoclipes enfatizam os problemas sociais enfrentados por negros e pobres do país.

O videoclipe de *Tempos Difíceis* inicia-se com a forte imagem de uma mulher negra caminhando, com os seios à mostra, segurando em seus braços um bebê branco que chora. Recortes de imagens com crianças negras em situação calamitosas, pessoas trabalhando e políticos fumando charutos, utilizando dinheiro como isqueiros são mescladas com imagens dos músicos da banda ao lado de um carro ou tendo como fundo a imagem do prédio do Banco do Estado de São Paulo – Banespa.

Em outubro de 1990, a MTV Brasil traz para sua programação o Yo RAP, o primeiro programa da televisão brasileira dedicado RAP. Este programa exibia os poucos videoclipes existentes, entrevistas e performances dos artistas em shows. Em 1992, Thaíde e DJ Hum lançam um videoclipe para música *Nada pode me parar* (ver figura 11). Seu conteúdo demonstrava uma preocupação em divulgar a cultura do movimento HIP HOP. Utilizando, novamente, recursos simples, como um *chroma key* para trazer o cantor em algumas cenas, mescla-se com outras imagens de *b.boys* na São Bento. É somente em 1994 que os videoclipes de RAP começam a contar histórias com estruturas narrativas apresentadas - começo, meio e fim. O grupo Sistema Negro produziu o videoclipe da música *Cada um por si* (ver figura 12), que conta a história de um jovem negro viciado em cocaína que se envolve com o tráfico de drogas e passa a dever dinheiro para os traficantes do bairro. As imagens sem cor revelam uma situação calamitosa e traduzem de forma direta o que diz a letra da canção. Os barracos de madeira despedaçados são a interpretação de uma situação precária que não demonstra muitas opções de esperança.

Figura 11 – Thaíde em cena do videoclipe Nada Pode me Parar



Fonte: Youtube, Canal Strung Loc

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3vt14ZQy0Us>

Acesso em 23 jul. 2017

Figur 12 - Cena do videoclipe do grupo Sistema Negro, Cada um por si



Fonte: Youtube, Canal Clássicos do Rap Nacional

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SUA1jYI9OW8>

Acesso em 23 jul. 2017

A banda, utilizando um recurso muito comum do cinema, funciona como um narrador *off* da diegese² do videoclipe. Está de fora expondo os problemas da família, quase como uma lembrança que gostaria de ser esquecida, desde sua entrada no mundo das drogas, sua dívida com os traficantes e sua morte. No mesmo ano, o grupo Código 13 lançou o videoclipe da música *Foge Garoto* que através de uma letra não mais leve conta a história de um garoto com uma família desestruturada. A mãe usava drogas. O pai abusava da filha e a obrigava a se prostituir. O garoto, sem nome, começa a cometer delitos. As imagens trazem cenas de um rapaz negro sempre correndo e remetem alguns trechos da letra. Em 1995, Athalyba e a Firma lançam o videoclipe da canção *Política* que apesar de não apresentar nenhuma estrutura de enredo, não é menos contundente que os vídeos dos anos anteriores.

Já na primeira cena aparece os corpos de jovens negros estirados no chão. É também no ano de 1995 que a MTV lança o *Video Music Awards Brasil* - o VMB. Em seu primeiro ano já contava com 12 categorias, entre elas: videoclipe do ano, escolha da audiência, artista revelação, videoclipe de pop, videoclipe de RAP, videoclipe de rock, videoclipe de MPB (Música Popular Brasileira), democlipe, direção em videoclipe, edição em videoclipe, fotografia do videoclipe. Na categoria de videoclipe de RAP, os indicados foram: *175 nada especial*, de Gabriel, O pensador; *Política*, de Athalyba e a Firma; *Foge Garoto*, de Código 13; *A Forma Originamental*, de DMN; e *Cada um por si*, do grupo Sistema Negro. O vencedor foi *175 nada especial*, de Gabriel, o Pensador. Nos dois anos posteriores houve a participação de vídeos de grupos como Câmbio Negro, com *A volta*; Pavilhão 9 com *Apaga o Baseado*; Código 13 com *Raças Diferentes*; MC Júnior & MC Leonardo com *RAP das Armas*; De Menos Crimes com *Polícia*; Gog com *Periferia segue Sangrando*; Visão de Rua com *Irmã de Cela*.

² O termo “diegese”, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais plano), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é *associado* (a Paris de Richelieu faz parte da diegese de *Cyrano de Bergerac*). Esse termo apresenta a grande vantagem de oferecer o adjetivo “diegético” (quando o adjetivo “histórico” se revela inutilizável) e ao mesmo tempo uma série de expressões bem úteis, como “universo ou mundo diegético”, “tempo, duração diegéticas”, “espaço diegético”, “som, ruído, música diegéticas (ou extradiegéticas)” (VANOYE e GOLIOT-Lélé, 1992, p. 38).

Figura 13 – Mano Brown em cena do videoclipe Diário de um Detento



Fonte: Youtube, Clássicos do Rap nacional

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BElpPiZR-aQ>

Acesso em 23 jul. 2017

Figura 14 - Carlinhos Brown interrompe o discurso de KL Jay no VMB 98



Fonte: Youtube, Canal Adriano Silva

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54scSGUSLzQ>

Acesso em 23 jul. 2017

Em 1997, os Racionais MCs lançaram o álbum *Sobrevivendo no Inferno* que entre outras canções apresenta *Diário de um Detento* (ver figura 13). A letra, escrita por um ex-detento chamado Jocenir, relata o dia anterior à rebelião ocorrida no presídio do Carandiru, no qual oficialmente 111 presidiários foram mortos – a Revista Super Interessante relata que ex detentos contam que o número chegou a mais de 200 vítimas. O videoclipe da canção foi gravado dentro do próprio Carandiru e tem como protagonista Mano Brown que relata, através da letra, a situação do sistema carcerário. No ano seguinte, o videoclipe concorreu ao VMB e ganhou nas categorias “Escolha da Audiência” e “Videoclipe de RAP”. Durante a entrega da premiação, como relata TERPMAN (2015, p.74), ao subir no palco para buscar o prêmio de “Escolha da Audiência”, um grupo de quase 40 pessoas começa a seguir os integrantes dos Racionais. Ao anunciar o prêmio e passar a palavra para os MC’s agradecerem, eles se recusam a falar causando constrangimento, ao vivo na TV. Carlinhos Brown tentou mais de uma vez ao repetir o nome do prêmio e erguer o troféu. A comitiva que estava junto com os Racionais MCs começa a insultar o músico e apresentador: “Filho da puta, filho da puta!”. Ice Blue interrompe o silêncio fazendo um pequeno discurso. DJ KL Jay, em seguida, começa a discursar por quase 30 segundos (ver figura 14):

“Nos lugar mais longe da cidade, nos lugar mais distante do país, moro, meu povo não tem TV a cabo, nem conversor pra pegar a MTV e assistir o *Yo RAP* ou assistir isso aqui que tá acontecendo, moro. Mas mesmo assim, esse prêmio vai pra todo o meu povo que veio da África, enriqueceu a Europa e a América do Norte. E o que sobrou pra nós, moro meu, foi as favela, foi as cadeia...” (Video Music Awards Brasil, 1998).

Neste momento, Carlinhos Brown, um dos apresentadores da premiação, interrompe KL Jay e começa a cantar

Sou a personificação pelo fenômeno da natureza

E de certo modo tornam—se sincréticas

Temos também outras divindades

Proclamadas Olorum

Que para nós não é pessoa

A seguir o universo de todos os orixás

Pelourinho que ontem atuou

É visitado hoje por muita gente de cor

Pelourinho que ontem atuou

Fotografado hoje por muita gente de cor

Ao finalizar o cântico, aproxima-se de KL Jay e como se cantasse ao pé do ouvido do DJ e finaliza com: “tê, tê, tê bom”. KL Jay volta a falar e por fim os outros integrantes fazem seus agradecimentos.

Em entrevista para a Folha Ilustrada, no dia 23 de outubro de 1998, ao ser perguntado sobre o episódio, Carlinhos Brown responde:

Foi um momento feliz da MPB. Foi o encontro zumbi-aluvião. Ali, de um lado se via uma sociedade miscigenada baiana com conhecimentos de que é herdeira do Brasil, de que não é colonizada, mas colonizadora também. Por outro lado, via-se um novo grupo cujo seu papel e importância social, era fazer música muito boa com o discurso aliado à situação em que eles viviam em São Paulo. Era essa situação, não eu, nem Mano, nem ninguém. Agora eu não mudo minha posição sobre o RAP, essa música tão fragilizada, um discurso tão burro e fraco no mundo inteiro. Nós não fazemos música para ostentar medalhões de ouro, carrões, drogas e mulheres, isso não parece muito com a história do Brasil.

Teperman (2015, p. 76) relata o episódio como se houvesse duas visões diferentes sobre o significado da mestiçagem no país. De um lado, uma visão conciliatória e próxima do “mito da democracia racial”. Do outro, uma visão contundente e que, talvez pela primeira vez na música brasileira, discute o racismo abertamente. Em seu segundo álbum, *O Raio X do Brasil*, na faixa de abertura, *Fim de semana no Parque*, o grupo evidencia para quem é o seu discurso: “A todas as comunidades pobres da zona sul”. É uma questão racial e também social, já que atinge principalmente as famílias mais pobres, moradoras de zonas periféricas.

A premiação seguiu, com o mesmo formato, até o ano de 2008, quando reformulou as categorias, retirando as categorias específicas de videoclipe ao unificar em “Videoclipe do ano”. Em 2009, o rapper Leandro Roque de Oliveira, conhecido como Emicida, lança a mixtape - termo usado para a compilação de canções gravadas antigamente em fitas cassete - *Para quem mordeu um cachorro por comida, eu até que cheguei longe* com músicas feitas desde 2006, quando participava das batalhas de MCs.

O Brasil havia se beneficiado do crescimento econômico dos anos anteriores. Segundo o Banco Mundial, o país cresceu 6,1% (2007) e 5,1% (2008). As políticas do governo transformaram a vida milhares de jovens da periferia, fazendo com que tivessem acesso às universidades. Como relatou Teperman, em outro trabalho, O RAP radical e a “nova classe

média” (2015, p. 37), Emicida e outros MCs da nova escola - termo utilizado para designar novos MC's - foram beneficiados neste momento político e social da história brasileira. Ao contrário dos MC's da década anterior, Emicida concluiu o ensino médio e formou-se em técnico em Design pela Escola Arte São Paulo, unidade Tatuapé.

A democratização ao acesso à banda larga também contribuiu para o crescimento de artistas como Emicida. O Youtube, site de compartilhamentos de vídeos, já era uma realidade no Brasil. Com melhores condições de acesso à Internet, tornou-se mais fácil acessar vídeos com melhores produções. Este cenário mudou completamente a relação dos artistas de RAP com a produção do videoclipe. O videoclipe, como visto anteriormente, é uma ferramenta comercial utilizada principalmente para vender o pacote completo do artista: imagem e som. Grupos como os Racionais, RZO, DMN utilizavam-no como ferramenta para dar voz à população periférica ou denunciar uma situação pouco conhecida por certas parcelas sociais da população. Na visão do grupo, não deveria ser utilizado para auto-promoção. Era uma visão fechada, cartesiana e, de certa forma, contraditória para o RAP. Se desde o período da São Bento, o RAP sempre foi plural, por que ter uma visão singular? Emicida é o personagem que transforma e muda esta visão. O videoclipe pode ser uma ferramenta de voz e uma ferramenta de divulgação do artista. Uma ferramenta para denunciar situações e uma ferramenta para abrir portas para o artista.

É neste cenário que o rapper lança em 2009 seu primeiro videoclipe para a canção *Triunfo*. Em 2010, lança seu álbum *Emicídio* que traz as produções de dois videoclipes para as canções *Rua Augusta* e *Então Toma* - este último com uma linguagem cômica e muito próxima ao trabalho realizado pelo Diretor de Cinema Quentin Tarantino. Em 2011, é lançado o álbum *Doozicabraba e a Revolução silenciosa* e junto o videoclipe para a canção *Zica, Vai lá*. Em 2013, lançou o chamado web clipe da música *Rinha (Já ouviu falar?)*, no qual reúne imagens filmadas durante a turnê de 2011. No final, o DJ KL Jay entrega o “Disco de Ouro”, pelas 10 mil cópias da *mixtape* vendidas de forma independente. No mesmo ano, lançou o álbum *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* junto a um documentário que relata todo processo de gravação e foi editado e publicado no Youtube, como se toda música possuísse um videoclipe independente. Para as canções *Crisântemo* e *Levanta e Anda* foram produzidos dos videoclipes exclusivos. As músicas do artista passaram a fazer parte da trilha sonora do jogo de videogame *Fifa 2016* e da novela da emissora Rede Globo *Sangue Bom*.

Figura 15 – Cena de Mandume na qual duas meninas brigam com os rapazes que mexeram as meninas



Fonte: Youtube, Canal Emicida Oficial Vevo

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc

Acesso em 23 jul. 2017

Figura 16 - Cena de Mandume cantada por Rico Dalassam



Fonte: Youtube, Canal Emicida Oficial Vevo

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc

Acesso em 23 jul. 2017

Em 2015, Emicida lançou a música e videoclipe da música *Bonjour*, com a participação do rapper francês Féfé. No mesmo ano, lançou o álbum “*Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*”. O álbum, como estratégia de divulgação, foi lançado a partir do videoclipe da canção “*Boa Esperança*”. Na época, os artistas de RAP sofriam com críticas devido ao fato de ser consumido por parte da classe média. O álbum e o videoclipe mostraram que, usando o nome de uma canção do próprio Emicida, “*O RAP ainda é dedo na ferida*” ao colocar os empregados, em sua maioria negros, rebelando-se contra seus patrões e os transformando em reféns. O videoclipe da canção “*Chapa*” relata o sofrimento das mães de maio, com filhos seus desaparecidos. *Passarinhos*, cuja participação especial é de Vanessa da Mata, relata a relação de jovens da periferia com os livros e o seu poder de transformação. O videoclipe da canção “*Mãe*” incluiu a participação especial de Dona Jacira, mãe do cantor. No videoclipe da canção “*Madagascar*”, Emicida, na pele de um jovem músico balconista, sonha com dias melhores e promissores. O videoclipe da canção *Baiana* narra a história de amor entre duas meninas que vivem em cidades diferentes.

É na letra e no videoclipe da canção *Mandume* que Emicida, ao lado de Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin, consegue ser tão ou mais contundente do que os Racionais MC’s, pois consegue pautar diversos assuntos que o RAP, como gênero que pretende ser uma crítica ao sistema social, deveria abordar: desigualdade feminina, direitos dos homossexuais, desigualdade social, imposição de um jeito de ser pela mídia. Mais do que uma reparação histórica, *Mandume* traz orgulho e esperança para quem antes não tinha nada.

O videoclipe começa com cenas de diversos negros olhando para a câmera com um olhar severo. Ao fundo, a letra diz: “*Eles querem que alguém / Que vem de onde nós vem / Seja mais humilde, baixe a cabeça / Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda / Eu quero é que eles se... ! / (Nunca deu nada pra nós, caralho!) / (Nunca lembrou de nós, caralho!)* “.

Drik Barbosa aparece em um ambiente com tom vermelho escuro. Muda-se então para a cena de duas mulheres com corpos que fogem do estereótipo imposto pela mídia dando socos em um saco de boxe. Em outra cena, as duas estão andando pela rua quando são abordadas por dois rapazes que fazem provocações (ver figura 15). As duas, então, iniciam uma briga e diferem diversos socos. Ao fundo, a cantora diz: “*Feminismo das preta bate forte, mó treta / Tanto que hoje cês vão sair com medo de buc (...).* “

A cena corta para Amiri que começa a discorrer sobre a questão da falta de representatividade dos negros e como isso impacta na construção de sua identidade. São apresentadas em uma banca de jornal revistas com homens, mulheres e crianças brancas estampadas em suas capas, enquanto dois jovens negros olham zombando para elas. De repente, eles vão para a banca e colam na capa das revistas imagens de diversos artistas negros de notoriedade na música brasileira como Elza Soares, Rael, Kamau, Rappin Hood, Black Alien e Leci Brandão.

Em seguida, Rico Dalasam, o primeiro rapper negro e gay assumido, entra em cena. Sua fala poderia ser interpretada como a violência sofrida por qualquer negro da periferia, mas o videoclipe consegue fazer com que, nas palavras de Soares, a canção coisifique-se para causar o sentido que o artista quer dar. Na próxima cena, em um plano que começa de baixo para cima, mostrando sapatos reluzentes e revelar um rapaz cabisbaixo. Ele coloca sua peruca e começa a arranhar o espelho que está em sua frente, enquanto se maquia, como se precisasse encarar uma situação difícil. Realmente é, pois ele precisa revelar sua identidade durante uma festa. Quando a cena é cortada para os seus pés descendo as escadas, a música é interrompida (ver figura 16). Todos os olhares se voltam para ele. Suas amigas o chamam, a música volta, ela sorri e começa a dançar.

Quando Muzzike ingressa, dispara-se com raiva e cicatrizes existentes contra uma classe social que hoje tenta apropriar-se de certos aspectos culturais que são próprios dos jovens da periferia. A imagem da cena faz um contraponto, mostrando a reação do outro lado não é pacífica, quando jovens, através dos rolezinhos, tentam se aproximar entrar na meca do consumismo da classe média, o shopping. Os jovens são expulsos com truculência e violência que é comum, nestes casos, pela polícia. Em seguida, os jovens são mostrados assistindo um vídeo com as cenas de violência em um celular e, logo em seguida, com sorrisos no rosto fazendo seus passinhos de funk.

Raphão Alaafin levanta a questão religiosa e mostra como as religiões africanas ainda são vistas com preconceito. Na cena, um pastor, segurando a bíblia, se aproxima de duas mulheres vestidas de branco que estão dançando ao som de um tambor. O pastor levanta a bíblia para proclamar algo e as duas caem, enquanto o fogo do tambor se apaga. De repente, o fogo volta, o pastor e sua bíblia caem, enquanto as duas mulheres começam a se levantar. Emicida aparece cantando no final, enquanto imagens de outras pessoas e dos próprios músicos aparecem em cenas e cortes curtos.

Para concluir a história dos videoclipes de RAP, pode-se constatar que Emicida serviu e continua servindo de inspiração para diversos artistas de RAP atualmente. Sua obra videográfica é muito maior do que qualquer artista dos anos 1990 – incluindo os Racionais MCs. Por isso, hoje é comum ver artistas novos – como Rincon Sapiência, Projota, Rashid, Rael, Flora Matos, Inquérito – que estão produzindo videoclipes para suas músicas com produções de altíssimo nível, com histórias impactantes até mesmo para outros gêneros musicais, sem a preocupação de ser comercial. Pois, sabe-se que hoje, apesar da visão mais severa e negação sobre esta prática dos artistas dos anos 1990, todos, de alguma forma, estavam vendendo música como um produto comercial.

CAPÍTULO 2

ANÁLISE SEMIÓTICA DOS VIDEOCLIPES

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

Antes de iniciar as análises semióticas dos vídeos, vamos apresentar os objetivos, objetos, bases teórico-metodológicas e escopo do trabalho que será realizado neste capítulo. Assim, os parâmetros que guiaram a análise de cada vídeo, bem como os paralelos posteriormente traçados entre ambos, ficarão claros para os leitores. Portanto, nosso intuito foi desenvolver uma sistemática, como teorizou Soares (2012, p. 133), capaz de analisar a variedade de características singulares dos vídeos, evitando resultados formalistas ou isolacionistas.

O que significa analisar semioticamente as transformações estéticas da periferia nos vídeos de RAP? A semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) oferece ferramentas úteis para se ler e dialogar com os signos apresentados pelas produções de vídeos desenvolvidas nos últimos trinta anos. Se o próprio vídeo, como afirma Soares (2012), está ancorado na ideia de uma linguagem híbrida - já que agrega diversos conceitos e linguagens como cinema, televisão e retórica publicitária fazendo com que o processo de cognição seja acelerado, impondo uma nova forma de ver e absorver seu conteúdo - é necessária uma teoria que consiga abordar esta multidisciplinaridade das linguagens e signos.

Como reflete Lucia Santaella sobre a semiótica Peirceana:

Além de nos fornecer definições rigorosas do signo e do modo como os signos agem, a gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas signícas, nas inúmeras gradações entre verbal e o não-verbal até o limite do quase-signo. Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos (SANTAELLA, 2002, p. XIV)

Seguindo a linha de Santaella, Arlindo Machado argumenta sobre a capacidade da teoria semiótica para 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)

Há que se considerar, porém, as limitações da teoria peirceana. Santaella evidenciou as dificuldades de se tentar aplicar a teoria ao argumentar que:

(...) Aplicar a teoria dos signos peirceana não é uma tarefa simples. Seus conceitos são lógicos, definidos com precisão matemática, geométrica. São muito gerais e abstratos, de acordo com aquilo que prescreve uma teoria filosófica que se quer científica. Por isso mesmo, é difícil trabalhar com esses conceitos (SANTAELLA, 2002, p. XV)

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em *Ensaio sobre análise fílmica*, desenvolveram um sistema útil para realizar análises de filmes, que foi usado e adaptado por Soares para realizar as análises videoclípticas. Para Vanoye e Goliot-Lété:

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 significante: reconstruir o filme ou fragmento (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, apud SOARES, 2012, p. 15).

Resumidamente, o trabalho do analista, ao 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 três 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 apresentam 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.

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 vídeos 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, p11.)

A escolha dos vídeos que serão analisados seguiu dois critérios básicos: retratar a periferia através de suas imagens em vídeo e se diferenciar através de linha do tempo para ser possível mostrar as transformações estéticas que a periferia passou. Portanto, era necessário escolher dois vídeos que se diferenciavam cronologicamente. *Vida Loka Parte II*, dos Racionais MCs, e *A Coisa Tá Preta*, de Rincon Sapiência foram selecionados porque adequam-se a estes critérios. Além disso, no período em que foram produzidos, geraram grande repercussão entre os fãs de RAP.

Vale ressaltar que o presente trabalho não pretende analisar os aspectos sonoros e musicais dos videoclipes escolhidos. Portanto, seus focos são analisar detalhadamente a construção de cenário de um mundo imaginário, dentro de uma narrativa, presente em cada videoclipe. Ou seja, como se dá a construção do ambiente, decoração, luz; como os personagens se vestem e se comportam. 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.

2.1. Análise semiótica – videoclipe: 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 a partir de um convite do cineasta norte-americano Spike Lee 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*, televisivas (?) *Cidade dos Homens* e no videoclipe *Minha Alma (a paz que eu não quero)*, da banda O Rappa. Este breve histórico permite assimilar como sua produção para o videoclipe *Vida Loka Parte II* dos Racionais MCs 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. Se existe uma segunda parte para o *Vida Loka*, fica claro que há uma primeira e necessário analisa-la. *Vida Loka parte I* 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 Brown e o prisioneiro Abraão – homônimo do 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 está na quebrada, Brown comenta sobre os problemas que está passando, já que arrumou briga 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.

Cenas iniciais do videoclipe Vida Loka Parte II



Figura 17



Figura 18

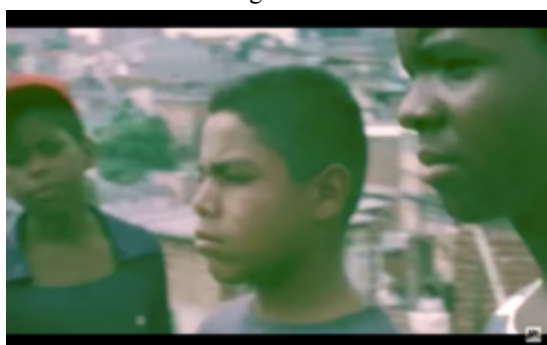


Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Fonte: Youtube, Canal Clássicos do Rap Nacional
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahElIlyfHbI>
Acesso em 23 jul. 2017

Outro índice relevante, para compreender sobre o que se trata o *Vida Loka*, aparece na letra da própria 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, portanto, retratada exatamente 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. A narrativa do videoclipe *Vida Loka Parte II* tem início mostrando o encontro de três garotos negros vestindo roupas simples, um deles usando uma camiseta (escrito Brasil) e chinelos da marca Havaianas, e mais dois jovens que já entraram para o mundo do crime (ver figura 17). Eles estão dançando ao lado de uma fogueira. 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 um ar de nojo (ver figura 21). A câmera começa a passar pelos rostos dos garotos através de um plano fechado mostrando 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 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).

Cenas nas quais garoto percebe sua mãe chegando e sendo expulso de loja



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 30



Figura 31

Fonte: Youtube, Canal Clássicos do Rap Nacional

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahEllnyfHbI>

Acesso em 23 jul. 2017

A relação entre consumo, violência e identidade começa a delinear o aspecto icônico 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 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).

Neste momento, um fotógrafo passa e, um dos rapazes pede para tirar uma foto. 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. O registro será mostrado adiante para contar o desfecho de suas histórias.

A mãe de um dos garotos está voltando para casa com uma sacola (ver figura 25). 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 (ver figura 28):

- 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).

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 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 a vendedora branca o valor do tênis. Ela olha com desprezo e um segurança aparece para expulsá-los. Zygmunt Bauman vai teorizar sobre produção de estranhos na sociedade. É exatamente como estes garotos são representados – não fazem parte do mundo dos bandidos, mas também não podem verificar o valor de um produto que desejam devido à sua imagem. Eles são pobres e negros. Argumenta 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)

Ao relacionar a primeiridade de Pierce, que Santaella (2007) apresenta como “*qualidade de sentimento*”, ou seja, aquilo que traz ou remete às primeiras sensações, nota-se, neste início de narrativa, a ausência de cores e um clima de tensão. As paredes rebocadas são da cor cinza de cimento. A camiseta do Brasil traz um verde quase preto, sem as cores vibrantes que estão presentes em nossa bandeira. Quando há cor, é o vermelho-sangue do boné, calça e blusa dos meninos. Com índice 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 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 *antropoêmica* que consiste, usando suas próprias palavras, em vomitar os estranhos para bani-los de um mundo que, supostamente, está em ordem e 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

Cenas mostrando o bairro do Capão Redondo



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37

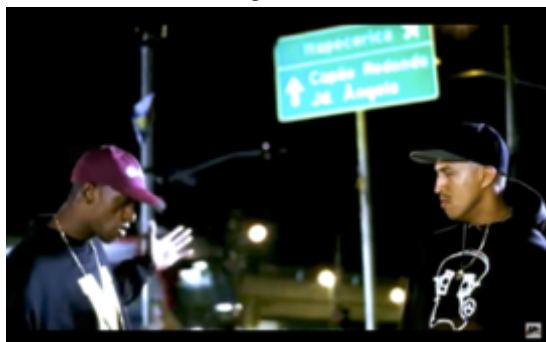


Figura 38



Figura 39

Fonte: Youtube, Canal Clássicos do Rap Nacional

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahEllnyfHbI>

Acesso em 23 jul. 2017

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 – 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. (se for trecho da música, colocar entre aspas)*” (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. 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 imaginário³. Pela primeira vez, há cores sóbrias e alegres no videoclipe.

³ De acordo com o psicanalista Oscar Cesarotto, Jacques Lacan desenvolveu os 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

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 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 ter um lar para chamar 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 indica que eles são bandidos. Estética e violência se fundem para trazer uma visão preconceituosa e racista do bairro e seus moradores.

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).

Cenas mostrando Mano Brown dentro do Carro e Garoto já na prisão



Figura 40



Figura 41

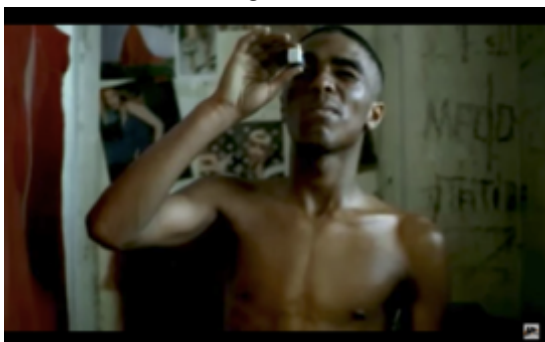


Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45

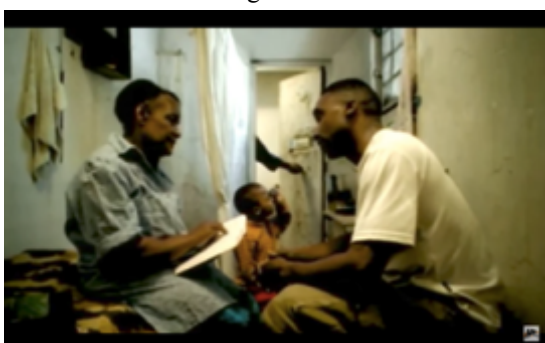


Figura 46



Figura 47

Fonte: Youtube, Canal Clássicos do Rap Nacional

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahElInyfHbI>

Acesso em 23 jul. 2017

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 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 por um fotógrafo que passava e um dos rapazes disse que se os garotos andassem com eles estariam sempre com uma foto “bonitinha” (ver figuras 42 e 43). 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” (policial) e “cano” (arma). A condenação feita pelo juiz tem pouco valor, pois ele é apenas um homem e somente Deus 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 ao se entrar para a vida do crime, pois Deus – o único que pode julgar – entenderá o que passou 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 pelo segurança –, mas com dinheiro

Cenas mostrando o bairro do Capão Redondo



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55

Fonte: Youtube, Canal Clássicos do Rap Nacional
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahEllnyfHbI>
Acesso em 23 jul. 2017

suficiente para comprar o azul, o vermelho, o balcão, o espelho, o estoque e até mesmo a vendedora (ver figura 51). 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 (ver figura 53).

Na cena seguinte, um pastor aparece segurando a bíblia em frente uma igreja (ver figura 55). 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.

2.2. Análise semiótica – videoclipe: A Coisa tá Preta

“*A Coisa tá Preta*” é uma canção do álbum “*Galanga Livre*”, do rapper Danilo Albert Ambrósio, conhecido também como Rincon Sapiência. O videoclipe, produzido pela Boia Fria Produções, foi lançado em uma data sintomática para os negros do Brasil, 13 de maio de 2016, que marcou 128 anos da Lei Áurea que “aboluiu” a escravidão. Sendo o último país a liberar os escravos, a lei fez com que muitos negros, agora “livres”, não tivessem condições adequadas e legais para prosperar, já que não poderiam se tornar donos de suas próprias terras nem contar com uma política de promoção de igualdade racial. Para citar novamente Bauman (2008), os “ex-escravos” foram colocados na condição simbólica de estranhos da pior maneira possível. As estratégias para aniquilar estes novos estranhos, vale lembrar antropofágica e antropoêmica, foram usadas indistintamente (BAUMAN, *ibid*).

O doutor em história social pela USP- FFLCH-SP Gilberto Maringoni, em “*O destino dos negros após a abolição*” (2011), cita que as regiões precárias, distantes do centro, foram os locais onde os negros se refugiaram. Ora, ao mesmo tempo em que as distinções culturais foram legalmente abafadas para esquecer suas ancestralidades e promover a conformidade com a ordem; vale lembrar que naquela época diversas práticas como a capoeira, por exemplo, foram proibidas. E, a maioria dos negros foi enviada para dentro das paredes invisíveis dos guetos.

Ao olhar para alguns índices sociais, percebe-se que o país mudou em termos sociais e políticos. Por exemplo, a Síntese de Indicadores Sociais, divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2004, mostrava que apenas 16,7% dos alunos pretos ou pardos estavam matriculados em universidades. Este número saltou exponencialmente para 45,5%, em 2014. Há muito o que melhorar, claro, – pois apesar deste aumento exponencial, os negros continuam sendo minoria nas universidades – mas se a arte é um reflexo atual da nossa sociedade, o RAP, por mais que ainda seja “dedo na ferida”, para citar trecho de uma canção de Emicida, precisava ser reflexo deste novo momento.

No videoclipe de “*A Coisa tá Preta*”, Rincon Sapiência se apropria de uma expressão que historicamente foi utilizada com conotação negativa – que utiliza a cor, que também é associada à população negra, como algo ruim algo – para ressignificá-la e trazer exemplos positivos para a população negra carente de um ponto de vista estético e político diferente daquilo que, até então, imperava como representação da identidade periférica e negra.

Se Dimas é o índice para compreender o “*Vida Loka parte II*”, “*A coisa tá Preta*” indica dois personagens importantes para compreender a ressignificação que se pretende fazer: Zumbi, o último líder do Quilombo dos Palmares e a rainha do Ndongo (atual Congo), Ana de Souza, Nzinga Mbandi. Tratam-se de dois heróis que representam a resistência ao que era imposto, ou seja, a escravidão ao povo negro.

Predominantemente ainda se conta uma história passiva, na qual os negros ofereceram pouca resistência. Pouco se conta, na história da escravidão, que um dos maiores representantes da resistência foi uma mulher, que organizou uma tropa inteira de soldados para batalhar contra soldados portugueses ou que Zumbi resistiu às investidas portuguesas por mais de 20 anos. Portanto, relembrar suas histórias é trazer um novo ponto de vista sobre a história dos negros e mostrar que cada negro pode ser, nas palavras do próprio Sapiência, o manicongo – título dados aos governantes de bacongos do Congo – de sua própria vida, fazendo com que se sintam resistentes como Zumbi e Nzinga. Afinal, não se trata de sangue escravo, mas, sim, sangue de rei que corre nas veias dos negros do país.

Neste novo cenário, o videoclipe de “*A coisa tá preta*” de Sapiência, torna-se uma antítese do que foi produzido doze anos atrás em “*Vida Loka Parte 2*”, pelos Racionais MC’s – ou trinta e quatro anos, se considerarmos o enredo do videoclipe, descrito na primeira versão da canção *Vida Loka*, de 1983.

Não se trata de oposição ao que foi feito, o que se pretende é construir um novo olhar, sobretudo em termos estéticos, para a realidade periférica do RAP e da negritude. Isto fica evidente quando comparamos alguns aspectos técnicos das duas produções. Se o videoclipe dos Racionais MC’s começa com plano fechado, utilizando a câmera para acompanhar os passos dos bandidos, o videoclipe de Sapiência começa com plano aberto mostrando o pôr-do-sol e os prédios construídos pela Companhia Metropolitana de Habitação (Cohab), do bairro de Arthur Alvim, na Zona Leste da Capital paulistana (ver figura 56).

Quando a cena é cortada, um plano detalhe mostra os traços coloridos de seu suéter. Sapiência e outro rapaz começam a andar, mas sua relação com o enquadramento da câmera é diferente do que acontece em “*Vida Loka Parte 2*”. Apresenta-se um ângulo conhecido como câmera alta ou *plongée* - palavra francesa que equivale a “mergulho” na língua portuguesa, que consistem em filmar o objeto de cima para baixo. O recurso é utilizado quando se quer passar a ideia de inferioridade ou superioridade (ver figura 58).

Cenas iniciais de “A coisa tá preta”

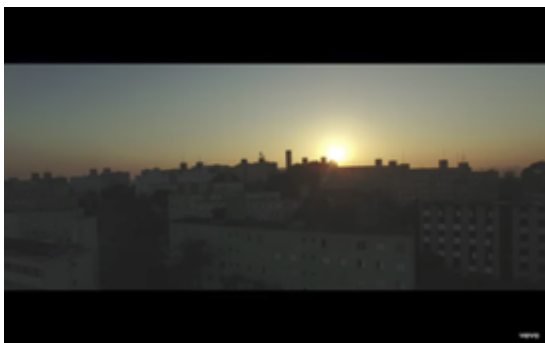


Figura 56

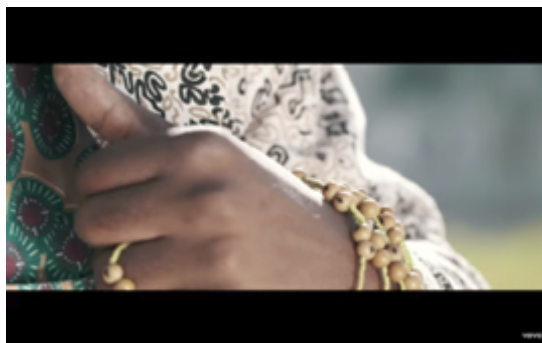


Figura 57

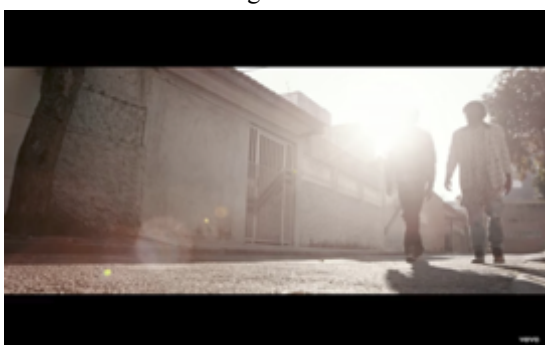


Figura 58



Figura 59

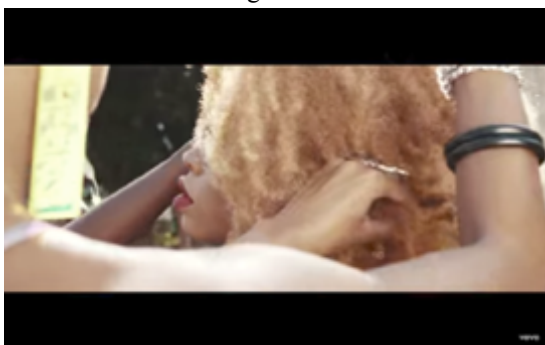


Figura 60

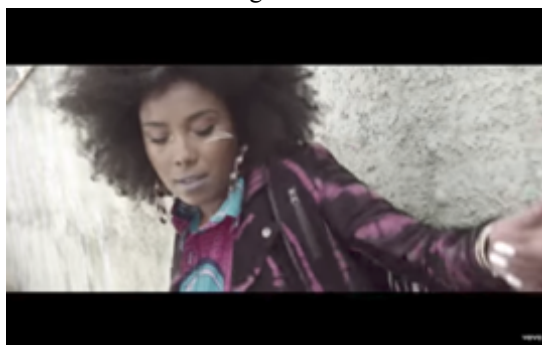


Figura 61



Figura 62



Figura 63

Fonte: Youtube, Canal Rincon Sapiência Vevo
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F5TTvHoLxEA>
Acesso em 23 jul. 2017

Em “*A Coisa tá preta*”, o recurso utilizado é o *contra-plongée*, mostrando que a relação de poder não está nos olhos de quem está por trás das câmeras, mas, sim, nos próprios personagens. Outro aspecto técnico que chama atenção no início do videoclipe são as movimentações das câmeras. Se no “*Vida Loka Parte 2*” elas são ínfimas, em “*A Coisa tá Preta*” são abundantes.

Ao procurar ressignificar a identidade da população negra, o videoclipe apresenta, como aspecto de qualidade ou primeiridade, imagens e personagens coloridos. A Periferia de Rincon Sapiência pouco ou nada tem a ver com a periferia dos Racionais MCs. A atmosfera é de alegria, por resgatar e lembrar a história de uma população. Por isso, no lugar de casas sem acabamento e sem cor, há casas e prédios coloridos. Os personagens não trazem semblantes carrancudos, ao contrário, todos sorriem.

O campo da várzea, local retratado em diversas letras de RAP por sua violência, cede espaço para um grupo de dançarinos. As roupas e adereços apresentam estampas exuberantes com formas geométricas e padronagens tribais, típicas da África, sugerindo aos negros das periferias de São Paulo que sua origem é motivo de orgulho (ver figura 67).

Se no videoclipe do “*Vida Loka Parte II*”, o símbolo da periferia era a violência, em “*A coisa tá Preta*”, a periferia é signo do orgulho de um povo sobre sua origem. A mulher é protagonista, não um objeto que se pode comprar com dinheiro. O cabelo crespo, que por muito tempo foi chamado de ruim, é motivo para ostentar, colocar um garfo e se armar com seu *black-power* colorido (ver figura 70).

A celebração encerra-se com todos os personagens reunidos dançando em um campo de futebol, com chão de terra. O cenário e demais elementos de produção em “*A coisa tá Preta*” são extremamente coloridos e juntos constroem uma perspectiva positiva e empoderadora acerca dos significados da negritude e da periferia paulistana.

Ainda que a periferia continue sendo a periferia, com problemas iguais ou piores do que no passado, o vídeo “*A Coisa tá Preta*” é uma produção signífica que oferece novos modos de se enxergar os referentes periferia e negritude paulistana, ou seja, novas possibilidades de ressignificá-la, aos seus intérpretes. Nas palavras da própria canção, “*se a coisa tá preta, a coisa tá legal*”. Desta maneira, o vídeo começa e termina com planos abertos, expondo uma periferia sem medo de mostrar o que é (ver figura 71).

Cenas de “A coisa tá preta”



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68

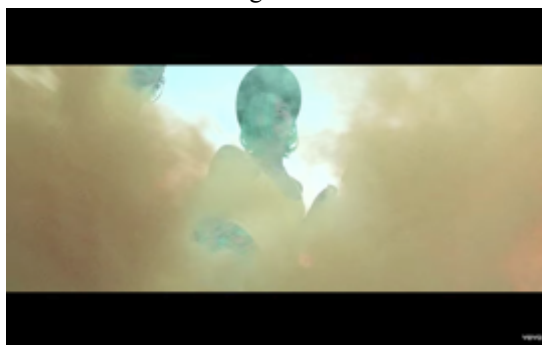


Figura 69



Figura 70



Figura 71

Fonte: Youtube, Canal Rincon Sapiência Vevo

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F5TTvHoLxEa>

Acesso em 23 jul. 2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central deste trabalho foi investigar as transformações estéticas nas representações da periferia de São Paulo, nos videoclipes do rap paulistano. Para isso, foi realizado um levantamento histórico do RAP e do videoclipe. Em seguida, desenvolvemos a análise semiótica de dois videoclipes de décadas diferentes. Foram eles: “Vida Loka Parte II”, dos Racionais MC’s, e “A coisa tá Preta”, de Rincon Sapiência.

Ao aplicarmos conceitos extraídos da semiótica psicanalítica, foi possível perceber como a periferia paulistana é retratada visualmente nos videoclipes pesquisados, os quais revelam significativas transformações estéticas nas suas 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.

Dimas, personagem bíblico que simboliza o bom bandido, é alçado à figura exemplar a ser seguida no videoclipe (e letra da canção) “*Vida Loka Parte II*”. 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 dos Racionais MC’s, 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.

A década de 2010 foi marcada por certo progresso e novas possibilidades de mobilidade social. O acesso de negros e de moradores da periferia às universidades aumentou. Como

consequência, os jovens periféricos incorporaram novos temas, além da violência, às suas realidades cotidianas. Não acreditamos, ingenuamente, que o país repentinamente melhorou. Há, de fato, muito a se melhorar e o RAP, como gênero musical que pretende mudar o sistema social e politicamente, continua produzindo obras com críticas – tão ou mais contundentes – às que já realizou nos anos 1990. Neste contexto, Rincon Sapiência lançou um videoclipe pós-moderno, como diria Bauman (ANO). Apropriando-se de uma expressão frequentemente utilizada para conotações negativas o videoclipe e a canção de Rincon a ressignificam a expressão – “A coisa tá Preta” –, agregando-lhe novas cores, movimentos, ritmos, cenários e demais signos que configuram uma visão positiva e bem mais orgulhosa da negritude e da juventude na periferia paulistana.

Zumbi e Nzinga, dois líderes da resistência contra o sistema escravocrata português, são colocados como modelos para cada preto e preta se inspirar. Não como escravos, mas como reis. Por isso, o videoclipe de “A coisa tá Preta” exalta a história e a identidade dos negros e moradores da periferia, local que, no contexto do videoclipe, é motivo para se orgulhar, não para se envergonhar. Os personagens dançam, sorriem e a direção de câmera apresenta muito movimento. Além disso, o videoclipe inicia e termina com uma vista panorâmica do bairro de Arthur Alvim, reforçando a sensação de orgulho, traduzida pelo enquadramento amplo.

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. Sua produção artística é equivalente ao que *Public Enemy*⁴ produziu no Estados Unidos.

A produção de Rincon Sapiência assemelha-se ao que Bambaataa fez pelo *Bronx*, na década de 1970, quando juntou gangues rivais para conhecer a história de seus ancestrais. As letras de Sapiência disseminam a história dos negros, a partir de um novo ponto de vista que empodera

⁴ Grupo de RAP norte-americano, conhecido pelas duras críticas à mídia e aos políticos norte-americanos, que foi reconhecido pela Revista Rolling Stone como um dos 100 maiores artistas de todos os tempos.

a identidade afrodescendente e recupera o orgulho que a história furtou dos negros e da periferia paulistana.

Assim, concluímos que as transformações investigadas configuram um novo olhar, ou seja, uma nova visão que a periferia passa a ter de si mesma. Recorrendo à teoria peirceana, quando os intérpretes, moradores da periferia, passam a enxergar um objeto, no caso as representações da periferia onde moram, de modos diferentes; tal signo incorpora novas representações que agregam novas interpretações, as quais – por sua vez – são assimiladas no imaginário e na identidade social da população e cultura local.

REFERÊNCIAS

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

BILLBOARD MAGAZINE. **Rap é o gênero mais ouvido do mundo, Segundo Spotify**. Disponível em: <http://www.billboard.com.br/noticias/Rap-e-o-genero-mais-ouvido-do-mundo-segundo-spotify>. Acesso em: 19 de março, 2017

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.

FELIX, João. **Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

GLENNIE, Alex; CHAPPEL, Laura. Jamaica: **From Diverse Beginning to Diaspora in the Developed World**. 16 de Jun. 2010. Disponível em: <<http://www.migrationpolicy.org/article/jamaica-diverse-beginning-diaspora-developed-world>> Acesso, 19 de março, 2017

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12ª Edição, São Paulo: Lamparina, 2015

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.

NPR MUSIC. **Dj Kool Herc and the birth of the breakbeat**. Disponível em: <<http://www.npr.org/2005/08/29/4821646/dj-kool-herc-and-the-birth-of-the-brekbeat>> . Acesso em: 19 de março, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2007. (Primeiros Passos) 1990

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

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

Referências videográficas

BEATLES. A HARD DAY'S NIGHT. Direção de Richard Lester. Produção de Walter Shenson Films. Reino Unido, 1964. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=imYGd8jqT2k&t=15s>. Acesso em: 23 de julho de 2016

GRUPO ATHALIBA E A FIRMA, POLÍTICA. Direção de Ruth Slinger. Cidade: São Paulo, (Athaliba Man) - Plug, 1995. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Whu2FBQ9Gaw> Acesso em: 23 de julho de 2017

BEATLES. WE CAN WORK IT OUT. Direção de Joe McGrath. País: Reino Unido, 1965. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qyclqo_AV2M Acesso em: 23 de julho de 2017

CÓDIGO 13, FOGUE GAROTO. Cidade: São Paulo, 1995 Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ecG16xSBvis> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, BAIANA. Direção de Moysah. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3QEFDrAl0XQ> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, BANJOUR. Direção de Vras77. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=U-5QuXxtY2Q> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, CHAPA. Direção de Emicida. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=qjFQA9MswkM> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, CRISÂNTEMO. Direção de Fred Ouro Preto. Produção de Felipe Vassão.

Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJHEQkL9lww> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, ENTÃO TOMA. Direção de Fred Ouro Preto. Produção de Marcelo Arakelian & Fred Ouro Preto. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=7QnXzVjck6M> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, LEVANTA E ANDA. Direção de Leandro HBL. Produção de Marcela Morgado e Lucas Rangel. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hfe24uHY_wQ Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, MADAGASCAR. Direção de Henrique Alqualo. Produção de Agnes Lealt. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0sJZZd4uPU> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, MÃE. Direção de Levi Riera. Produção de Laboratório Fantasma. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D_-j32_Ryc0 Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, MANDUME. Direção de Gabi Jacob. Produção de Rotina. Cidade: São Paulo, 2016 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, RINHA (JÁ OUVIU FALAR?). Direção de Lucas Gandini. Cidade: São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hw50_hj9rAE Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, RUA AUGUSTA. Direção de Felipe Rodrigues e Lucas Gandini. Cidade: São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwjvVJcayQ8> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, TRIUNFO. Direção de Fred Ouro Preto. Cidade: São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YMJOmIuUwiM> Acesso em: 23 de julho de 2017

EMICIDA, ZICA, VAI LÁ. Direção de Fred Ouro Preto. Cidade: São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oIofXdI1w5U> Acesso em: 23 de julho de 2017

HIP-HOP EVOLUTION. Direção de Darby Wheeler e Sam Dunn. Canada, 2016, Netflix.

LUCY PUMA. Programa Manos e Mina, São Paulo, e 2014. TV Cultura

MICHAEL JACKSON, THRILLER. Direção de John Landis. País: Estados Unidos da América, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMAA> Acesso em: 23 de julho de 2017

RACIONAIS, DIÁRIO DE UM DETENTO. Direção de Mauricio Eça, Marcelo Corpanni e Tony Tiger. Cidade: São Paulo, 1997, ano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BElpPiZR-aQ> Acesso em: 23 de julho de 2017

RACIONAIS, TEMPOS DIFÍCEIS. Cidade: Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vm8jVBgD4mI> Acesso em: 23 de julho de 2017

RINCON SAPIÊNCIA, A COISA TÁ PRETA. Direção de Luis Rodrigues. Produção de Porqueeu Filmes. Cidade: São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FsTTvHoLxEA>
Acesso em: 23 de julho de 2017

SISTEMA NEGRO, CADA UM POR SI. Direção de Odorico Mendes. Cidade: São Paulo, 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SUA1jYI9OW8>
Acesso em: 23 de julho de 2017

THE BUGGLES, VIDEO KILLED THE RADIO STAR. Direção de Russell Mulcahy. País: Reino Unido, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8r-tXRLazs>
Acesso em: 23 de julho de 2017

THE HISTORY OF SOUND AT THE MOVIE, Produção de John Hess, Estados Unidos, 2014, Youtube.

ANEXOS

Vida Loka Parte II, Racionais MC's.

*Firmeza total, mais um ano se passando
Graças a Deus a gente tá com saúde aí, morô?
Muita coletividade na quebrada, dinheiro no bolso
Sem miséria, e é nós
Vamos brindar o dia de hoje
Que o amanhã só pertence a Deus, a vida é loka*

*Deixa eu fala procê
Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase irmão
Logo mais vamo arrebentar no mundão
De cordão de elite, 18 quilates
Poê no pulso, logo um Breitling
Que tal? Tá bom?
De lupa Bausch & Lomb, bombeta branco e vinho
Champagne para o ar, que é pra abrir nossos caminhos
Pobre é o diabo, eu odeio a ostentação
Pode rir, ri, mais não desacredita não
É só questão de tempo, o fim do sofrimento
Um brinde pros guerreiro, zé povinho eu lamento
Vermes que só faz peso na Terra
Tira o zóio
Tira o zóio, vê se me erra
Eu durmo pronto pra guerra
E eu não era assim, eu tenho ódio
E sei o que é mau pra mim
Fazer o que se é assim
Vida loka cabulosa
O cheiro é de pólvora
E eu prefiro rosas
E eu que, e eu que
Sempre quis um lugar
Gramado e limpo, assim, verde como o mar
Cercas brancas, uma seringueira com balança
Disbicando pipa, cercado de criança*

*How, how Brown
Acorda sangue bom
Aqui é Capão Redondo, tru
Não Pokemón
Zona sul é o invés, é stress concentrado
Um coração ferido, por metro quadrado
Quanto, mais tempo eu vou resistir
Pior que eu já vi meu lado bom na U.T.I
Meu anjo do perdão foi bom
Mas tá fraco*

*Culpa dos imundo, do espírito opaco
Eu queria ter, pra testar e ver
Um malote, com glória, fama
Embrulhado em pacote
Se é isso que 'cês quer
Vem pegar
Jogar num rio de merda e ver vários pular
Dinheiro é foda
Na mão de favelado, é mó guela
Na crise, vários pedra-noventa esfarela
Eu vou jogar pra ganhar
O meu money, vai e vem
Porém, quem tem, tem
Não cresço o zóio em ninguém
O que tiver que ser
Será meu
Tá escrito nas estrelas
Vai reclamar com Deus
Imagina nós de Audi
Ou de Citröen
Indo aqui, indo ali
Só pam
De vai e vem
No Capão, no Apurá, vô colar
Na pedreira do São Bento
Na fundão, no pião
Sexta-feira*

*De teto solar
O luar representa
Ouvindo Cassiano, há
Os gambé não guenta
Mas se não der, nêgo
O que é que tem
O importante é nós aqui
Junto ano que vem
O caminho
Da felicidade ainda existe
É uma trilha estreita
Em meio à selva triste
Quanto cé paga
Pra ver sua mãe agora
E nunca mais ver seu pivete ir embora
Dá a casa, dá o carro
Uma Glock, e uma FAL
Sobe cego de joelho
Mil e cem degraus
Crente é mil graus
O que o guerreiro diz
O promotor é só um homem*

Deus é o juiz
Enquanto Zé Povinho
Apedrejava a cruz
E o canalha, fardado
Cuspiu em Jesus
Oh, aos 45 do segundo arrependido
Salvo e perdoado
É Dimas o bandido
É loko o bagulho
Arrepiá na hora
Oh, Dimas, primeiro vida loka da história
Eu digo: Glória, glória
Sei que Deus tá aqui
E só quem é
Só quem é vai sentir
E meus guerreiro de fé
Quero ouvir, quero ouvir
E meus guerreiro de fé
Quero ouvir, irmão
Programado pra morrer nós é
Certo é certo é crer no que der, firmeza?
Não é questão de luxo
Não é questão de cor
É questão que fatura
Alegra o sofredor
Não é questão de preza, nêgo
A ideia é essa
Miséria traz tristeza e vice-versa
Inconscientemente vem na minha mente inteira
Na loja de tênis o olhar do parceiro feliz
De poder comprar o azul, o vermelho
O balcão, o espelho
O estoque, a modelo, não importa
Dinheiro é puta e abre as portas
Dos castelos de areia que quiser
Preto e dinheiro, são palavras rivais
E então mostra pra esses cu
Como é que faz
O seu enterro foi dramático
Como um blues antigo
Mas de estilo, me perdoe, de bandido
Tempo pra pensar, quer parar
Que cê quer?
Viver pouco como um rei ou muito, como um Zé?
Às vezes eu acho que todo preto como eu
Só quer um terreno no mato, só seu
Sem luxo, descalço, nadar num riacho
Sem fome, pegando as frutas no cacho
Aí truta, é o que eu acho
Quero também, mas em São Paulo

*Deus é uma nota de R\$100
Vida Loka!*

*Porque o guerreiro de fé nunca gela
Não agrada o injusto, e não amarela
O Rei dos reis, foi traído, e sangrou nessa terra
Mas morrer como um homem é o prêmio da guerra
Mas ó, conforme for, se precisa, afoga no próprio sangue, assim será
Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue
Entre o corte da espada e o perfume da rosa
Sem menção honrosa, sem massagem*

*A vida é loka, négo
E nela eu tô de passagem
A Dimas, o primeiro
Saúde guerreiro!
Dimas, dimas, dimas*

A coisa tá Preta, Rincon Sapiência

(Vamo nessa!)

*Ei, pela minha raça não tem amor
Lava a boca pra falar da minha cor
Se eles quiser provar do sabor
Peça benção pra bater no tambor
Nunca age, nunca fala
Que a melanina vira bengala
Só porque fugimos da senzala
Querem dizer que nóiz é mó mala
Abre alas, tamo passando
Policia no pé, tão embaçando
Orgulho preto, manas e manos
Garfo no crespo, tamo se armando
De turbante ou bombeta
Vamo jogar, ganhar de lambreta
Problema deles, não se intrometa
Óia a coisa tá ficando preta*

*Essa batida faz um bem, diz da onde vem
Corpo não para de mexer da até calor
É vitamina pra alma, melanina tem
E todos querem degustar desse bom sabor*

*Vamo, vamo, vamo
Sem corpo mole, mole, mole
Tamo no corre, corre, corre
A coisa ta preta, preta*

(Vam'bora!)

*Ritmo tribal no baile nós ginga
Cada ancestral no tronco nós vinga
Cada preto se sente Zumbi
E cada preta se sente a Nzinga
Pinga, quica, pinga, quica
Querendo uma brecha, toma bica
Misturou, mas a essência fica
Açúcar mascavo adocica
Sangue de escravo não, pulei
Vou um pouco mais longe, sangue de rei
Na onda do stereo história, prolongo
Não rola mistério, sou Manicongo
Ei, DJ, ferve mil grau
Arame, cabaça, pedaço de pau
Que nem capoeira fechou, berimbau
A coisa tá preta, ó que legal*

*Essa batida faz um bem, diz da onde vem
Corpo não para de mexer da até calor
É vitamina pra alma, melanina tem
E todos querem degustar desse bom sabor*

*Vamo, vamo, vamo
Sem corpo mole, mole, mole
Tamo no corre, corre, corre
A coisa ta preta, preta*

*Se eu te falar que a coisa tá preta
A coisa ta boa, pode acreditar
Seu preconceito vai arrumar treta
Sai dessa garoa que é pra não moia*

*Essa batida faz um bem, diz da onde vem
Corpo não para de mexer da até calor*

*É vitamina pra alma, melanina tem
E todos querem degustar desse bom sabor*

*Vamo, vamo, vamo
Sem corpo mole, mole, mole
Tamo no corre, corre, corre
A coisa ta preta, preta*