

**UNIVERSIDADE TIRADENTES**  
**PRÓ-REITORIA ADJUNTA DE GRADUAÇÃO PRESENCIAL**  
**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**ORLANDO JULIANO DOS SANTOS JÚNIOR**  
**TIAGO AMAZONAS TOURINHO**

**BLACC THOUGHTS AND MARIJUANA:**  
**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA CULTURA GÂNGSTER**

**ARACAJU-SE**

**2019**

ORLANDO JULIANO DOS SANTOS JÚNIOR  
TIAGO AMAZONAS TOURINHO

BLACC THOUGHTS AND MARIJUANA:  
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA CULTURA GANGSTER.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Tiradentes como um dos  
pré-requisitos para a obtenção do grau de  
Bacharel em Comunicação Social com  
Habilitação em Publicidade e Propaganda.

ORIENTADORA  
Talita de Azevedo Deda

ARACAJU-SE  
2019

ORLANDO JULIANO DOS SANTOS JÚNIOR  
TIAGO AMAZONAS TOURINHO

BLACC THOUGHTS AND MARIJUANA:  
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA CULTURA GANGSTER

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Tiradentes como um dos  
pré-requisitos para a obtenção do grau de  
Bacharel em Comunicação Social com  
Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Profa. Me. Talita de Azevedo Déda (Orientadora)

---

Profa. Me. Valéria Cristina Bonini

---

Profa. Me. Cristiano Leal de Barros Lima

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradecemos pela nossa orientadora Tálita Déda, que teve muita paciência para nos ajudar a organizar o turbilhão de ideias que tínhamos para o nosso projeto de conclusão - e conseqüentemente reduzir a quantidade de páginas. Afinal, sem a sua ajuda não teríamos conseguido terminá-lo a tempo ou talvez ainda estivéssemos completamente perdidos em nossa ideias.

A cada orientação vimos a evolução do trabalho e a materialização daquela ideia que parecia impossível quando falávamos em voz alta. Desde as indicações bibliográficas, aos puxões de orelhas e críticas construtivas, sabemos que tudo foi dito com muito carinho e mesmo discordando de algumas coisas na época, ao ver o resultado final do trabalho ficamos imensamente felizes por ter ouvido todos os seus conselhos.

Agradecemos também aos nossos familiares por nos fornecer todo o apoio e suporte necessário para que nos dedicássemos por inteiro a este projeto, mesmo em momentos que não poderíamos nos ausentar, a compreensão de todos foi de suma importância para que este trabalho saísse do papel, ou melhor, entrasse no papel.

Por fim, mas não menos importante, agradecemos a nós mesmos por não termos nos matado durante esse longo e estressante processo - em alguns momentos apenas, e pela compreensão de ambas as partes em relação ao tempo, esforço mental e pela perfeita divisão do trabalho - com ajuda da nossa orientadora. O que, nos fez concluir esta monografia com nossa amizade intacta e um resultado imensamente satisfatório.

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso consiste na realização de uma análise semiótica da cultura da realidade suburbana da população negra norte americana, tendo como objeto de pesquisa três videoclipes - *By Any Means*, *Tookie Knows II* e *Black Thoughts*, do rapper norte americano Schoolboy Q. Estes clipes foram escolhidos por abordarem de forma nua e crua a realidade gângster, presente na maioria do subúrbios norte americanos, através de uma narrativa envolvendo quatro membros da gangue *Crips* - uma das gangues negras mais tradicionais do país. Realidade esta, que está diretamente associada a problemas raciais, como: segregação, falta de artigos básicos para sobrevivência, instabilidade familiar e violência policial. Além de ser um tema inusitado para o meio acadêmico, ele também é representativo para milhares de pessoas que estão inseridas em uma realidade de violência constante regida por problemas raciais oriundos da cultura de sistemas escravagistas e, ainda por cima, prova como coisas produtivas podem sair de lugares esquecidos pela sociedade e fazer com que milhares de pessoas se sintam representadas, mesmo estando a milhares de quilômetros de distância. Para isso, foram utilizados os conceitos de Lótman (1979) sobre a “Tipologia Cultural” e de Barthes (1964) sobre a “Retórica da Imagem”, em conjunto com os métodos de transcrição de imagem - Jullier e Marie (2009). e de tabulação de uma análise de conteúdo - Bardin (2016). Ao final da análise, ficam evidentes os efeitos da cultura gângster na vida de vítimas de segregação racial e o cotidiano dos indivíduos inseridos neste contexto. Além de ficar evidente como os clipes servem como produto comercial para a obra do artista e como manifestação da expressão cultural do mesmo, podendo servir como base para pesquisas futuras devido a explanação de conceitos sobre a cultura gângster de diversos autores, associados a decodificação social e imagética dos signos presentes nos clipes através do viés semiótico.

Palavras-chave: Semiótica, Gangues, Estados Unidos, Crips, Gangsta Rapper, Cultura, Schoolboy Q.

## ABSTRACT

This work ends with a semiotic analysis of the culture of the suburban reality of the North American black population, with the purpose of researching three video clips - "By Any Means", "Tookie Knows II" and "Black Thoughts". rapper North American Schoolboy Q. These clips were chosen for bare and crude approach to gangster reality, present in most of the North American suburbs, through a narrative involving four members of the "Crips" gang - one of the country's most traditional black gangs . This reality, which is directly associated with racial problems, such as: segregation, lack of basic survival articles, family instability and police violence. In addition to being an unusual subject for academia, it is also representative for thousands of people who are embedded in a reality of constant violence governed by racial problems stemming from the culture of slavery systems and, moreover, proves how productive things can come out of places forgotten by society and to make thousands of people feel represented, even thousands of kilometers away. For this, the concepts of Lótmán (1979) on "Cultural Typology" and Barthes (1964) on "Image Rhetoric" were used in conjunction with the methods of image transcription - Jullier nad Marie (2009). and tabulation of a content analysis - Bardin (2016). At the end of the analysis, the effects of the gangster culture on the lives of victims of racial segregation and the daily life of the individuals inserted in this context are perceptible. Besides being evident how the clips serve as commercial product for the work of the artist and as manifestation of the cultural expression of the same. It can serve as a basis for future research due to the explanation of concepts about the gangster culture of several authors, associated with the social and imaginary decoding of the signs present in the clips through the semiotic bias.

Keywords: Semiotics, Gangs, United States, Crips, Gangsta Rapper, Culture, Schoolboy Q.

**LISTA DE FIGURAS**

FIGURA 1 – FLUXOGRAMA DA PRÉ ANÁLISE.....	41
FIGURA 2 – CRITÉRIOS E CATEGORIAS IURY LOTMAN.....	42
FIGURA 3 – CRITÉRIOS E CATEGORIAS ROLAND BARTHES.....	42
FIGURA 4 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	44
FIGURA 5 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	45
FIGURA 6 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	47
FIGURA 7 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	49
FIGURA 8 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	51
FIGURA 9 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	52
FIGURA 10 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	53
FIGURA 11 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	55
FIGURA 12 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	57
FIGURA 13 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	59
FIGURA 14 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	61
FIGURA 15 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS”.....	65
FIGURA 16 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	67
FIGURA 17 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	68
FIGURA 18 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	69
FIGURA 19 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	70
FIGURA 20 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	71
FIGURA 21 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	72
FIGURA 22 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	74
FIGURA 23 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	76
FIGURA 24 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	77
FIGURA 25 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	78
FIGURA 26 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	79
FIGURA 27 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	81
FIGURA 28 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	83
FIGURA 29 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	84



FIGURA 30 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	84
FIGURA 31 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	86
FIGURA 32 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	87
FIGURA 33 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	94
FIGURA 34 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	95
FIGURA 35 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	96
FIGURA 36 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	98
FIGURA 37 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	99
FIGURA 38 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	100
FIGURA 39 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	101
FIGURA 40 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	102
FIGURA 41 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	103
FIGURA 42 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	104
FIGURA 43 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	105
FIGURA 44 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	106
FIGURA 45 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	107
FIGURA 46 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	108
FIGURA 47 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	109
FIGURA 48 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	111
FIGURA 49 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	112
FIGURA 50 – PRINT DO CLIPE “BY ANY MEANS” .....	114
FIGURA 51 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	117
FIGURA 52 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	119
FIGURA 53 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	120
FIGURA 54 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	122
FIGURA 55 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	123
FIGURA 56 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	124
FIGURA 57 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	124
FIGURA 58 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	126
FIGURA 59 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	127
FIGURA 60 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II” .....	128

FIGURA 61 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	129
FIGURA 62 – PRINT DO CLIPE “TOOKIE KNOWS II”.....	130
FIGURA 63 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	133
FIGURA 64 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	134
FIGURA 65 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	135
FIGURA 66 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	136
FIGURA 67 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	137
FIGURA 68 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	138
FIGURA 69 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	139
FIGURA 70 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	140
FIGURA 71 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	141
FIGURA 72 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	142
FIGURA 73 – PRINT DO CLIPE “BLACK THOUGHTS”.....	143

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>SEMIÓTICA DA CULTURA .....</b>	<b>15</b>
2.1	Mikhail Bakhtin.....	17
2.2	Lúri Lótman.....	19
2.3	Julia Kristeva.....	21
<b>3</b>	<b>SEMIÓTICA DA IMAGEM.....</b>	<b>24</b>
3.1	Roland Barthes.....	25
3.2	Charles Sanders Peirce.....	29
<b>4</b>	<b>CULTURA GÂNGSTER.....</b>	<b>31</b>
<b>5</b>	<b>VIDEOCLIPES COMO PRODUTOS.....</b>	<b>36</b>
<b>6</b>	<b>ANÁLISE DOS OBJETOS.....</b>	<b>41</b>
6.1	Metodologia de Análise.....	41
6.1.1	Análise de Conteúdo.....	42
6.2	Análise dos Objetos: Semiótica da Cultura .....	46
6.3	Análise dos Objetos: Mecanismos Retóricas .....	94
6.3.1	Metodologia.....	94
<b>7.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>147</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>149</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta monografia foi construída em torno do tema “Realidade suburbana da população negra norte americana”, a fim de investigar os ícones que representam uma cultura esquecida pelo *mainstream* acadêmico, a cultura gângster, a qual, está presente na maioria dos subúrbios do país, sendo fruto de diversas problemáticas, como segregação racial, xenofobia e violência policial. Sendo que, todas estas estão relacionadas diretamente com a cultura racista inserida por meio do sistema escravagista que construiu o país - o que é estatisticamente semelhante à realidade brasileira.

A falta de artigos básicos para a sobrevivência (comida e abrigo), a necessidade de proteção contra crimes violentos e a instabilidade familiar são os principais motivos para as pessoas aderirem ao universo das gangues. Sendo assim, grupos socialmente marginalizados, como povos negros e latinos, estão mais propensos a fazerem parte dessa realidade por estarem constantemente expostos a estas problemáticas.

Dentro do cenário de violência das gangues norte americanas, surge um gênero musical inovador e extremamente polêmico, o *gangster rap*. Nascido na Filadélfia, com a música “P.s.K”, do rapper *Schoolly D.* e desenvolvido em Los Angeles, nas zonas dominadas pelas gangues (*Compton, Watts, Crenshaw e Inglewood*). Dentre as características do gênero estão as batidas geralmente agressivas e letras que retratam a realidade crua das periferias - tráfico de drogas, violência policial, prostituição, assassinatos, entre outros.

Para segmentar ainda mais este estudo, foram escolhidos três videoclipes para serem analisados semioticamente: “*By Any Means*”, “*Tookie Knows II*” e “*Black Thoughts*”. Todos do rapper Schoolboy Q. Os objetos de estudo foram escolhidos por se tratarem de uma sequência narrativa, onde os diretores Jack Begert e Dave Free of tHe little Homies contam a história de um assalto realizado por quatro membros da gangue *Crips* - uma das gangues mais tradicionais do EUA. Esta obra se trata de uma história baseada em acontecimentos da vida do

rapper, detalhe que fica ainda mais perceptível na junção da ideologia e sentimentos dos seus versos com os visuais que são apresentados.

Com intuito de alcançar o objetivo geral desta pesquisa - analisar semioticamente a cultura gângster norte americana contemporânea, representados nos clipes: "*By Any Means*", "*Tookie Knows II*" e "*Black Thoughts*", do rapper Schoolboy Q, os seguintes objetivos específicos foram definidos: estudar a semiótica através da Semiótica da Cultura de Lótman (1979), para um total entendimento sobre a hierarquia da cultura contida nos signos apresentados pelos objetos analisados; estudar a Retórica da imagem de Barthes (1964) e artigos relacionados a auto representação semiótica, para compreender como as mensagens imagéticas dos clipes retratam a problemática em questão.

Além de outros três objetivos que servem como complementos aos objetivos anteriores, que são: compreender a realidade sócio-cultural da população negra gângster norte americana através do livro: *History of Street Gangs in the United States*, de Howell e Moore; compreender a penetração/influência da cultura gangster na trilogia de clipes do rapper *Schoolboy Q*; entender o objetivo publicitário da trilogia e a sua função como produto para as músicas e o álbum do rapper norte americano.

Apesar da ascensão da temática gângster nos últimos anos - seja na música, na moda ou no cinema, este assunto ainda possui uma completa escassez de pesquisas e artigos acadêmicos. Sendo assim, esta análise semiótica é proposta visando enriquecer a pluralidade das pesquisas acadêmicas e trazer a tona um assunto que representa a realidade de muitos jovens de classe baixa. Afinal, o crime ainda é a realidade de muitas pessoas vítimas de segregação racial - independente do país de origem, seja participando efetivamente ou mantendo relações com pessoas envolvidas.

Sobre os processos metodológicos utilizados, a pesquisa bibliográfica em livros e artigos para explorar o tema foi utilizada em todo corpo textual do trabalho. Por meio desta foi possível compreender os conceitos de Lótman (1979) acerca da "Tipologia Cultural" e de Barthes (1964) sobre a "Retórica da Imagem". Além de explorar outros livros de autores que abordam a temática gangster para um

entendimento completo do contexto nos quais o clipe está inserido e, para organizar as ideias explanadas os métodos de transcrição de imagem de Jullier e Marie (2009) e de tabulação de uma análise de conteúdo por meio de critérios e categorias apresentado por Laurence Bardin (2016) foi adicionado ao trabalho, uma vez que a base metodológica foi construída por meio da análise de conteúdo.

Nesta monografia os dois primeiros capítulos foram reservados para compreensão dos conceitos dos autores da semiótica que são abordados, Lótmán (1979) e Barthes (1964). No capítulo seguinte, a visão do clipe como produto é explorada através do estudos do comunicólogo Starej (2017). Em sequência a análise dos objetos se inicia com a explicação detalhada do método de análise aplicado seguido pelos capítulos de análise divididos entre os conceitos dos autores citados anteriormente. Desta forma, é possível compreender o contexto no qual o trabalho está inserido e cumprir com os objetivo proposto, respondendo a pergunta de partida.

## 2 SEMIÓTICA DA CULTURA

Sendo definida, de forma simplória, como o literal estudo dos signos; a semiótica se expande e se divide de acordo com a necessidade e a demanda do universo acadêmico - tornando-se , inevitavelmente, uma ciência caracterizada pela sua constante evolução e abertura. Através das imagens, da linguagem, das frases ou dos símbolos; a semiótica estuda o mundo, o analisando para então entendê-lo. Assim como a sociedade, o mundo, se veste das mais inúmeras facetas - culturais, sociais e econômicas - o estudo da semiótica, existente neste e analítica deste mesmo universo, inevitavelmente acaba por herdar tal multidimensionalidade: a teoria semiótica que poderia analisar um livro já não basta para um filme, e a que poderia analisar um filme já não serve mais para uma cultura.

Relendo a história do nascimento do pensamento semiótico deste século, digamos, do estruturalismo genebrês aos anos sessenta, parece que no início a semiótica se apresenta como pensamento do signo; depois, cada vez mais, o conceito entra em crise, dissolve-se, e o interesse desloca-se para a geração de textos, para a sua interpretação, e para a variação das interpretações, para as pulsões produtivas, para o próprio prazer da semiose. (VÓLKOVA, 2016 , p. 16 apud ECO, 1991, p.3)

É neste âmbito pluralístico que a semiótica em questão, a da cultura, se torna uma das ferramentas cruciais para o universo semiótico. Tendo o seu berço acadêmico mais precisamente na Universidade de Tartu, a disciplina Semiótica da Cultura surge de uma série de reuniões organizadas por semioticistas europeus, promovidas pelo professor Lúri Lótman. A Escola de Tartu, como viria a ser chamada mais tarde, via no estudo desta disciplina o surgimento de uma ferramenta indispensável para o entendimento aprofundado da relação signo-cultura, e, segundo a filósofa Ekaterina Vólkova Américo (2012); nas teorias

e na obra do professor Iúri Lótman uma das raízes para o seu desenvolvimento - tornando o nome do professor quase que um sinônimo para a escola e para a vertente em si. Não se tratando necessariamente de seu único grande autor.

A obra de Lótman enquanto semioticista é inseparável do contexto histórico dos estudos da literatura, linguística, semiótica, cultura tanto na Rússia, quanto no ocidente. Entre os seus precursores russos estão escritores e filósofos do século XIX e, no século XX, os simbolistas, os futuristas e os formalistas. (VÓLKOVA, 2012, p.6)

É importante frisar que a Semiótica da Cultura não é literalmente sinônimo da Escola de Tartu, e que diversos outros autores - até mesmo antecessores a ela, e por vezes censurados pelo regime Soviético - tiveram papel importante em seu desenvolvimento; como o linguista Baudouin (1868), com a “teoria dos fonemas”, ou o filósofo linguista M. Bakhtin (1924) com o seu conceito de gênero - ambos estudiosos do signo na cultura. Autores modernos como a filósofa Julian Kristeva, também são exemplos importantes dos trabalhos externos à Escola de Tartu, reforçando assim a multiplicidade dos estudos, em épocas e localidades diferentes: da censura à liberdade.

A semiótica soviética representa um caso característico de um projeto científico, que surgiu e se formou nos limites de um rígido controle ideológico sob a produção do conhecimento histórico e não apenas resolvia as suas tarefas disciplinares, mas também era um meio de resistência intelectual aos mitos históricos oficiais, tornando-se uma forma de sua desmistificação direta ou oculta. Além disso, trás da prática dos estudos semióticos na União Soviética estavam os mecanismos mais complexos e ambíguos. A semiótica soviética usava determinadas épocas não apenas como objetos da análise histórica, mas também como meios de reflexão sobre o seu próprio conceito histórico (VÓLKOVA, 2012, p. 65 apud KALÍNIN, 2009)



É seguro se afirmar, então, de que assim como a semiótica como um todo se desenvolve através de inúmeros autores e vertentes, não seria diferente com a semiótica da cultura - tendo linguistas, filósofos e até mesmo romancistas como seus estudiosos.

## 2.1 Mikhail Bakhtin

Antecessor da Escola de Tartu, Mikhail Bakhtin foi um dos precursores da semiótica russa, se considerando um filósofo da linguagem e não um semiótico (Oliveira, 2006). Marcado por uma vida de exílio, censura e doenças, o filósofo vem sendo redescoberto pelos semioticistas e estudiosos da linguagem moderna/contemporânea, como a anteriormente citada Julian Kristeva - em seu estudo de 1967 - "Bakhtin, o discurso, o diálogo, o romance"; como constata a historiadora Lucilha de Oliveira Magalhães (2006), na obra "Introdução ao pensamento de Bahktin" do linguista José Luiz Fiorin (2006). Sua obra é diversa e por muitas vezes "confusa", sua heterogeneidade é reforçada por um corpo teórico espalhado por publicações póstumas, e por uma série de estudos acreditados mas não publicados por Bakhtin (1895-1975); criando-se uma multiplicidade de estudos não necessariamente ordenados - carecendo-se assim uma metodologia e um "centro" para as suas teorias.

Em seu trabalho, Fiorin aponta para a complexidade do trabalho de Bakhtin devido ao fato do pensador russo não ter elaborado uma teoria ou uma metodologia prontas, acabadas. Sua obra é caracterizada pela diversidade, pela heterogeneidade e por um certo "inacabamento" (OLIVEIRA, 2006, p.211)

Tal confusão poderia facilmente ser entendida pelo próprio momento de vida do autor, e não necessariamente pela sua negligência ou incapacidade, uma vez que o filósofo linguista foi um dos contemporâneos da ditadura e por sua vez da censura soviética - sendo constantemente censurado e perseguido.

O texto é uma prática que poderia ser comparada a revolução política: um traz no assunto o que o outro introduz na sociedade. (KRISTEVA, *Revolução na Linguagem Poética*, 1984, p.17)

Assim como Lótmán (1979), Bakhtin (1997) acreditava que a palavra/língua seria sempre o indicador mais simples e sensível das relações semióticas, sendo então a ferramenta mais segura para se entender e estudar as relações sociais e culturais dos signos. Seria então através da linguagem que se poderia entender as outras formas de comunicação presentes numa sociedade - estas mais complexas e sógnicas - ordenando-se assim, inevitavelmente, níveis de complexidade inerentes da comunicação.

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana (LIMA, 2009, apud BAKHTIN, 1997, p 290)

Parafraseando Magalhães (2006), para o autor russo, a interação do leitor com o texto - texto este escrito ou falado - se trataria de um fenômeno dinâmico e não apenas estático, se dando de acordo com a “apropriação” do leitor sobre a obra, e com a própria reação obtida. Bakhtin (1992) define como “responsividade” o fenômeno de interação que o leitor teria com o texto: concordando, discordando, adicionando ou até mesmo alterando a peça original. “Toda compreensão de um texto, falado ou escrito, implica uma responsividade e, conseqüentemente, em um juízo de valor” (OLIVEIRA, 2006).

Como linguista, Bakhtin foi também um estudioso das palavras e de suas inúmeras formas de utilização - não apenas se limitando aos seus signos. É nesta área que Bakhtin deixou uma de suas teorias mais influentes: a teoria dos gêneros discursivos. Para o linguista russo a comunicação inerentemente se daria através de um gênero específico, sendo este primário - informal, como uma

conversação cotidiana ou um e-mail - ou secundário - mediados comumente pela escrita; como romances, teatros, filmes, palestras; estes diretamente inspirados pelos primários.

Bakhtin considera que os gêneros secundários são formados a partir de reelaborações dos primários. Assim, um diálogo cotidiano relatado em um romance perde seu caráter imediato e passa a incorporar em sua forma as características do universo narrativo – complexo – que lhe deu origem, ou seja, nesta situação, o diálogo transforma-se em um acontecimento literário e deixa de ser cotidiano (LIMA, 2009)

Para o estudioso seria impossível se desvencilhar do gênero no processo comunicativo, e os seus formatos seriam inúmeros e basicamente infinitos, uma vez que o próprio processo de comunicação estaria em constante evolução.

## 2.2 Iúri Lótman

Iúri Mikháilovitch Lótman foi um historiador, semiótico e estudioso da literatura russa; construindo assim uma obra completamente ampla e diversificada ao longo de sua carreira acadêmica. Seus métodos de estudo foram responsáveis por uma interdisciplinaridade exemplar, garantindo à sua obra uma unidade invejável - sem que a quantidade de assuntos abordados atrapalhasse o entendimento maior de todo o seu trabalho.

A interdisciplinaridade é o traço mais importante não só da obra de Iúri Lótman, mas também da época na qual estava inserida a sua criação (VÓLKOVA, 2012, p. 26)

O professor russo tinha nos livros um de seus maiores prazeres. Segundo os estudos de América (2012), Lótman chegou até mesmo a aprender francês durante a própria guerra ao qual foi chamado ainda jovem, para lutar ao lado do

exército soviético - experiência mais tarde utilizada para as suas próprias analogias semióticas. O pai da Escola de Tartu, como poderia ser chamado, se consagrou como um dos grandes nomes da literatura, muitas vezes citado ao lado dos grandes pensadores da humanidade.

A amplitude da obra científica de Lúri Mikháilovitch Lotman é extremamente grande. O seu círculo de interesses inclui: estética, poética, teoria da semiótica, história da cultura, mitologia e teoria do cinema; tudo isso além da sua matéria principal, a história da literatura russa. [...] (ECO, 1996, p. 403)

Para Lótman a cultura se define como um conglomerado de sistemas, como a música, o mito, a religião ou o cinema. Tais sistemas seriam os próprios códigos culturais, onde a “linguagem natural”, a língua em si, como o inglês ou o português; seria o mais simples; sendo ela a própria ferramenta para o entendimento dos códigos mais complexos.

A língua, em comparação com o texto literário, é um estrutura semântica mais simples, já o texto literário é extremamente semantizado e, para seu estudo, é necessário considerar a multiplicidade dos significados que cada palavra pode representar tanto para o autor, quanto para o leitor. (VÓLKOVA, 2012, p. 112)

Para o estudioso o desenvolvimento destes textos, um dos termos utilizados por Lótman para se referir aos códigos, se daria no espaço da semiosfera: o lugar invisível onde determinado grupo social teria a sua semiótica desenvolvida, sendo então multiplicável e divisível: a semiosfera do Brasil é diferente da semiosfera russa, enquanto a semiosfera do nordeste é diferente da semiosfera sulista - todos, ainda assim, coexistentes na mesma esfera. De acordo com Lótman, a cultura seria um sistema semiótico, definido pelo conglomerado de textos.

A cultura como um todo pode ser analisada como um texto. Entretanto, é muito importante destacar que é um texto de

composição complexa que se divide em uma hierarquia de “textos dentro de textos” e que forma entrelaçamentos complexos de textos. (VÓLKOVA, 2012, p. 116 apud LÓTMAN, 2002, p. 158-221)

A relação desses sistemas seria chamada de modelização, e o verbo modelizar seria basicamente o ato de se estudar o signo de determinado objeto cultural Lótman (1978) , buscando-se entender o seu significado, através da linguagem natural: o modelizando, “semiotizando” - como tal cultura afeta outra cultura, “como a música é influenciada por um costume”. Entendendo os códigos de uma cultura de acordo com a sua complexidade, Lótman (1978) se aprofundou ainda mais. Através da divisão de seus sistemas modelizantes, os definiu como primários - a linguagem natural - para o código mais simples, e como secundários para os mais complexos; basicamente todos os outros além da própria língua; como o cinema, o texto, comportamentos, religiões e afins.

### 2.3 Julia Kristeva

Psicanalista e filósofa búlgaro-francesa, as obras da também crítica literária Julia Kristeva abordam assuntos como psicanálise, semiótica e até mesmo feminismo; sendo também reconhecida pelas suas novelas investigativas. Respeitada e reconhecida internacionalmente, Kristeva é um dos grandes nomes da semiótica que, assim como Lotman, não se limitam a apenas uma área - tantos nos estudos quanto no reconhecimento.

A feminista francesa tem como um de suas grandes contribuições para o mundo intelectual o “resgate” do conceito da intertextualidade, estudado e analisado por Bakhtin (1895-1975) através de seus estudos de gênero. Segundo o conceito, todo e qualquer texto seria apenas o conglomerado dos signos já existentes em outro, ou seja: a retroalimentação da cultura se daria pelo próprio ofício da criação - conscientemente ou não. Cada texto seria uma literal colagem de outros textos, os transformando ou apenas os assimilando em si mesmo;

independente do meio. Algo bastante perceptível é o próprio uso literal do conceito pela autora, citando/amalgamando constantemente em suas obras fictícias as suas teorias psico-semióticas.

Eu não sou uma crente, eu acredito nas palavras. Há somente uma ressurreição – é a ressurreição nas palavras. (KRISTEVA, 2006, The Guardian)

Para Kristeva (2006) a semiótica é definida como o aspecto “matriarcal” da linguagem, contendo em si todos as motivações e desejos internos do sujeito, transpostas através do tom, ritmo e imagem - se mesclando aos seus estudos psicanalíticos, intertextualmente, e se distanciando assim das correntes semióticas “regulares ” (SADEHI, 2012). Junto a tal definição, a filósofa define outro termo; o simbólico. Para Kristeva este seria o aspecto “patriarcal” e invariavelmente opressivo da linguagem, onde as regras, gramaticais e estruturais, se desenvolveriam - segundo Kristeva, o social seria sempre opressivo (SADEHI, 2012, p.1491 apud JONES, 1984, p 58). Apesar de por natureza se operem, a filósofa francesa entende que o processo da linguagem só se completaria por inteiro através desta dualidade: a liberdade e a prisão.

Nenhum texto, por mais radical que seja, é puramente semiótico. O semiótico sempre se manifesta através do simbólico. (SADEHI, 2012, p.1491 apud JONES, 2010, p.59)

Apesar de um grande número de autores da semiótica da cultura estarem engajados no desenvolvimento de suas interdisciplinaridades; como Lótman, Bakhtin e Kristeva - abordando os mais diversos assuntos e assim os interligando -, suas obras ainda, por mais extensas que sejam, não abordam por completo o escopo total do que seria a ciência do signo; a semiótica. Inerentemente, a semiótica da cultura se encarrega literalmente dos signos culturais e de sua análise, deixando para fora assuntos pertinentes da experiência sígnica, como formas, cores, texturas - o campo imagético como um todo. Assim, torna-se

crucial o entendimento de uma outra faceta da ciência, que traz consigo uma outra leva de teorias, autores e escolas: a semiótica da imagem.

### 3. SEMIÓTICA DA IMAGEM

Se Lótman pode ser considerado o pai da semiótica em âmbito cultural, outro nome igualmente crucial para a ciência poderia tomar este posto na semiótica da imagem: Charles Sanders Peirce (1839-1914). Dentre diversos autores, Peirce se trata de um dos primeiros estudiosos a estabelecer as fronteiras do que seria o próprio início dos estudos dos signos, sendo utilizado mais tarde como um dos pilares da semiótica da imagem - apesar de não ter desenvolvido as suas teorias unicamente para esta área.

Existem dois modelos dominantes que estudam os signos: a semiologia do linguista Ferdinand de Saussure e a Semiótica de Charles Sanders Peirce. Entretanto, as duas teorias tomam caminhos diferentes. Saussure propõe um sistema didático, cujo interpretante não designa o receptor do signo, trata apenas de um emissor e um destinatário numa ordem binária, sem a presença de um terceiro. (GALDINO e FERNANDES, 2014, p. 2)

Numa constante intertextualidade KRISTEVA (2006), os autores modernos/contemporâneos são os responsáveis pela própria evolução das ferramentas de análise dos signos imagéticos, uma vez que o surgimento de novas mídias inerentemente gera uma nova geração de signos e costumes - mais filmes, mais propagandas, mais revistas; mais necessidade de se entender. Se Pierce (1839-1914) é definido como o ponta-pé inicial da semiótica ocidental, e conseqüentemente da imagem, autores como Barthes (1915-1980) e Santaella (1944-) são os responsáveis pela sua especialização analítica, estreitando suas definições e teorias de acordo com o surgimento de novos objetos a serem estudados; estes cada vez mais dinâmicos e contemporâneos.

Numa cultura cada vez mais tomada pela informação, o desenvolvimento de novas e a revisitação de velhas teorias se torna uma atividade inerente da ciência. Como descrito por Barthes (1997) e citado por Allen (2000), "O texto é uma camada de citações pegadas dos inúmeros centros da cultura... O escritor só



pode imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. O seu único poder é misturar as escritas, contrapondo umas com outras, nunca aceitando por completo nenhuma delas [...]”.

### 3.1. Roland Barthes

Começando a sua carreira de semiólogo através da corrente estruturalista, o filósofo e teórico Roland Barthes (1915-1980) foi, no início, o que poderia se chamar de um dos discípulos da semiótica de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Se no começo de seus estudos compartilhou de uma visão funcionalista e limitada referente a concepção dos signos - de seus valores e sentidos -, foi ao longo de suas próprias pesquisas que concebeu o que hoje poderia se chamar da semiótica barthesiana: “livre” e conotativa. Ao longo de sua vida chegou por vezes até mesmo a comparar o ofício de um semiótico a de um artista, “(...) essa palavra não é, aqui, nem gloriosa, nem desdenhosa, refere-se somente a uma tipologia, ele joga com signos, como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender” (BARTHES, 1998, p.40). Assim, é considerado um dos precursores da semiologia francesa.

A semiologia começou a ganhar notoriedade na França a partir da década de 50 do século XX. Trazia, na época, uma influência notória: estava impregnada pelos signos do pensamento de Saussure, na perspectiva de uma abordagem estruturalista, de teor funcionalista. Barthes não fugiu de tal tendência. Tornou-se um dos discípulos de Saussure. Deu os seus primeiros passos semiológicos dentro da régua e do compasso do estruturalismo, de abordagem funcionalista. Todavia, gradativamente, foi reciclando a sua concepção sobre o papel dos signos. (RAMOS, 2008, p 160)

Para Barthes (1964), o autor assumiria apenas o papel de escritor, carregando e munindo o texto de signos inerentes e indivisíveis ao fenômeno da comunicação, não sendo o responsável por então interpretá-lo; este seria o papel

de quem o lê - tal fenômeno seria entendido pelo filósofo como a morte do autor e o nascimento do leitor; uma vez que estaria nas mãos deste toda uma carga inerente e indivisível de signos. Esta teoria revela um ponto crucial na corrente barthesiana: a conotação. Entendendo a multiplicidade e inerência dos signos no processo comunicativo, Barthes (1964) acreditava que o entendimento de determinado objeto poderia estar quase que por inteiro nas mãos de quem o observa, conotativamente, e que o seu significado denotativo seria quase que por completo inexistente por si só; graças a influência de culturas e costumes por vezes iguais, por vezes opostas.

O que faz a originalidade deste sistema é que o número de leituras de uma mesma lexia (de uma mesma imagem) é variável segundo os indivíduos. (BARTHES, 1964, 40)

Barthes era um adepto da intertextualidade, cuja trajetória enquanto entusiasta pela imagem, dedicou-se ao desenvolvimento de inúmeros ensaios por vezes internos e por vezes externos ao mundo semiótico; divagando sobre a semiótica na fotografia, ou escrevendo sobre Einstein (1879-1955), em seu ensaio “O Óbvio e o Obtuso”. Na semiótica da imagem, propriamente dita, Barthes (1964) foi responsável pela concepção de sistemas e ferramentas que até hoje tem lugar crucial no entendimento e análises dos signos imagéticos - por publicitários, designers, jornalistas, semióticos e afins.

Os linguistas não são os únicos a suspeitar da natureza linguística da imagem; a opinião comum também considera a imagem um lugar de resistência ao sentido, em nome de uma certa ideia mítica da Vida: a imagem é representação, isto é, em definitivo, ressurreição, e sabemos que o inteligível é tido como antipático em relação ao vivido. Assim, dos dois lados, a analogia é sentida como um sentido pobre: uns pensam que a imagem é um sistema muito rudimentar em relação a língua, e outros que a significação não pode esgotar a riqueza inefável da imagem.(BARTHES, 1968)

Segundo Barthes (1964), toda imagem poderia trazer consigo três mensagens: a mensagem linguística, a mensagem denotada e a mensagem conotada: valores linguísticos, valores literais e valores simbólicos, sígnicos - deixando-se claro que os significantes sígnicos poderiam ser inúmeros, e não necessariamente estariam presos à esta tríade.

A mensagem linguística define-se como todo e qualquer texto, literal, presente numa imagem: uma legenda de filme, um título de propaganda, uma descrição. As palavras poderiam exercer dois papéis no processo comunicativo, o de reforço, fixação; ou o de desenvolvimento, etapa. Poderiam servir reforçando um sentido já exposto e subentendido pela imagem solta - como se torna necessário numa publicidade, praticando a denotação - ou tomar o papel de valor central na comunicação - como é o caso dos diálogos nos filmes, onde sem eles a cena está solta e sem rumo. Não sendo necessariamente inerentes ao processo imagético, as mensagens linguísticas ainda exercem função importante no processo de entendimento da imagem.

Por aí se vê que não é muito justo falar de uma civilização da imagem: somos ainda e mais do que nunca uma civilização da escrita, porque a escrita e a fala são sempre termos plenos da estrutura informativa (BARTHES, 1964)

A mensagem denotada e literal é concebida por Barthes (1964) como uma ideia quase que utópica, uma vez que ele percebe o processo do signo como o processo inerente e regente da imagem; "(...) mesmo que se conseguisse uma imagem inteiramente ingênua, ela ganharia imediatamente o signo da ingenuidade e completar-se-ia com uma terceira mensagem, simbólica.", (BARTHES 1964). A mensagem literal, como também pode ser chamada, seria o próprio objeto despido de seu signo, valor este crucial no processo analítico mas ainda assim impossível no mundo real; uma vez que toda e qualquer imagem seria responsável por resgatar valores e costumes de uma cultura banhada por

signos. Para Barthes (1968), só a fotografia poderia escapar desta regra, e uma simples foto representaria a própria “sensação de ter estado lá” e não, necessariamente, um conglomerado de signos.

Com efeito, na fotografia - pelo menos ao nível da mensagem literal -, a relação entre os significados e o significantes não é de transformação mas de registro, e a ausência de códigos reforça evidentemente o mito do natural fotográfico: a cena está lá, captada mecanicamente, mas não humanamente (...) (BARTHES, 1964)

A terceira mensagem seria o próprio signo, a mensagem conotada, o simbólico - este definiria o fechamento da retórica da imagem, como Barthes nomeia o processo trifásico de sua análise imagética. “O que faz a originalidade deste sistema é que o número de leituras de uma mesma lexia (de uma mesma imagem) é variável segundo os indivíduos (...)” Barthes (1964). Esta mensagem se definiria como o final do processo, onde o entendimento estaria nas mãos do observador e em sua carga cultural de costumes e hábitos - não sendo necessariamente, como alerta Barthes (1964), anárquica; uma vez que surge através de uma das inúmeras consciências culturais e não de uma simples vontade de livre interpretação.

Vê-se por isso que no sistema total da imagem as funções estruturais são polarizadas; há, por um lado, uma espécie de condensação paradigmática ao nível dos conotadores (isto é, de um modo geral, símbolos), que são signos fortes, erráticos, poder-se-ia dizer reificados; e, por outro, vazamento sintagmático ao nível de denotação; não nos esqueçamos que o sintagma está sempre muito próximo da fala, e é o discurso icônico que naturaliza os seus símbolos. (Barthes, 1964)

### 3.2 Charles Sanders Peirce

Para a história o filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) é tido como um dos maiores nomes da semiótica, sempre ao lado do estruturalista Ferdinand de Saussure (1857-1913), como o teórico responsável por apresentar uma alternativa ao funcionalismo linguístico do suíço. Enquanto Saussure acreditava no estudo da semiologia através da palavra e de seu valor dualístico, conceito e imagem (WOLFGRAM & SICOLI, 2019), Peirce concebia uma semiótica “trifásica” e imagética, baseada num entendimento amplo do processo de recebimento da mensagem e de suas etapas. Os dois são tidos até hoje como os grandes pilares da semiótica americana e europeia.

O impacto transformativo da semiótica de Peirce pode ser entendida em contraponto com a história da teoria estruturalista dominante que guiou a maioria dos antropologistas do século 20, desenvolvida por Saussure. (WOLFGRAM & SICOLI, 2019, p.1)

Estudioso e escritor de diversas áreas como a ciência, ética, educação e religião, Peirce deixou uma obra expressiva de ensaios, sendo mais comumente lembrado pelos seus esforços no âmbito da semiótica; onde, como citado anteriormente, é tido como o seu pai. Segundo Wolfgram e Sicoli (2019), a obra do semiótico americano teve a sua real influência através do resgate e do estudo feito por outros autores - quase que definindo Sanders como um autor póstumo. Um bom exemplo deste resgate seria a obra da semiótica Santaella, brasileira e estudiosa das teorias peirciana.

Explicamo-nos, a teoria peirciana não se presta a contextos de cunho hermenêuticos como a Linguística, a Semiologia e outras semióticas estruturalistas, como a greismasciana. A maneira de utilizá-la reside em proceder classificações de eventos, signos e linguagens de acordo com atributos pré-fixados e segundo a

Lógica fundamentada na fenomenologia de Peirce, como o faz Santaella (1999;2001) na classificações das linguagens puras e híbridas. (DRUMMOND, 2006, p. 43)

Segundo Santaella (1983), Peirce definiu o processo semiótico em três etapas: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. O filósofo americano acreditava no processo trifásico de percepção dos signos, entendendo assim um fluxo existente entre a mensagem e o observador.

A primeiridade se definiria, como o nome sugere, como o primeiro instante: intenso e livre. Neste momento a percepção da imagem seria quase que instantânea, sem análises ou poréns, seria a primeira impressão obtida do objeto. “Na semiose a primeiridade é uma mônada, isto é, não tem relação com nada totalmente determinado, é a pura possibilidade, o começo de um processo de semiose que poderá continuar ou não” (DRUMMOND, 2006).

Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A facticidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material (DRUMMOND, 2006, p. 46 apud SANTAELLA, 1983, p47)

Logo em seguida Peirce define a secundidade: o primeiro real reconhecimento da imagem. É o momento em que o observador busca em sua carga cultural e mental o que aquele signo lhe apresenta e lhe propõe. Por fim se dá a terceiridade: o fechamento do processo semiótico, a razão e o entendimento total da representação sígnica para o observador.

Completando as categorias, a terceiridade significa signo, continuidade, semiose, aprendizagem, cognição, tempo, mediação, lei, mente e se encontra no terreno da razão e da tríade. (DRUMMOND, 2006, p. 46)

## 4 CULTURA GÂNGSTER

Na definição mais geral da palavra, uma gangue é um grupo de pessoas, geralmente jovens, às vezes com disposições agressivas. Segundo dados do FBI (2011): “Em 2011, existiam 1,4 milhões de membros de gangues de ruas ativos, que correspondiam a mais de 33.500 gangues diferentes, sendo que 230.000 desses membros estavam presos em cadeias ou presídios do país”. As gangues norte americanas já se tornaram um patrimônio cultural, mesmo tendo a sua existência repudiada pela maioria dos moradores do país. No entanto, essa cultura que está à margem da sociedade há décadas, girando em torno da violência, nada mais é que o resultado de políticas públicas discriminatórias aplicadas por governos passados.

O problema com gangues no EUA não é algo contemporâneo, ao contrário do que muitas pessoas pensam. As primeiras gangues do país surgiram entre os anos 1780 e 1870, no estado de Nova York, sendo exclusivamente formadas por imigrantes irlandeses, alemães e ingleses. Entretanto, ações criminosas não eram o foco desses primeiros grupos, já que eram inteiramente formados por grupos de trabalhadores comuns, focados em melhorar a qualidade de vida dos imigrantes, o que no Brasil poderia ser chamado de sindicato, como explicam os autores Howell (2010) e Moore (2010).

Inicialmente as gangues eram constituídas por grupos de trabalhadores comuns, sem nenhuma associação com atividades criminosas. No entanto, no início da década de 1820 surgiram as primeiras gangues criminosas durante a época pré-Guerra Civil, dentre elas: os Forty Thieves, os Dead Rabbits e a Five Points Gang. Estas gangues receberam a culpa por alguns incidentes da época, como os motins violentos da classe trabalhadora de Nova York. (HOWELL, J.C.; MOORE, J.P, 2010, tradução nossa).

Para uma melhor compreensão da evolução desses pequenos grupos para verdadeiras potências criminosas é preciso analisar o contexto de cada região onde elas começaram a se desenvolver. Segundo Howell (2010) e Moore (2010): “A emergência de gangues no Nordeste e no Centro-Oeste do EUA foi alimentada pela imigração e pela pobreza.” O que ocorreu em duas ondas, a primeira composta por famílias pobres vindas da Europa em busca de melhores condições de vida. No entanto, a discriminação por parte dos americanos resultou em dificuldades para encontrar trabalho e se estabilizar no país, o que, viria a ser um cenário propício para formação de gangues criminosas.

Os primeiros imigrantes das regiões Nordeste e Centro-Oeste do país possuíam dificuldade em encontrar emprego e era, discriminados pelos anglo-nativo americanos. O conflito era, portanto, iminente e as gangues cresceram em tais ambientes. (HOWELL, J.C.; MOORE, J.P, 2010, tradução nossa).

A segunda enorme onda de grupo de imigrantes - composto por poloneses, Italianos, irlandeses e judeus, chegou no país no período de 1820 a 1920, sobrepondo a primeira onda. Devido a falta de preparo do estado, a segunda onda sobre-carregou a capacidade de habitação e bem-estar dos cidadãos nascidos na América, o que ocasionou a criação de favelas e conseqüentemente ações criminosas e gangues começaram a surgir.

Segundo Riss (1969), a favela é tão antiga quanto a civilização. Civilização implica uma corrida [entre estratos sociais] para chegar à frente ... Eles arrastam um ao outro mais para baixo. O ambiente ruim se torna o hereditariedade da próxima geração. Então, dada a multidão, você tem uma favela pronta. (apud, HOWELL, J.C.; MOORE, J.P, 2010, tradução nossa).

Enquanto isso, no Oeste dos Estados Unidos, aconteciam migrações mexicanas para as cidades de Los Angeles, El Paso e Albuquerque de maneira desordenada, o que viria a causar problemas sociais providenciais para formação



de gangues. O mesmo ocorreu com ondas seguintes de imigrantes - negros, hispânicos, latinos e asiáticos. Já no Leste do país, as gangues de rua se desenvolveram em três fases a partir do final da Revolução Americana, por volta de 1783, em seguida por volta de 1820 e em sua terceira onda desenvolvida na décadas de 1950 e 1960.

Os primeiros grupos de gangues começaram a surgir imediatamente após a Revolução Americana que terminou em 1783. O começo de um sério problema com gangues em Nova York começaria alguns anos depois, por volta de 1820. As gangues que emergiram neste período estavam mais estruturadas e perigosas. (HOWELL, J.C.; MOORE, J.P, 2010, tradução nossa)

As primeiras gangues de Los Angeles eram formadas por jovens de grupos sociais marginalizados, como os imigrantes mexicanos. Esses grupos se proliferaram nas décadas de 1930 e 1940, quando os adolescentes entravam em conflito com a polícia e outras autoridades. Tais conflitos muitas vezes eram impulsionados pela territorialidade, logo, a partir daí, outras manifestações como o grafite começaram a adentrar o universo das gangues, com o intuito de se marcar os territórios dominados por elas.

Essa prática de associar as gangues de rua locais em grupos separados por território se expandiu pelo país durante as décadas de 1970 e 1980, tendo como frutos dessa nova tendência a criação de grupos de gangues negras separadas por território. Em Los Angeles, foi durante este período que surgiram as duas federações de gangues negras mais conhecidas do país, os *Bloods*<sup>1</sup> e os *Crips*<sup>2</sup>. Nesta época, quase todas as cidades da Califórnia registraram crimes relacionados às gangues, com a grande maioria sendo cometidos por gangues aliadas aos *Bloods* ou aos *Crips*.

---

<sup>1</sup> Os Bloods são uma gangue estadunidenses com origem na cidade de Los Angeles, Califórnia, conhecidos pelo uso das cores vermelhas e rivais da gangue Crips.

<sup>2</sup> Os Crips são uma gangue estadunidenses com origem na cidade de Los Angeles, Califórnia, conhecidos pelo uso das cores azuis e rivais da gangue Blood.

Nos anos 90, a maioria das gangues de rua começaram a fazer altas quantias de dinheiro diariamente, através do comércio de uma nova droga nas ruas, com baixo custo de produção e com uma demanda expressiva: o crack. Em Los Angeles, os “*Crips*” eram a gangue com o maior número de membros em atividade. No entanto, os “*Crips*” não são um gangue comum. Segundo Rothschild (2016): “o termo *Crips* não se refere a uma gangue individual, mas a um grupo dissidente de conjuntos com o nome “*Crip*”. O que, conseqüentemente potencializou o poder da gangue e de seus membros, fazendo com que se tornasse uma das mais poderosas gangues do país.

O isolamento social progressivo que já era sentido pelas comunidades afro-americanas em todo o país continuou inabalável nos anos 90, elevando cada vez mais as taxas de patologias sociais, dentre elas a violência e o consumo de drogas. A resposta dos departamentos de polícia para este aumento foi se tornar ainda mais violenta contra comunidades afro-americanas, o que resultou na injusta prisão de Rodney King<sup>3</sup>, evento que desencadeou os distúrbios de 1992 em Los Angeles, resultando em 53 mortos e mil feridos.

No rescaldo dos tumultos, os líderes dos Bloods e dos Crips anunciaram uma trégua (encabeçada pelo atual prefeito), e em maio de 1992, 1600 membros de gangues rivais se mudaram para habitações públicas na Califórnia, denominadas de “Tribunais Imperiais”. Porém, depois de apenas alguns meses de harmonia, as tensões entre os mais de 100.000 membros de gangues começaram a aumentar as taxas de homicídios até alcançarem os níveis anteriores à trégua. (HOWELL, J.C.; MOORE, J.P, 2010, tradução nossa).

Foi neste cenário que surgiu um dos sub-gêneros mais populares e extremos do hip-hop mundial, o gangsta rapper. Nascido na Filadélfia, com o

---

<sup>3</sup> Rodney Glen King foi um taxista negro, norte americana, que foi violentamente espancado pela polícia de Los Angeles sob acusação de dirigir em alta velocidade. A absolvição dos policiais agressores deu início aos violentos tumultos de Los Angeles em 1992.

lançamento da música “P.s.K”, do rapper Schoolly D. Mas, desenvolvido em Los Angeles, nas zonas dominadas pelas gangues (Compton, Watts, Crenshaw e Inglewood), o gênero traz consigo batidas geralmente agressivas e letras que retratam a realidade nua e crua das periferias, abordando temas como tráfico de drogas, violência policial, prostituição, assassinatos, entre outros.

Foda-se a polícia diretamente do submundo, um jovem negro só se fode porque é escuro e não de outra cor, então a polícia acha que tem autoridade para matar a minoria. Fodam-se eles, eu não vou ser o otário que é pego por esses safados com distintivo e uma arma, que é espancado e jogado na cadeia, podemos sair na mão dentro da cela. Querem foder comigo porque eu sou um jovem com um pouco de ouro e um pager. (ICE CUBE, 1988).

O conteúdo das letras tende a chocar os ouvintes não habituados àquela realidade, o que o torna extremamente polêmico. Ele ganhou o mundo através da voz do grupo N.W.A, dos rappers Ice-T e Tupac Shakur. Esta monografia está focada no aprofundamento deste cenário sob o viés semiótico, através da ótica de três objetos criados por um membro da gangue “Crips”, o rapper Schoolboy Q. Ele se uniu a uma das vertentes da gangue aos 12 anos, a chamada “*52 Hoover Gangster Crips*”, o que fez com que ele se tornasse traficante de drogas, chegando a ser preso em 2007 por invasão a domicílio.

## 5 VIDEOCLIPES COMO PRODUTO

Constantemente acompanhando as diversas evoluções do entretenimento ao longo das eras, a música sempre esteve lado a lado com as mudanças tecnológicas do mundo midiático - mais precisamente em seu âmbito audiovisual. Dos bares para os palcos, dos teatros para as rádios, dos vinis para os clipes; a indústria da música sempre esteve em constante rearranjo estrutural. “Antes da rádio, a única forma que a música poderia ser distribuída, e monetizada, era através dos shows” (ABEL, 2006, *apud* STAREJ, 2017).

Tendo o seu primeiro surgimento junto aos cinemas antigos, a primeira interação entre música e imagem se dá através das chamadas “músicas ilustradas”, especificamente na primeira década do século 20 (ABEL, 2006, *apud* STAREJ, 2017) - época em que o rádio ainda nem sequer existia. Por mais rudimentar que fosse, a técnica, que se definia por um simples jogo de slides acompanhado de uma banda, é tida como um grande marco para a indústria musical - sendo esta parte importante de sua expansão transmidiática. A imagem em movimento começava a fazer parte do universo musical, ao mesmo tempo em que aumentava os horizontes comerciais da indústria fonográfica.

Começando como apenas uma solução para ocupar o tempo dentro um filme e outro, nos famosos *nickelodeons* - cinemas de bairro da época -, as “músicas ilustradas” foram de pouco em pouco se tornando as suas próprias atrações.

As músicas ilustradas eram apresentadas em cinemas, pois eram provavelmente o seu maior canal de distribuição, e claro, a indústria via nisso uma oportunidade para apresentar novos sons e artistas (ABEL, 2006 *apud* STAREJ, 2017, pg 5)

Foi, porém, apenas em 1924 que a interação entre a música e a imagem alcançaria um novo patamar, através dos curtas musicais dos irmãos Dave Fleischer e Max (POINTER, 2016 apud STAREJ, 2017, pg.6) - responsáveis pela invenção do “*vitaphone*”.

Os curtas dos irmãos apresentavam um grande diferencial mercadológico em comparação com as “músicas ilustradas”: eles poderiam ser vistos sem a necessidade de uma banda - graças ao sistema de fonografia desenvolvido por eles: o “*vitaphone*”. O som e a imagem agora eram ambos “replicáveis”, ponto importante para a indústria, que via na tecnologia uma melhor forma de massificar o consumo de seu produto.

Em constante evolução o surgimento de outra tecnologia, o “*panoram*”, possibilita mais uma vez um grande passo para a indústria fonográfica, e também para a sua mobilidade. Tal tecnologia se define como uma simples jukebox, tendo acoplado a si um projetor (Some Useful Info, 2013 aPUD Starej 2017, pg 8). A invenção logo possibilitou a criação dos cultuados “*soundies*”, pequenos filmes feitos com a intenção de se ilustrar determinadas músicas. Inúmeros foram os músicos que se engajaram na produção deste formato, e a sua popularização começava a dar indícios do nascimento do que hoje conhecemos como videoclipes.

O que torna os *soundies* importantes e especiais para o desenvolvimento dos videoclipes através da história é o fato de que eles constantemente incluíam pequenas coreografias e danças, um grande passo em direção aos videoclipes como conhecemos hoje. (STAREJ, 2017, pg 8)

Apesar de caro, o seu preço não era completamente distante da realidade dos bairros, e de pouco em pouco a presença do “*Panoram*” se tornou constante em bares, lanchonetes e cafés. Desta forma cada vez mais o produto “música” foi se interligando à imagem na consciência dos consumidores, fortalecendo o vínculo entre os dois.

Starej (2017) sugere que boa parte da evolução dos videoclipes como produtos se deve primariamente à banda “The Beatles” e ao seu sucesso. Segundo o autor os integrantes da banda vinham em seus filmes um grande potencial mercadológico, e o seu enorme sucesso como banda possibilitou a própria continuação da massificação do formato - uma vez que o seus filmes, lançados no cinema, acompanhavam suas músicas.

Se anteriormente o fenômeno do “videoclipe” era definido como um espetáculo “social”, sendo consumido apenas em cinemas, cafés e lanchonetes, a popularização da TV na década de 60 como a mídia de massa se define como um dos pontos cruciais nesta mudança. Enquanto as tecnologias ainda evoluíam e possibilitavam cada vez mais o consumo deste formato, a TV começava a consagrar o seu sucesso através da criação de programas dedicados inteiramente aos videoclipes. (STAREJ, 2017).

Cada vez mais a definição do formato se fortalece, e o que antes se baseava em apenas intervalos no cinema do bairro, começa a se tornar um produto crucial para a indústria fonográfica. Estreando através da estação de TV BBC, o programa “*Top of The Pop’s*” - “top dos pops” - foi o início da real massificação da cultura dos videoclipes, sendo a fagulha inicial de um formato que chegava para definir o futuro da música.

“*Top of the Pops*” mudou a indústria da música para sempre, tornando necessário se fazer videos. Essa necessidade possibilitou “inovação e competição entre as bandas e gravadoras já que os produtores do show tinham um número restrito de vídeos que iriam usar, logo um bom vídeo iria aumentar as vendas da música já que os consumidores esperavam vê-lo de novo na próxima semana.” (SFECTU, 2014, aPUD Starej, 2017, pg 15)

O maior marco da cultura dos videoclipes é, porém, o “sucessor” do “*Top of The Pops*” - sendo não apenas um programa, mas sim, um canal em sua real definição. Em primeiro de Agosto de 1981 vai ao ar a MTV (Music Television) (MTV LAUNCHES, 2017 apud STAREJ, 2017). O maior divisor de águas deste

novo canal é a sua própria programação: 24 horas de música; precisamente de videoclipes. O seu sucesso é inabalável e a “cultura dos videoclipes” se consagra de vez como, praticamente, a própria cultura da música.

Se para o autor Starej (2017) os Beatles são uma das fagulhas iniciais da cultura de clipes, é “Thriller”, do astro do pop Michael Jackson (1958-2009), o videoclipe responsável por elevar o nível artístico do formato - consequentemente mercadológico. Aqui a história, coreografia e música se unem, através de valores de produção nunca antes vistos no investimento do formato, mais precisamente oitocentos mil dólares. O clipe se integra a música e, coincidentemente ou não, Michael Jackson se torna a maior estrela do mundo da música depois dos Beatles.

Um grande marco para a história dos videoclipes, especialmente nas últimas duas décadas, é a aparição do site Youtube. O Youtube foi lançado em 2005 (Youtube: a history, 2010), tornando a visualização de vídeos online muito mais rápida e fácil do que antes (STAREJ, 2017, pg 18)

É com o surgimento da internet, mais um grande marco tecnológico para a indústria fonográfica “resolver”, que os videoclipes se tornam cada vez mais populares, graças a ferramenta do YouTube. Agora a possibilidade de influência e criação começa a se soltar da mãos da grande indústria, e cada vez mais o formato do videoclipe se democratiza. Se antes a maior dificuldade seria acesso ao sistema, o YouTube o “recria” dando um novo sentido ao formato e até mesmo aos seus criadores. Assim como a MTV, o YouTube agora é o grande divisor de águas.

Videoclipes alcançaram o nível de popularidade das músicas em si, frequentemente até às ultrapassando. Hoje em dia, eles são assistidos pelo visual até mais do que pela parte musical, paradoxalmente separando o áudio do visual enquanto os torna mais pertos do que nunca. Eles se tornaram marketing, comunicação, até mesmo uma ferramenta de consciência social, a

internet deu a eles a possibilidade de alcançar audiências que eram inimagináveis para os antepassados dos videoclipes. (STAREJ,, 2017, pg 19)

O que antigamente havia começado como uma simples distração nos cinemas, é responsável hoje em dia por boa parte de todo investimento e lucro da própria indústria musical, se definindo verdadeiramente como um de seus pilares primordiais. Através de diversas adaptações ao longo das décadas, o videoclipe se define hoje como um dos formatos mais populares de toda cultura moderna - e digital. Para a arte ou até mesmo para a propaganda, o videoclipe é um verdadeiro fenômeno.



## 6 ANÁLISE DOS OBJETOS

Agora, esta Monografia partirá para a etapa de Análise dos Objetos - a qual se propôs desde o início. Neste capítulo será explicado a metodologia de análise escolhida e os motivos que a fizeram ser escolhida, além da análise dos objetos através dos conceitos dos dois autores selecionados - Lótmán(1979) e Barthes(1968).

### 6.1 Metodologia de Análise

Com a finalidade de organizar a análise semiótica dos três objetos propostos sob a visão de Lótmán (1979) - por se tratar de uma análise cultural, e Barthes (1968) - por se tratar de um objeto audiovisual, foram definidos critérios e categorias dentro de cada objeto, seguindo os conceitos presentes em Bardin (2016). As categorias definidas foram: elementos visuais, elementos textuais e elementos comportamentais. Dentro de cada uma dessas foram criados índices referentes aos conceitos presentes nas teorias de cada autor.

Referente aos conceitos de Lótmán (1979), estes critérios são compostos por todo e qualquer signo presente no objeto que, possa ser lido como informação sobre a cultura gangsta - ilustrado no fluxograma ao final do próximo tópico. Pois, dessa forma se torna possível a análise da mensagem expressa pelo objeto e a estrutura dos códigos que constituem a sua hierarquia cultural.

Lótmán (1979a, p. 32). “A compreensão da cultura como informação determina alguns métodos de pesquisa. Ela permite examinar tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos histórico culturais na qualidade de uma espécie de texto aberto, e aplicar em seu estudo métodos gerais da Semiótica e da Lingüística estrutural” (LÓTMAN, 1979, p.32 apud KIRCHOF, 2010)

Sobre os conceitos de Barthes (1968), as ideias do autor sobre a Retórica da Imagem serão utilizadas para análise audiovisual dos objetos, focando em três sub conceitos: a mensagem linguística, a mensagem conotativa e a mensagem denotativa. Da mesma forma, que feito com Lótman, foram definidos critérios e categorias para os conceitos do autor - ilustrado no fluxograma ao final do próximo tópico, com o mesmo objetivo organizacional.

### 6.1.1 Análise de Conteúdo

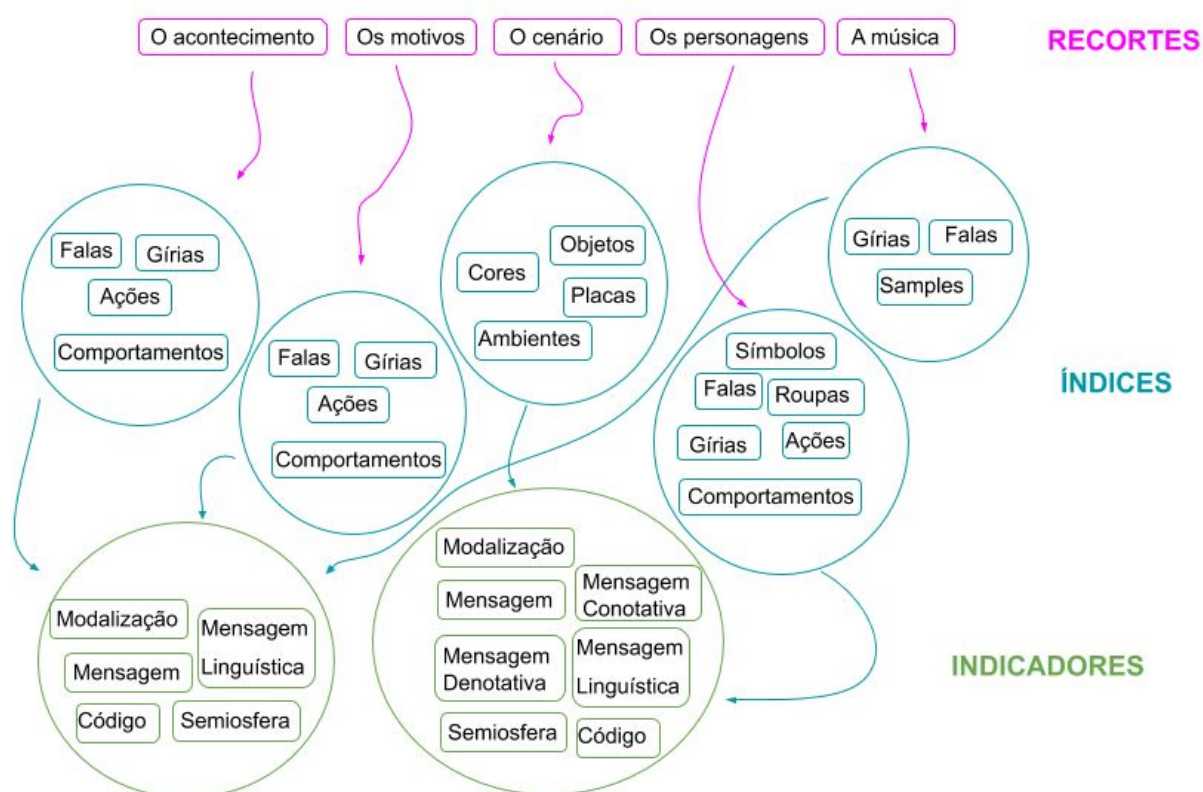
Para um entendimento mais preciso sobre o método utilizado, é preciso conhecer o conceito estabelecido pela sua criadora, Bardin. Segundo Bardin (2016) a organização de uma análise deve ser dividida em três polos cronológicos: a pré-análise, a exploração do material e o tratamentos dos resultados/interferência/interpretação. Entre os polos citados, o polo de pré-análise é o de maior importância para a estruturação da análise, afinal, os outros dois ocorreram de maneira quase natural durante o desenvolvimento da análise.

A fase de pré-análise é a fase de organização propriamente dita. Corresponde a um período de intuições, mas tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso de desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise. (BARDIN, 2016, p.125).

Nesta primeira fase foram definidos índices, que nas palavras de Bardin (2016): "a menção explícita de um tema em uma mensagem", ou seja, qualquer signo que possua alguma relação com o tema estudado - a cultura gangsta. Estes índices, obrigatoriamente, sempre se referenciam a indicadores pré estabelecidos de acordo com o tema da análise. Por se tratar de uma análise semiótica de uma

cultura, sob a ótica de dois autores - Lótmán (1979) e Barthes (1964), os índices sempre irão se referenciar aos conceitos desses autores. Por fim, é preciso definir onde estes índices aparecem nos objetos que estão sendo analisados, os chamados recortes. Abaixo pode-se conferir dois fluxogramas - um para cada autor, que exemplificam esta divisão:

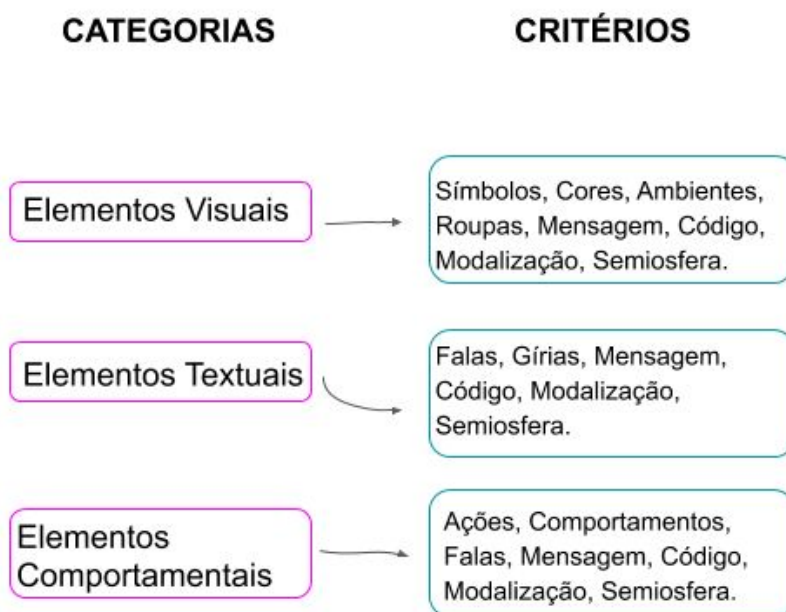
Imagem 1 - Fluxograma para ilustração da pré-análise (definição dos critérios)



Criação própria (2019)

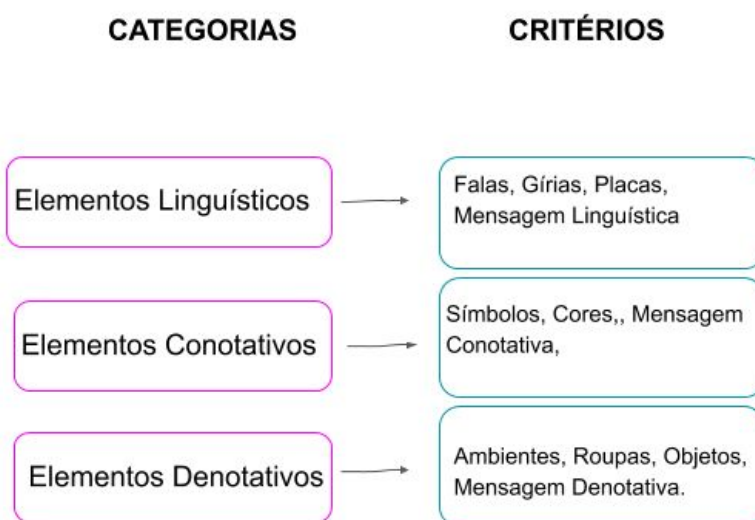
Só após a definição desses critérios: os índices, dos indicadores a quais eles se referenciam e dos recortes onde aparecem, é que poderá se dividir os objetos de estudo em categorias, com intuito de organizar, facilitar e garantir uma análise completa. Abaixo é possível conferir as categorias definidas para os conceitos de cada autor utilizados na análise dos objetos.

Imagem 2 - Divisão das categorias e critérios de Iuri Lotman(1979)



Criação própria (2019)

Imagem 3 - Divisão das categorias e critérios de Roland Barthes(1964)



Criação própria (2019)

Outra técnica que será utilizada para um entendimento aprofundado do contexto em que as mensagens/signos estão inseridas, é o método de transcrição de imagens, empregado por Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009), em seu livro “Lendo as Imagens do Cinema”. No livro, Jullier e Marie (2009) dividem o objeto audiovisual analisado em três níveis: o nível do plano, o nível da sequência e o nível do filme. E transcrevem as nuances relevantes para o objetivo das suas análises em cada nível, utilizando imagens para ancorar o que está sendo dito.

No seguimento seguinte, são as grandes tábuas de madeira que provocam as catástrofes. Johnnie deve atirá-las sobre o vagão de carga da locomotiva. (JULLIER e MARIE, 2009, p. 87).

Para o objetivo de análise proposto por esta monografia - analisar semioticamente a cultura da população negra suburbana, norte americana, sob a ótica dos clipes das músicas “By Any Means”, “Tookie Knows II” e “Black Thoughts” do rapper Schoolboy Q - a divisão em níveis empregado por Jullier e Marie (2009) não se faz necessária, por já está sendo utilizado o método de análise de Bardin (2016) - explicado no tópico anterior. Sendo assim, apenas a forma que Jullier e Marie (2009) apresentam o seu conteúdo será utilizada - exemplificado na citação anterior.

## 6.2 Análise dos Objetos: Semiótica da Cultura

### **By Any Means (Part. 1)**

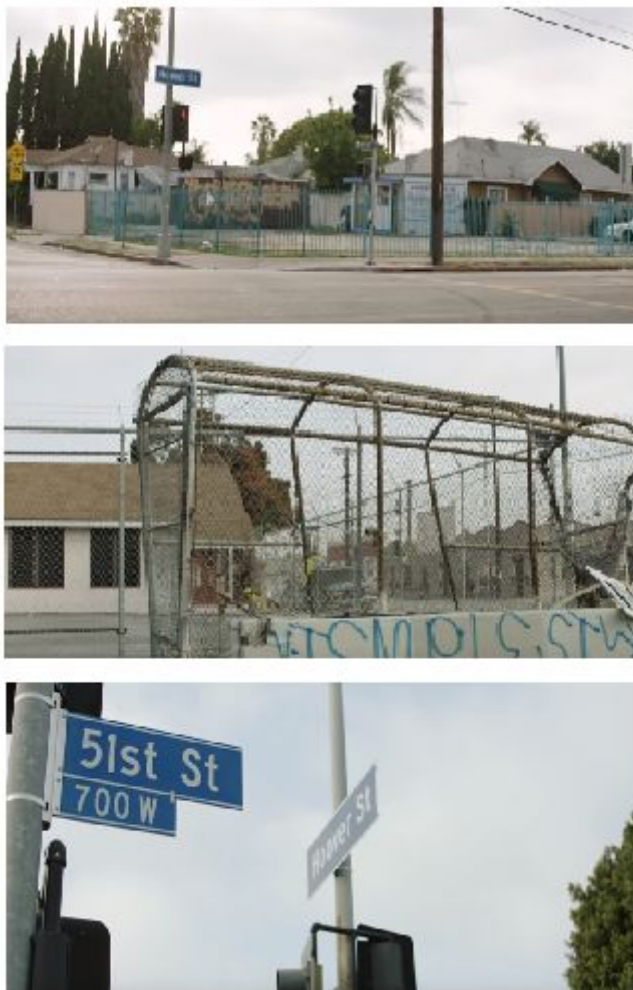
#### **Elementos Visuais**

Imagem 4 - Print do clipe “By Any Means” em 00:03



Fonte: Youtube (2016)

Imagem 5 - Prints do clipe “By Any Means” de 00:00 a 00:15, de acordo com o método de transcrição de imagens dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Logo no início do clipe são apresentadas algumas imagens do bairro onde ele acontece, que revelam um típico gueto norte-americano (a semiosfera da cena). As imagens do bairro podem ser lidas como mensagem. Já que, tais bairros possuem um código cultural implícito em sua edificação, afinal, são um símbolo claro da segregação racial sofrida por minorias no Estados Unidos, fruto da não aceitação da migração desses povos para os grandes centros urbanos, como Los Angeles (local onde a cena se passa), o que acabou contribuindo para a formação de gangues nestes locais, como explicam os autores Howell e Moore.

Ao chegarem no ocidente, os imigrantes negros encontraram desigualdade institucional (na habitação, educação e emprego), e em Los Angeles, a legalização de convênios restritivos de moradia legalizados nos anos 1920 deixaram grande parte do estado aumentaram a segregação de minorias. Residentes negros desafiaram os limites impostos, o que resultou em violentos confrontos entre clubes sociais brancos e grupos de jovens negros. (HOWELL e MOORE, 2010, tradução nossa).

Outro ponto interessante é o close na placa da *Hoover St*, rua onde o rapper *Schoolboy Q* cresceu e viveu momentos duros da sua infância, que são corriqueiros para muitas crianças que cresceram em realidades semelhantes a dele. Ao analisar a placa como mensagem, percebe-se que esta possui outro código cultural ainda mais pessoal da vida do rapper, código este, que também é colocado em forma de mensagem na sua faixa *Hoover Street*, quando *Schooboy Q* (2014) diz: “Tinha baratas no meu cereal. Meu tio roubou meu aparelho de som, minha avó não pode controlá-lo [...]”.



Imagem 6 - Prints do clipe “By Any Means” de 00:45 a 00:55, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

O clipe continua e as personagens encontram um grupo de homens - em sua maioria negros, apostando com dados na calçada. Nesta cena é notável a predominância das cores branco e azul nos trajes dos jogadores. Por trás desta mensagem visual boba à primeira vista está contido um dos códigos estruturais mais importantes da cultura gangster, as cores que representam cada gangue. O azul é a cor que representa a gangue “*Crips*”, uma das maiores gangues de rua do país, a qual é responsável por diversos assaltos, assassinatos e por boa parte do tráfico de Los Angeles. Segundo Smiley (2007), esta tradição de cores teve início no assassinato do fundador da gangue.

Segundo Smiley (2007), uma bandana azul foi usada pela primeira vez pelo membro fundador da Crips, Buddha, para compor seu traje com camisa azul e suspensórios azuis-escuros. Uma bandana azul foi usada em homenagem a Buddha depois que ele foi baleado e morto em 23 de fevereiro de 1973, que acabou transformando a cor azul em um símbolo para os Crips. (apud BECNELI, 2010, tradução nossa).

Já em relação às camisetas brancas e lisas como mensagem, alguns pesquisadores acreditam que seja uma forma dos membros das gangues utilizarem o racismo dos policiais contra eles e conseguir escapar facilmente de possíveis prisões, como explicado por Sweeney (2005, tradução nossa): “A ideia é que, se você se parecer com todo mundo na esquina, a polícia pode ter mais dificuldade em encontrar você. Alguns chamam de camuflagem urbana”. O que faz com que elas deixem de ser simples peças de vestuário para se tornarem mais um dos códigos que constituem a estrutura desta cultura nos seus mínimos detalhes.

Imagem 7 - Prints do clipe “By Any Means” de 3:44 a 3:57, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Um pouco mais a frente na narrativa, o grupo de personagens principais passa por um beco conversando sobre o “C-Walk”, um estilo de dança completamente influenciado pela cultura de gangues. Ao ler a dança da personagem JK como informação (como Lotman sugere) é possível perceber mais um dos códigos profundos que compõem a estrutura da gangue a qual o grupo faz parte. Os movimentos do “C-Walk” foram criados pelos Crips, em 1970, na Califórnia, para zombar de gangues rivais em seus territórios. Assim como o grafite ou o rap, a dança se revela um meio de expressão poderoso para as gangues, sendo um dos pés deste tripé cultural.

Entretanto, movimentos de dança criados para expressar algo ou até mesmo para incitar os sentimentos alheios não é algo exclusivo da cultura gangster. Afinal, este tipo de manifestação é algo que pode ser visto com frequência na cultura contemporânea negra; como os *B-boys* e o MC's, dançarinos e mestres de cerimônia, que datam do nascimento do hip-hop em solo nova iorquino pela década de 70; ou até mesmo do Jazz swing e de sua dança frenética, que antecede a invenção do rap e do *street-dance*.

Lótman (1979a, p. 35) adverte que não se deve considerar um texto/fala/mensagem cultural simplesmente como a manifestação de um único sistema/código/língua, visto que “nenhum código, por mais hierarquicamente complexo que tenha sido ele construído, pode decifrar, de modo adequado, tudo o que foi realmente dado no nível da fala do texto cultural. Deste modo, o código da época não é a cifra única, mas a predominante” (apud KIRCHOF, 2010).

Imagem 8 - Prints do clipe “By Any Means” de 4:05 a 4:30, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Em seguida, as personagens entram em uma loja de penhores, onde JK pede para o atendente chamado de *African* pela personagem para mostrar-lhe uma das correntes da loja. No entanto, Lucky, o dono da loja deduz que ele não possui dinheiro para aquela corrente e manda o atendente mostrar as bijuterias para ele, o que faz JK se irritar e sair da loja, mas a parte importante desta cena acontece alguns segundos antes das personagens deixarem a loja.

Imagem 9 - Print do clipe “By Any Means” em 4:35



Fonte: Youtube (2016)

Antes da cena terminar temos o enquadramento de Lucky ao telefone e de TF a sua frente, a princípio desfocado. TF parece tentar ouvir o que Lucky fala ao telefone e se interessa pelo assunto: dinheiro - o fato de que ele guarda todo dinheiro ali, na loja. TF chega até a olhar para trás, como se buscasse observar melhor o estabelecimento a fim de planejar algo. Não é claro se TF estaria já planejando algo com os seus amigos ou se seria apenas sorte, mas aqui um código cultural implícito ganha notoriedade: as oportunidades de crimes que instigam a cabeça de um indivíduo incluso nesta realidade - gangues, tráfico. O quão natural é estar atento ao seu redor pela sobrevivência.

## Elementos Textuais:

Imagem 10 - Print do clipe “By Any Means” em 0:23



Fonte: Youtube (2016)

Ao voltar para uma das primeiras falas da cena é possível perceber uma característica muito marcante (mas não exclusiva) dos subúrbios norte americanos, quando JK responde as provocações de seus amigos dizendo: *“cês tão puto porque eu fodi as duas. Eu fodi a sua vadia e a vadia desse nigga aqui”*, tratando do nível da língua/código vê-se traços da misoginia enraizada na cultura hip-hop na mensagem da personagem. Historicamente falando, o termo "bitch" foi registrado pela primeira vez em um disco de hip-hop em 1983, pelo rapper Duke Bootee na música "New York, New York, New York", no trecho que diz: *"ele diz que não vai pagar pensão alimentícia / porque a bitch o deixou sem pensar duas vezes"*.

Em seu livro *Código da rua: Decência, violência e a vida moral do centro da cidade*, Elijah Anderson (2000) mostra através de um estudo etnográfico realizado com homens jovens em bairros negros e latinos que estes tentam elevar seu status social e auto-estima degradando e explorando mulheres: *“Em muitos casos, quanto mais o jovem parece explorar a jovem, maior é a sua consideração dentro do grupo de pares”*.

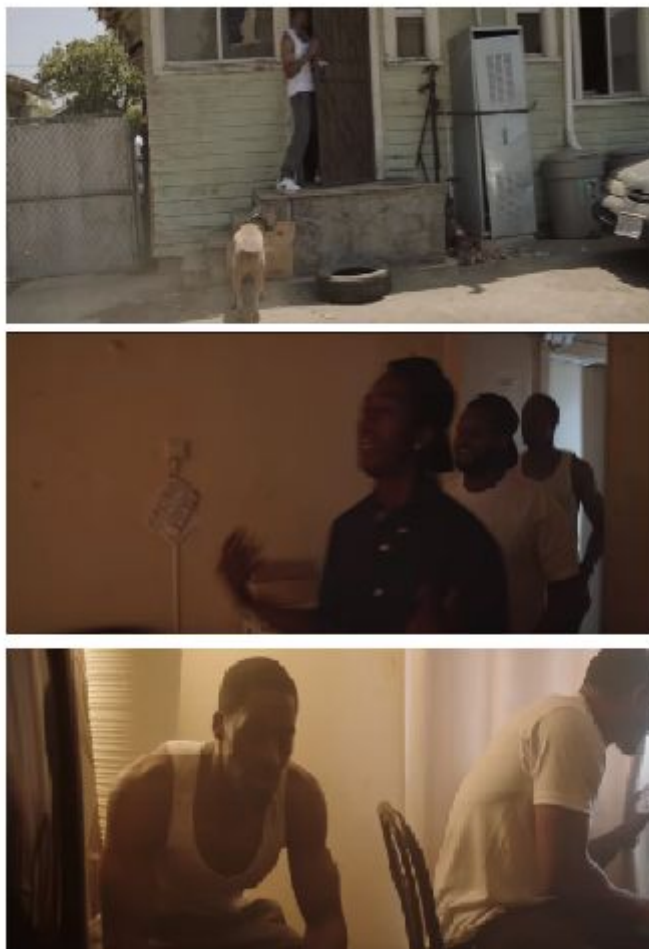
Do mesmo modo que o rapper Duke Botee usou o termo pela primeira vez para justificar o descaso de um dos seus amigos com a sua ex-parceira e ganhar status na “rua”, a personagem JK utiliza o termo de forma semelhante com o mesmo objetivo final. Mas a estrutura cultural por trás da fala de JK não para por aí. Ele também utiliza a palavra “*nigga*” para se referir aos seus parceiros, palavra esta que é uma abreviação da palavra “*nigger*”, a qual era utilizada por pessoas brancas, donas de escravos para diminuir e desumanizar pessoas negras no período escravagista do país, como mostra o rapper Bixop em seu documentário “*Don't call me nigga*”.

Segundo Bixop (2016), ao passar dos anos a palavra teve o seu código modificado ressignificado e a sua abreviatura se popularizou entre os jovens fãs de hip-hop. Já que, muitos artistas utilizam o termo para satirizar a forma que os brancos os vêem e se referir aos seus companheiros de forma positiva ou negativa. No entanto, ele também mostra através de um série de entrevistas com indivíduos da comunidade negra norte americana, que o termo ainda é uma polêmica entre estes, mesmo após a sua “ressignificação”.

Alguns negros ainda utilizam o termo para diminuir outros negros, uma reprodução do racismo instaurado na época da escravidão, um traço que está nítido na fala de JK. Afinal, o termo “*nigga*” poderia facilmente ser trocado por “otário”. A medida que vão caminhando e se ofendendo os personagens se aproximam de um grupo que está fazendo apostas com dados na calçada e mais uma vez utilizam a palavra “*nigga*” para se referir aos seus pares, mas dessa vez de forma amigável, revelando assim, outro código contido na estrutura que constitui o termo.



Imagem 11 - Prints do clipe “By Any Means” de 1:11 a 1:50, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

“*Os nigga escaparam*” comemoram *Schoolboy Q* e *Traffic*, se referindo a si mesmos após terem fugido da polícia quando estavam apostando. Neste momento, novamente, se torna claro o uso constante do termo “nigga”. Assim como “os ‘*meninos*’ escaparam” ou “os ‘*caras*’ escaparam”, a mensagem mais uma vez perde por completo o seu código racista. A personagem que está espreitando os policiais pela janela pede silêncio, se referindo a eles como “niggas” - mais uma vez usando a mesma mensagem, mas alterando o código; já que agora ele se utiliza da palavra através de um tom de preocupação e não mais de comemoração. “*Humildade, humildade*”, fala *JK*, também preocupado com os polícias que ainda estão do lado de fora.

“*Eu to mal acostumado com essa porta dos fundos aberta... Digai?*” fala SchoolBoy Q, lembrando do fato de que tiveram sorte de terem achado ela aberta - e também do fato de que eles não são os donos da casa. “*Eu só to tentando entender uma coisa, por que você correu?*” pergunta SchoolBoy Q para Traffic, neste momento ainda não é claro os verdadeiros motivos dos personagens terem fugido repentinamente da polícia - até mesmo para eles. “*Primeira noite fora e eu não to tentando ficar perto de 20 niggas!*”, responde Traffic. O mais curioso nesta fala, é que no nível da língua/código que compõem a sua hierarquia a preocupação da personagem gira primariamente em torno de estar perto de outros negros - revelando aí uma constante social da realidade negra; a perseguição policial. Traffic revela em sua mensagem uma problemática constante do mundo contemporâneo que constituem a hierarquia de uma das culturas a qual pertence. Entendendo que a simples cor da pele define um padrão abusivo de relações de poder entre a vítima, o negro, e o opressor, a polícia - neste caso - por motivos históricos, culturais e sociológicos.

É nesta resposta que o *Traffic* revela uma realidade bastante depressiva: ele sabe que estar perto de seus iguais só irá dificultar a sua vida naquele momento. Ele mesmo se vê forçado a fugir, pois entende que dependerá apenas da boa vontade da polícia. Pela simples perseguição ou apenas por uma possível desconfiança, a sua resposta revela o preconceito sistematizado e enraizado da cultura norte americana. Ele foge não porque está em liberdade vigiada, mas porque está em liberdade vigiada rodeado de negros.

Imagem 12 - Prints do clipe “By Any Means” de 4:55 a 5:40, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Nas primeiras falas da cena seguinte vê-se uma discussão sobre o mau cheiro do carro, que acaba revelando que o veículo não pertence a nenhum deles, é da mãe de de JK. Porém, é possível perceber alguns códigos mais densos nas entrelinhas das falas, como o fato de JK não possuir um carro e mentir sobre a sua situação financeira, para se sentir aceito por seus parceiros na frase: *“Eu tenho um Jet 2005, um Pong 2002, tudo, candy pony 415!”*.

Os motivos para o advento de novos membros ao universo das gangues estão relacionados diretamente à questões sociais, econômicas e raciais, como a falta de artigos básicos para a

sobrevivência (comida e abrigo), necessidade de proteção contra crimes violentos, instabilidade familiar, desejo de uma vida melhor e até mesmo o senso de propósito e pertencimento. (FBI, 2011, tradução nossa).

Quando questionado por que está utilizando o carro da sua mãe, já que ele possui tantos carros diferentes, JK responde: *“Porque, nigga, eu to fazendo umas coisa...eu tenho que ser discreto.”* Dando a entender que ele está envolvido em algum tipo de atividade ilícita, o que apresenta outro componente da sistematização da cultura gangsta, o fato dos membros de gangues sempre estarem envolvidos em diversos tipos de crimes diferentes. Segundo dados do FBI (2011, tradução nossa): 48% dos crimes violentos nas jurisdições do país foram atribuídos às gangues - em algumas regiões chegando a alcançar o incrível número de 90% [...].”

Na resposta de *Schoolboy* a afirmação de JK, mais uma vez tem-se uma pessoa negra utilizando a palavra *“nigga”* para zombar de outra, e conseqüentemente fazendo uma crítica à situação financeira vivida pela comunidade negra nos EUA. Utilizando o termo para colocar JK dentro desse grupo de pessoas que querem fazer coisas simples (que todos podem fazer), mas são impedidas por causa do local que a sua etnia ocupa na sociedade atual, através da mensagem: *“Nigga sempre quer ser o motorista mas não dirige e nem tem carro”*. Exatamente da mesma forma que a palavra original foi utilizada pela primeira vez.

Na América colonial de 1619, John Rolfe usou ‘negars’ ao descrever os escravos africanos enviados para a colônia da Virgínia. Posteriormente, as pronúncias em inglês americano, ‘nege’ e ‘niggar’ prevaleceram em uma colônia do norte, em Nova York e nas comunidades metropolitanas da Morávia e Pensilvânia na Filadélfia. (KENNEDY, 2001, tradução nossa).

Imagem 13 - Print do clipe "By Any Means" em 6:11



Fonte: Youtube (2016)

Então, a música finalmente se inicia, com *Schoolboy* rodeado de homens dizendo o primeiro verso do refrão *“Você pode foder minha puta, você pode ficar com a minha vadia”*, esta mensagem é empregada com o intuito de mostrar que as mulheres não são o interesse do rapper e que ele tem outras coisas em mente e em seguida completa: *“Pegue o seu, pegue o seu, pegue o seu por qualquer meio. Você pode fumar esse skunk, você pode traficar .Pegue o seu, pegue o seu, pegue o seu por qualquer meio. Você pode enfiar o pé no acelerador e ir embora. Pegue o seu, pegue o seu, pegue o seu por qualquer meio”*.

Aqui, *Schoolboy* está basicamente aplicando a ideologia gangster de pegar de volta tudo que a sociedade lhe tirou como código cultural, afirmando que eles podem fazer qualquer coisa que os faça se sentir livres, e utiliza uma famosa frase de Malcom X (um grande ativista da liberdade dos povos negros no EUA), *By Any Means Necessary*, que resume este sentimento. Já que, a frase foi empregada em um discurso de Malcom X onde ele afirmava que os negros deveriam ocorrer a todos os meios necessários para garantir os seus direitos como cidadãos americanos, inclusive à violência.

Logo após o refrão o rapper fala sobre como ele causa problemas onde quer que vá e um pouco sobre a sua origem no gueto de Los Angeles, onde pode-se notar uma modalização em sua mensagem, ao dizer *“Eu crio uma cena ao meu redor, chego na esquina, céu, inferno”*. Afinal, a palavra “cena” como mensagem tanto pode significar os problemas que Q sempre consegue causar ao seu redor, quanto apresentar dois códigos culturais distintos que se entrelaçam, devido ao duplo significado da palavra que tanto pode se referir à cena do tráfico vivida por ele, já que ele completa a frase falando que chega na esquina - local onde geralmente os traficantes marcam ponto nas periferias, e vai do céu ao inferno, voltando a afirmação que toda essa liberdade perseguida pelo rapper é uma faca de dois gumes, que o leva do céu para o inferno em questão de segundos.

Segundo Lotman (1978b, p. 127), a modalização consiste, de forma resumida, no processo de conferir, à informação, um caráter, uma forma ou um modelo específico, derivado do código através do qual é veiculada. (apud Kirchof, 2010).

Porém, o trecho também pode ser interpretado como uma analogia da vida entre a vida do crime e a vida do rap, devido ao fato de diversas vezes os rappers se referirem a indústria do hip-hop como cena, ou seja, Q está afirmando que onde quer que ele chegue toda a cena do hip-hop irá se formar a sua volta, mesmo que seja numa esquina, o que também pode levá-lo do céu ao inferno em questão de segundos, evidenciando outro código presente na mesma mensagem, causando assim outra modalização.

*Schoolboy* é ambicioso demais para deixar que seu passado atrapalhe o futuro próspero que ele visualiza, por esta razão, ele inicia o verso seguinte com a frase: *“Nigga, foda-se tudo isso, to tentando seguir minha estrada”*, e prossegue afirmando: *“Eu posso te levar de volta, nigga, por volta de 2004. Você pode fazer clown dance, eu vou roubar lojas. Você pode pintar o seu rosto, eu vou arrombar*

*portas.*” Apesar de aparentar ser direto, este trecho possui alguns códigos culturais implícitos.

Ao afirmar que pode te levar de volta para 2004, Q está se referindo a época que antecede a sua carreira musical, quando a faixa *“I’m Really Hot”* da rapper Missy Elliott estava em alta no país e todos estavam dançando a famosa *“clown dance”* que aparece no clipe. Ele utiliza essa referência para o interlocutor perceber que enquanto a vida dele estava girando em torno de bobagens como a *“clown dance”*, Q estava nas ruas arrombando portas e roubando lojas para mudar de vida.

Imagem 14 - Print do clipe *“By Any Means”* em 7:00



Youtube (2016)

*“Eu vou usar minha arma, vou abrir a fechadura pros meus parças”*. Já aqui ele afirma que irá soltar seus parceiros enquanto faz um dois de cabeça pra baixo com os dedos, o símbolo de mãos da gangue que faz parte, a *52 Hoover Crips*. Esta padronização é algo tradicional nas gangues, como explica o Departamento de Polícia de Los Angeles (2019, tradução nossa): *“As gangues compartilham características comuns, como o uso de roupas distintas ou o uso de sinais ou sinais manuais específicos [...]”*

E com o intuito de se reafirmar como membro dos Crips, ele substitui a letra *“k”* da palavra *“lock”* por *“c”*, um costume comum entre os membros da

gangue porque para os seus maiores rivais, os Bloods, as letras “c” e “k” juntas significam “crip killer”, ou “matador de crips”.

As letras ‘CK’, que significa ‘Crip killer’, serão evitadas e substituídas por um duplo ‘cc’, e a letra ‘b’ será substituída. Por exemplo, as palavras “kick back” serão escritas como ‘kicc bacc’. Muitas outras letras também são alteradas devido a associações simbólicas. (Smith, Whitmore e Kathryn, 2006, tradução nossa).

Por fim, *Schoolboy* finaliza o verso dizendo: *“eu vou sujar a minha garganta, eu vou curar a minha alma. Eu vou juntar o meu dinheiro, eu vou comprar aquele barco. Eu vou conseguir esses milhões, vou chicotear o ghost”*. Aqui mais um vez a maconha é apresentada como um elemento indispensável para a estética gangsta e Q ainda deixa mais explícito o código que o uso da droga como mensagem transmite, a utilizando como um relaxante para o cotidiano violento que vivencia, ao afirmar que mesmo sujando os pulmões (devido ao tabaco contido nos blunts), fumar o ajuda a curar as dores da sua alma.

Segundo o site *Urban Dictionary* (2008) a gíria “salgadinhos” no EUA significa: “ruim ou não é bom. Em substituição de fraco ou louco”. Devido a este significado pode-se compreender o código cultural contido na estrutura do verso: *“50 Crips, contrabando por salgadinho, vendi todo tipo de merda. Você sabe da gente, transformamos esse branco em pedra, só não ligue pro meu telefone”*. Aqui, o rapper deixa claro através de um jogo de palavras com o número “50” que ele possui muitos colegas de gangues ao seu lado no tráfico. Afinal o nome da gangue a qual o rapper faz parte é a *“52 Hoover Crips”*, então ele também utiliza o número para identificar a sua gangue e para ressaltar o fato de terem muitos membros vendendo crack e todo tipo de coisas ruins. Para fechar a linha, ele ainda pede para não ser incomodado via telefone, o que é algo comum entre traficantes devido ao fato da polícia poder rastrear suas ligações com facilidade.



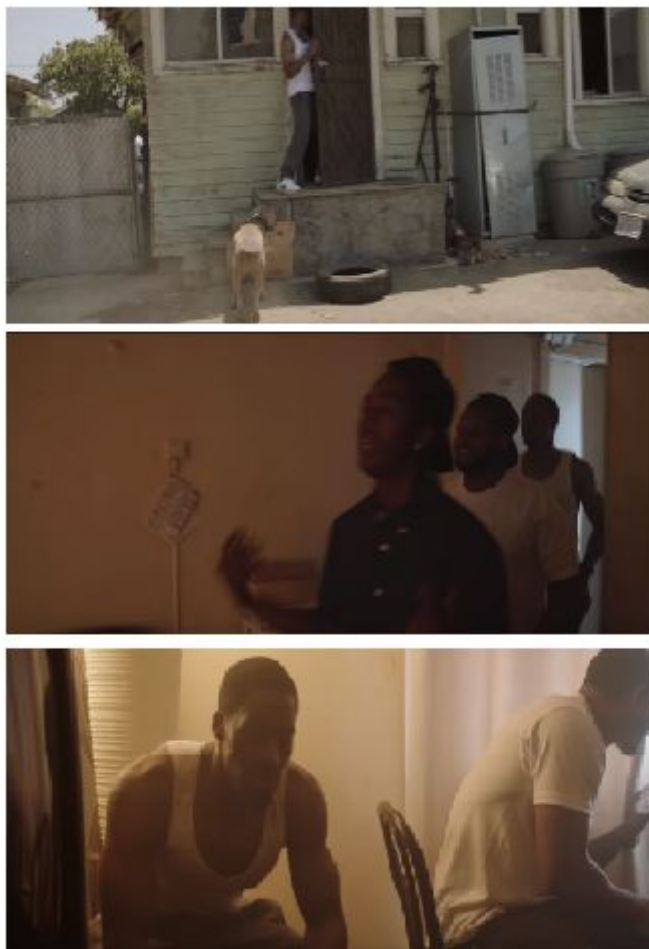
Ao caminhar do verso, Schoolboy continua falando sobre ascensão financeira através do tráfico de drogas e o encerra dizendo: *“Minha sessão virou, veja minha soda aumentar, trocados tamanho grande. Diga sim pra droga, consiga esse Enz e O”*. Agora, ele afirma que a soda dele está aumentando, ou seja, ele está vendendo mais crack e conseqüentemente precisa cozinhar mais crack por causa da sua demanda, o que o obriga a aumentar o seu estoque de bicarbonato de sódio (soda), já que, é o principal ingrediente para fabricação de crack. E fecha o verso satirizando uma famosa campanha anti drogas do ex-presidente Ronald Reagan.

‘Just Say No’ foi uma campanha publicitária , parte da "Guerra às Drogas" dos EUA , predominante durante os anos 80 e início dos anos 90, para desencorajar as crianças a envolver no uso ilegal de drogas recreativas, oferecendo várias maneiras de dizer não. O slogan foi criado e defendido pela primeira-dama Nancy Reagan durante a presidência do marido. (Ronald Reagan Presidential Foundation, 2006).

Invertendo o código da mensagem original para afirmar que na realidade vivida por ele, o contexto é outro, ele precisa dizer sim a venda de drogas para alcançar seus objetivos, mudar de vida e conseguir um Enz e O, um dos carros esportivos da Ferrari mais cobiçados.

## Elementos Comportamentais:

Imagem 15 - Prints do clipe “By Any Means” de 1:11 a 1:25, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

No take das personagens invadindo a casa para fugir da polícia começa, o cachorro que late para eles serve como mensagem para o código de que nenhum deles é o dono da casa - que, num bairro tomado pelo senso de comunidade, característica marcante dos subúrbios; se encontra aberta. Ou seja, eles não necessariamente “invadem” a casa, mas também não quer dizer que sejam convidados.

Imagem 12 - Prints do clipe “By Any Means” de 5:31 a 5:42, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Outro elemento comportamental interessante é perceptível ao final da cena dos personagens no carro da mãe de JK. Ela se encerra em um momento de tensão providenciada por JK, ao avançar o sinal vermelho apenas para mostrar para os amigos que ele não tem medo de quebrar a lei. Como pode-se perceber ao longo do curta, JK - e todo o grupo protagonista, é um nítido exemplo de integrantes de gangue que cometem crimes para alcançar objetivos individuais, objetivos estes que geralmente variam entre bens financeiros e status/respeito.

A violência associada às gangues é estruturada por três condições. A primeira tem a ver com a situação socioeconômica

dos integrantes do grupo. Geralmente as gangues surgem em comunidades de baixa renda onde há escassez de recursos. O pouco que existe é muito disputado. Assim, algumas pessoas criadas nesse meio aprendem que é preciso ser agressivo para garantir esses recursos: caso contrário outros deles se apossarão. (JANKOWSKI, 1991, pp. 137-77, tradução nossa).

Entretanto, pode-se afirmar que o tiro de JK saiu pela culatra. Já que, ele não reparou que havia uma viatura da polícia perto do local antes de atravessar o sinal vermelho, o que deixou todos no carro extremamente nervosos e apreensivos de serem presos por causa da burrice de JK. Afinal, havia armas no carro, o que é contra lei no estado da Califórnia há alguns anos e dois dos seus amigos estão em liberdade provisória, o que aumenta o risco de uma prisão. O ato inconsequente de JK trouxe a tona outro elemento extremamente presente no comportamento das gangues, o respeito aos códigos internos da gangue em momentos específicos.

O uso da violência por membros de gangues relaciona-se com os códigos informais internos da própria organização. Esses códigos dependem das expectativas existentes entre seus membros quanto ao tipo e ao volume da força que deve ser empregada em determinada situação. O uso da violência numa situação específica é determinado pelas normas sociais e pelos códigos internos da gangue relativamente ao uso da força. (Martín Sánchez Jankowski, 1991, pp. 137-77, Gangs and social change).

## Tookie Knows II (Part. 2)

### Elementos visuais:

Imagem 16 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 0:16 a 0:53, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

A cena se inicia com JK ligando para Lucky - dono da loja que eles visitaram no clipe anterior para tirar algumas dúvidas sobre uma das TV's da loja. A pouca luz no ambiente, a falta de som e o fato de JK está estacionado na porta da loja ao final do expediente criam uma semiosfera de suspense, como se algo ruim estivesse prestes a acontecer. Ao perceber que Lucky havia saído de trás do vidro a prova de balas, o trio entra em ação para assaltá-lo e o levam para os fundos, já sabendo onde ele guarda o dinheiro. Toda a segurança na loja de

Lucky (vidro a prova de balas, câmeras, cofre) parece algo exagerado para uma loja tão pequena. No entanto, estas mensagens mostram que assaltos deste tipo são corriqueiros no bairro e Lucky só estava tomando todas as medidas para não ser o próximo e mesmo assim não foi suficiente.

Segundo Lotman 1996, p. 22) A fim de superar aquilo que considera um atomismo em ambos os paradigmas semióticos, Lotman propõe que a semiótica não seja vista a partir de sistemas isolados, mas sim a partir de um conjunto heteróclito de 'formações semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização' Lotman caracteriza esse conjunto de sistemas que se entrecruzam como um 'continuum semiótico', que deve ser chamado de semiosfera, em analogia com o conceito biosfera, conforme postulado por V. I. Vernadski. (apud Kirchof, 2010).

Imagem 17 - Print do clipe "Tookie Knows II" em 1:40



Youtube (2016)

A cena se encerra com um dos assaltantes tirando a máscara ao sair da loja com um saco de dinheiro em mãos, mas em baixo da máscara existe apenas um rosto vazio, reafirmando mais uma vez o código depressivo/neutro presente por trás da realidade gangsta. O que, também é o conceito de todo o álbum do

Schoolboy, o “*Blank Face LP*”, tendo uma figura sem expressão e conseqüentemente sem vida por trás de suas ações.

Imagem 18 - Prints do clipe “*Tookie Knows II*” de 3:38 a 4:00, seqüência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Um pouco mais a frente na narrativa, Q é surpreendido ao ver dois dos seus três companheiros sendo presos em flagrante com uma das armas utilizadas no assalto, ele tenta disfarçar e sair de fininho, mas um dos policiais o reconhece. Pouco antes de estar sendo registrado na prisão a música “*Tookie Knows II*” se inicia, transformando por completo a semiosfera da cena.

Imagem 19 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 4:55 a 5:06, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Enquanto Q canta, imagens dele na mesma cela vão passando em sentido horizontal na tela, o que dá a entender que vários dias se passam, sem que ele saia dali, sendo forçado é repetir a mesma rotina solitária, revelando assim, a semiosfera de solidão presente na estrutura do sistemática do cárcere.



Imagem 20 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 7:21 a 8:12, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Durante todo o clipe, TF é o único que está sendo interrogado em um ambiente separado dos demais. Interrogatório regido por dois policiais que estão fazendo o típico “policia bom e policia ruim”. Ao final, TF parece cooperar com os policiais dando informações sobre o assalto, enquanto isso, os 3 criminosos dançam em um necrotério, com luzes vermelhas próximo a um corpo sem rosto como metáfora ao vazio da vida que levam e ao destino do delator, que pode ser qualquer um deles. Ressaltando ainda mais a semiosfera de morte e violência presente durante todo o clipe.

### Elementos textuais:

Imagem 21 - Print do clipe "Tookie Knows II" em 4:37



Youtube (2016)

Mais na frente na narrativa, Schoolboy inicia o primeiro verso da música dizendo: *"Uh, nós podemos morrer por essa merda, mano. Uh, pode ir para esta merda, mano. Gang, gang bang que merda Crip. Niggas me chamam de cuzz desde a primeira série"*.

Crips tradicionalmente se referem uns aos outros como "Cuzz", que por vezes é usado como um apelido para Crip (SMITH, WHITMORE e KATHRYN, 2006, tradução nossa).

Esta mensagem além de mostrar a ciência de Schoolboy sobre os riscos das suas ações como membro de uma gangue, também revelam outra problemática dentro deste universo, a pouca idade dos indivíduos ao ingressarem em gangues, como o próprio *Schoolboy* que adentrou neste universo aos 12 anos.

Algumas crianças e adolescentes são motivados a se juntar a uma gangue para ter um senso de conexão ou para definir um novo sentido de quem são. Outros são motivados pela pressão dos colegas, pela necessidade de se protegerem e de sua família, porque um membro da família também está em uma gangue ou para ganhar dinheiro. (American Academy of Child and Adolescent Psychiatry, 2016, tradução nossa).

E continua: *"Nas sombras onde os polícias não podem nos ver. Dezoito, tentando escapar da gaiola. Era legal até a polícia pegar a gente. Agora eu to na mala de uma van e o meu pulso tem uma faixa; Tenho um número no lugar do meu nome"*. No início desta linha o rapper fala de como sempre se sentiu oprimido pelo sistema policial, afirmando que sempre viveu nas sombras, a margem da sociedade, tentando evitar as autoridades para escapar de possíveis prisões. Ao concluir a linha, Q fala que parecia tudo bem até ser pego e transformado em apenas mais um número, o que o faz se sentir completamente desumano, revelando assim, um código ainda mais profundo dentro desta mensagem. Já que, é perceptível os prejuízos mentais causados pelo cárcere, efeitos esses que, são evidenciados na obra *"Manicômios, prisões e conventos"* de Goffman (1996).

A retirada dos bens pessoais na entrada, a separação do interno das relações que mantinha no mundo externo, a obrigatoriedade de realização de uma rotina diária que não leva em conta as suas vontades (mas sim a organização institucional), bem como a perda de espaços e de momentos de intimidade e privacidade são alguns dos aspectos que compõem a mutilação e degradação do eu em tais instituições, uma vez que promovem a uniformização dos indivíduos. O aprendizado da reverência para com os superiores integra este processo de destituição da identidade pessoal (Goffman, 1996).

Essa semiosfera solitária é evidenciada nas linhas que sobrepõem os *takes* na cela: *“Nenhum nome na visita, nenhuma ligação foi aceita”*, ao mostrar que ele não tinha nenhum nome na sua lista de visitantes e nenhuma das pessoas das quais ele tentou entrar em contato durante o seu período aceitou as suas ligações.

Imagem 22 - Prints do clipe “Tookie Knows II” em 4:55 a 5:06, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Já os efeitos do cárcere em seu psicológico ficam claros nas mensagens que sucedem o *take* dentro da cela: *“Agora eu sou forçado a virar homem, raps de assassinato, de onde vocês são? Boto esse nigga no bolso, fica ligado nos guardas penitenciários, eles estão observando. Contando miojo para o corre.*

*County spread para o músculo. Algumas marcas nas minhas juntas. Botando niggas em bunk status. Deveria estar com a cadela. Agora está num colchão que a gente usa pra malhar. PC, pega o Fruit Loops”.*

Em uma entrevista logo após o lançamento do álbum *Schoolboy* falou sobre como ter sido preso aos 18 anos fez com que ele se tornasse “homem”, e um pouco dessa perspectiva de Q sobre o que é se tornar homem pode ser vista na linhas seguintes. Onde, ele afirma estar “colocando esses *niggas* no bolso”, o que tem deixado ele com marcas na juntas e colocado os outros presos em *bunk status* - situação onde os presos são impossibilitados de deixar os seus beliches. Afirmando estar intimidando outros presos a ponto de controlar se eles podem ou não deixar os seus beliches e prossegue zombando dos presos fracos (*fruit loops*), que precisam de custódia protetora por não aguentar os conflitos com os presos de gangues rivais.

*Fruit Loops* é uma gíria para qualquer preso que é considerado um fraco. Aqueles que ficam sob custódia protetora são marginalizados por seus companheiros de prisão porque não conseguem se defender. (GENIUS: AUTOR ANÔNIMO, 2016).

Em seguida Q completa: *“Continuo pensando, por que eu acreditei naquele nigga? Nigga fez a fiança mas eu ainda estou puto. Deveria eu agradecer a Deus pelo inferno que eu criei? Porque o nigga que cagueta vai sentir o túmulo. Porque o nigga que cagueta vai sentir o túmulo. Tipo, nada atinge um Locc, huh. Desapareceu para os seus amigos, eu não estou, eu não sei, huh? Eles não apareceram na corte, huh? Mas as acusações tem que continuar, huh? Um jovem nigga de volta a Fig , H-crown na cabeça. Os cadarços do meu tênis dizem de onde eu sou”.* Aqui, além de demonstrar todo o ódio que ainda sente pelo seu companheiro que o entregou para polícia em troca de uma pena menor no nível da fala, *Schoolboy* ainda questiona se deveria agradecer a Deus por tudo aquilo que está passando, demonstrando ao nível da língua, uma certa incerteza sobre a sua vida e como se sente perdido. Porém, ele quebra a fraqueza que demonstra

na última linha dizendo que nada atinge um “Locc”, o que segundo o *Urban Dictionary* (2003) significa: “membro de alto escalão da *gangue crip*”, ou seja, ele pode fazer o que for, mas por Q ser um membro de alto escalão da gang, ele irá continuar de pé e se vingar.

“*De liberdade vigiada e eu tenho uma arma. O outro lado indo para o dedão. Filha da puta eu estou gangbaging.*” Para finalizar seu verso, *Schoolboy* fala que ao sair da cadeia ele está em liberdade vigiada, mas tem uma arma, afirmando que voltou ao seu estilo de vida *gângster* e completa dizendo que está indo atrás de membros de outras gangues. Pois, quando fala que está indo para o outro lado, atrás do polegar, a mensagem refere-se ao sinal de mãos da *Neighborhood Crips* - gangue localizada próximo aos *52 Hoover Crips*, que é parecido com o sinal de mão dos *Hoovers*, mas com o polegar apontando pra fora, o que ganha total sentido quando ele fala que está em “*gangbaging*”, que segundo o *Urban Dictionary*(2010) significa: “Um membro de gangue que trabalha para sua gangue, matando, dirigindo e atirando em rivais”.

Imagem 23 - Print do clipe “Tookie Knows II” em 5:50



Youtube (2016)

Os sons de tiros, helicópteros e gritos completam a semiosfera de perigo e ilegalidade que Q trouxe para seu verso junto com a prisão onde o clipe se passa

e as cores dos uniformes dos detentos (azul) que, ainda por cima servem com uma introdução perfeita para o verso de Traffic, que praticamente grita todo o orgulho que sente em fazer parte dos crips e como usar as cores da gangue todos os dias faz com que ele se sinta autêntico: *“Nigga, eu to todo azul, All Stars azuis. Camisa azul, nigga, eu continuo G”*. Segundo o *Urban Dictionary* (2004) a palavra “G” significa abreviação para *gangster*.

Imagem 24 - Print do clipe “Tookie Knows II” em 6:04



Youtube (2016)

Como já falado anteriormente, muitos membros de gangues adentram neste universo para se sentirem incluídos e conseqüentemente ganharem um propósito, o que *Traffic* deixa bem claro no início do seu verso.

Ele prossegue: *“Nigga, nas ruas é onde eu estou. Eu já acordei igual café da manhã enquanto niggas dormem. Eu e Floyd na Fig. Trazendo e levando. Trazendo e levando. Eu estou segurando o calor e ele está de vigia no quarteirão. Eu estou procurando os policiais, eu estou segurando essas pedras. Viciados continuam chegando, essa merda não para. Quando é a hora da guerra, os nigga estouram. A gente pode morrer por essa merda. Meu nigga vai viver pelos Crips, sem mentira. Mas eu não estou morto, yeah, nigga, obrigado Deus”*. Traffic é muito objetivo em suas palavras, claramente falando sobre a sua vida de

traficante nas ruas de LA, dando ênfase ao fato de precisar estar sempre armado e sempre atento para a presença de policiais e de gangues rivais.

E continua pelo restante do verso falando sobre o orgulho que tem em ser crip e como ele e os amigos estão morrendo e fazendo de tudo em nome da gangue. Mas o trecho que chama atenção é o que ele fala: *“eu vou morrer por essa merda que eles viajam 4/5 estendo, com 50 no clipe”*. 4/5 é o nome da munição estendida de armas automáticas, com a glock, que possibilita que um pistola comum realize até 50 disparos, muito utilizada por membros de gangues no EUA. Essa possibilidade de armamento tão avançado revela outro componente da hierarquia das gangues de rua: a facilidade que as pessoas conseguem comprar armas e acessórios em todo o país.

Imagem 25 - Print do clipe “Tookie Knows II” em 7:30



Youtube (2016)



Imagem 26 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 7:21 a 8:12, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Em seguida TF entra na música *“Uh, talvez eu caia por esse cheque, nigga. Uh, talvez eu morra por esse jogo, nigga. Eu não to viajando, nigga, eu não to bobeando. Niggas mentindo falando que eu não estou cripin. De volta para trás, eu e o Timy arreentamos. Eu disse de volta para trás, copos de conhaque puro. Niggas perguntam, pelo que ele assinou? Eu tenho uma bola de oito, eu tenho uma Rondo.”* Através das palavras de TF é possível notar um padrão e uma certa repetição na postura dos membros dos crips, sempre falando sobre drogas e armas e como se orgulham do tráfico e detestam gangues rivais. O que fica bastante claro devido aos códigos presentes por trás do verso de TF: bola de oito

é gíria para pacote de cocaína e Rondo é um jogador de renome da NBA, detentor da camisa número 9, sendo assim, TF utiliza o nome do jogador para fazer uma analogia a eficiência de um revólver 9 milímetros.

O próximo trecho que merece destaque é quando o rapper fala: *“5-12 são os números nelas. Primeiro de maio, segundo de maio, dia dose de maio, apenas membros .45, sem números. Toda raspada, estou amarrado. Talvez eu caia por essa merda. Se não então eu estou rico. No pódio com a coroa do Shaq. Eu tenho um botão Benji que nem Brad Pitt. Eu aperto isso, estou ficando rico. Eu posso cair por essa merda”*. Nas duas primeiras linhas, TF fala sobre as regiões que os Hoover Crips se originaram, as ruas 51 e 52, o que pode ser resumido em 5-12 e utiliza datas para ressaltar as origens da gangue em código. Ao final, ele conclui afirmando que a vida de gangster está deixando-o rico e faz um trocadilho de palavras com o filme “Benjamin Burtton”, onde Brad Pitt é protagonista.

Jogo de palavras com o filme “O Curioso Caso de Benjamin Button”, estrelado por Brad Pitt. “Benji” é a abreviação de Benjamin, referindo-se ao rosto de Benjamin Franklin na nota de US \$ 100. (Genius: autor anônimo, 2016).

## Elementos Comportamentais

Imagem 27 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 1:28 a 1:30, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Próximo ao final da cena do assalto Lucky fala para os assaltantes que possui família, com intuito de convencê-los a não machucá-lo. Entretanto, ele recebe uma resposta fria de *Traffic* enquanto cata o dinheiro do cofre: “*eu também, por que você acha que eu tô fazendo isso?*”. O que revela um código cultural por trás da mensagem, já que, *Traffic* é um preso em liberdade provisória - como citado no clipe anterior, e mesmo que quisesse conseguir um emprego comum para pagar suas contas isso não seria uma tarefa fácil. Já que, existe um preconceito velado entre os empregadores em todo país que, os fazem evitar ao máximo a contratação de pessoas com antecedentes criminais, principalmente se forem negros ou hispânicos, como mostrado em um estudo do “*Justice Center the Council of State Governments*”.

O estudo mostrou que tanto os homens negros quanto os hispânicos com antecedentes criminais tinham menos

probabilidade de receber uma resposta positiva dos empregadores - incluindo uma ligação ou um e-mail para uma entrevista ou uma oferta de emprego - em comparação com homens brancos. (Justice Center the Council of State Governments, 2014).

Mais adiante no clipe, ao final do verso do *Schoolboy Q*, o rapper afirma que está de volta as ruas do bairro, com um boné da *H-crown* na cabeça e os cadarços que mostram de onde ele é. Por se tratar de um artigo de um time de beiseball. o Houston Astros, a primeira vista o uso do boné parece algo ingênuo, mas para os membros da “52 Hoover Crips” as peças do time funcionam como mensagem para conseguirem se diferenciar das outras gangues filiadas aos *crips*.

Seja o logotipo ou o esquema de cores, gangues de todos os Estados Unidos reivindicaram o chapéu de seu time favorito como forma de mostrar com quem eles andam. (Justin Block, 2013, tradução nossa).

Código que, ainda é reafirmado na linha seguinte quando o rapper fala das cores do seus cadarços (laranjas), outra cor presente nos artigos do *Houston Astros* e uma das cores secundárias da gangue.

Os 52 Hoovers são conhecidos pelos artigos esportivos azuis para mostrar afiliação com os *crips*, juntamente com laranja, que é a cor tradicional para todos os criminosos Hoover. (United Gangs, 2016, tradução nossa).

## Black THougHts (Pt. 3)

### Elementos Visuais:

Imagem 28 - Print do clipe “Black THougHts” em 0:13.



Youtube (2016)

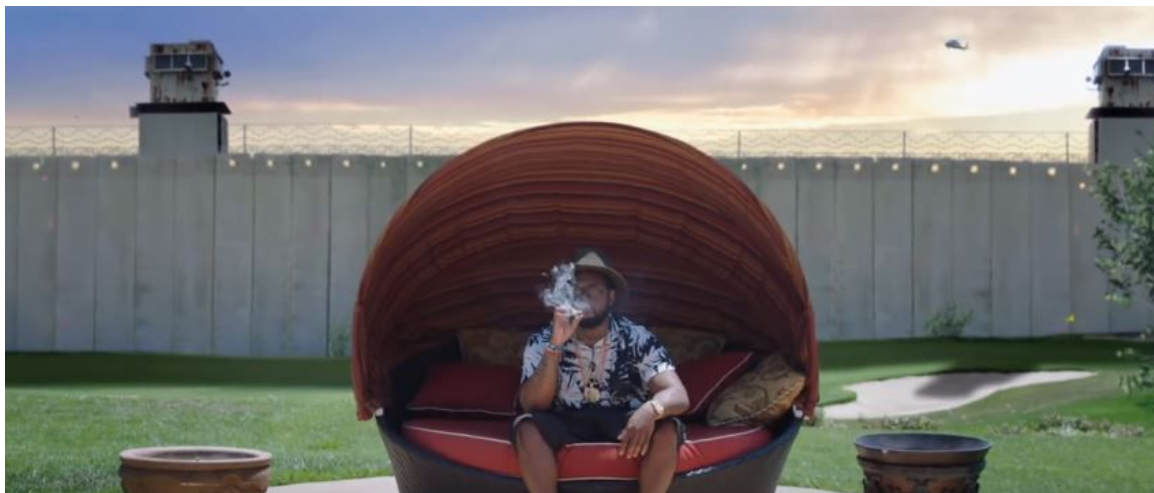
O terceiro e último clipe é iniciado com *Schoolboy* sendo levado até o seu julgamento, onde ele está sentado ao lado de *Traffic* e *TF*, mas ao contrário das outras vezes, agora as suas expressões e a posição que se encontram no tribunal criam uma semiosfera melancólica. Após o motivo das suas prisões ser explicado pelo promotor, uma pergunta sobre a filha do rapper feita pelo mesmo funciona com gatilho para levar o espectador para dentro dos pensamentos de Q. onde os lustres, os móveis luxuosos e as jóias usadas pelo rapper revelam uma modalização entre a semiosfera de luxo atual e as mensagens sobre sua ideologia de pegar tudo que lhe foi tirado e conseguir uma vida luxuosa através dos crime que foi exposta no clipes anteriores.

Imagem 29 - Prints do clipe “Black THougHts” de 2:35 a 3:20, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Imagem 30 - Print do clipe “Black THougHts” em 03:21



Youtube (2016)

Enquanto o rapper solta pensamentos sem uma relação direta, ele caminha pela sala de uma mansão bem vestido, mas com vários detentos em uniformes de presídios azuis, inclusive seus amigos. Esta mensagem cria uma semiosfera de fracasso/tristeza em conjunto com os versos sobre infância de Q e o ritmo da *beat*, além de causar uma modalização com os objetivos financeiros que as personagens demonstraram nos clipes anteriores, que visavam alcançar a partir da ilegalidade dos seus atos como membros dos *Crips*. Alguns deles muito idosos, o que revela outro código cultural.

Homens negros que cometem os mesmos crimes que homens brancos recebem penas de prisão federal que são, em média, quase 20% mais longas, segundo um novo relatório sobre as disparidades de sentenciamento da Comissão de Condenação dos Estados Unidos (USSC). (Christopher Ingraham, 2017).

Para completar o contraste do objetivo em relação aos resultados, Schoolboy ainda aparece sentado num jardim fumando um cigarro enrolado em uma blunt (o que demonstra um alto poder aquisitivo) com os muros de um presídio ao fundo.

Imagem 31 - Print do clipe “Black THougHts” de 3:47 a 4:43, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).





Youtube (2016)

Outra modalização ocorre quando a filha do rapper aparece na casa enquanto ele canta sobre deixar a guerra entre gangues de lado e focar no futuro das crianças. A filha dele age normalmente como se estivesse indo há mais um dia de escola acompanhada do pai, mesmo estando em uma mistura de casa e prisão enquanto *Schoolboy* não demonstra nenhuma emoção, que pode representar a dualidade da vida de Q, dividida entre proporcionar um futuro melhor para sua família e estar envolvido no mundo do crime. Dois universos

que se completam e constituem a psicologico dele, já que um reflete diretamente no outro.

Ao final, um ônibus escolar se aproxima, mas quando ele se chega até a as personagens transforma-se em um ônibus de transporte de presos e quem entra é o próprio rapper, mostrando que as escolhas feitas pensando em melhorar a sua vida e a da sua filha resultaram afastando-os ao levar Q para prisão, resultando no fracasso total da missão de vida do rapper na narrativa.

### Elementos Textuais:

Imagem 32 - Print do clipe “Black THougHts” em 3:20, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Youtube (2016)

Durante a música, enquanto o rapper aparece fumando as seguintes frases o acompanham: *“A piada é você, filho da puta. O loc tá de olho em você, filho da puta. Eu te avisei, é o karma. Pensamentos negros e maconha, é karma. Pensamentos negros e maconha, é karma. Pensamentos negros e maconha, é karma”*. Pessoas que vêm do gueto, como Q, estão preocupados com coisas diferentes do que pessoas que vivem vidas comuns, como o fato de estarem sendo constantemente observados por membros de gangues e como os

pensamento ruins consomem seus psicológicos, seja pela lembrança de um amigo próximo que foi morto ou pelo peso de um assassinato que acabou de cometer, e como o abuso de substâncias para se livrar desses pensamentos funcionam como Karma pelo mal cometido.

*“Nada mudou a não ser o dinheiro/troco. Vamos botar nosso cérebro para longe das gangues. Crips e Bloods, os velhos e os novos escravos. Caralho, a gente até trocou nossos nomes. Tiny alguma coisa, Lil Shane enquanto a gente atira. Mas, man, cês não tão me ouvindo. Meu brother encarando perpétua me disse que o “orgulho” era o meu maior inimigo. Mas você deixa os seus olhos no escuro. Sua mente, escurece o seu coração”.*

Este é outro trecho muito importante para narrativa. Pois aqui, Q está mudando todo o seu discurso anterior devido a uma visão mais madura sobre a vida das gangues que ele adquiriu no tempo que esteve preso, dizendo que nada mudou desde o tempo da escravidão, apenas que os negros agora tem dinheiro, já que continuam se matando e trocando de nome, ao invés de deixarem o orgulho de lado e se unirem contra o sistema que os oprime.

Os traficantes de escravos renomearam milhões de africanos, anotando nomes bíblicos como “Andrew” ou “Thomas” em seus livros. Uma vez estabelecidos como escravos nas colônias americanas, os escravizadores tinham o direito de lhes dar qualquer nome que desejassem. (This Cruel War, 2016).

Citando como exemplo dessa matança desenfreada entre pessoas que estão praticamente do mesmo lado, a rivalidade entre as duas gangues mais tradicionais do EUA, os *Crips* e os *Bloods*.

Como resultado de explosões dentro dos Crips, crimes violentos estavam sendo cometidos contra pessoas inocentes, não apenas outros membros de gangues. Muitos membros da região estavam começando a ficar aterrorizados até mesmo para deixar suas casas. Assim,

estudantes do ensino médio se juntaram atrás de seu atual aluno Raymond Washington, em sua tentativa de lutar contra as ações que estavam sendo cometidas pelos Crips. Eles se consideravam os Bloods. (Esri, 2016).

E finaliza afirmando que por mais que ele fale, as pessoas que vivem esta vida e que estão o ouvindo não irão mudar seu comportamento, pois permanecem com os olhos no escuro por causa do seus problemas mentais.

Pesquisas feitas por criminologistas em Londres sugerem que viver com violência, abuso em casa e uso de drogas levam a altos níveis de paranóia, ansiedade e depressão.(BBC News, 2018).

Em seguida ele fecha o verso dizendo: *“Vamo botar os flanela de lado e cuidar de nossas crianças. Vamo botar as armas pra baixo e fumar um baseado. Vamo fazer isso agora, não tem ‘mas’ ou ‘se’. Precisei de um Blood pra ganhar dinheiro. Você pode aprender a voar ou pegar a escada. Real shit nigga, todas as vidas importam, os dois lados”*. As flanelas coloridas são utilizadas na identificação dos membros de gangues, como uma espécie de uniforme. Schoolboy pede para os membros de gangues deixarem as suas simbologias de lado e focar no que realmente importa, a vida das suas crianças e fecha afirmando que precisou de um ex-membro de uma gangue rival para ascender na música e largar a vida das ruas, já que o dono da gravadora a qual ele pertence é ex-membro dos bloods.

### **Elementos Comportamentais:**

Ao início da música um *sample* da música “*Black-on-Black*” de Trayvon Rail Cail acompanha o instrumental. O interessante nesta junção é que ela causa um contraste entre a semiosfera atual e o código que o *sample* carrega. Afinal, a música fala sobre crimes cometidos de negros onde as vítimas são outros negros, lembrando o crime cometido no clipe anterior, que colocou Q na cadeira de réu neste clipe, causando assim, uma modalização.

Mas o código por trás do *sample* não para por aí, porque o trecho que está sendo dito fala sobre os motivos das crianças de comunidades pobres abandonarem a escola: *“Nossa experiência de onde a gente tinha pais na nossa vida, que estavam mostrando pra gente tudo...Tipo, ninguém andava com a gente, segurando nossa mão e mostrando amor tipo ‘faz isso’, ‘não faz aquilo’. Não era assim na porra da nossa comunidade. A gente cresceu de cigarrilhas. A gente cresceu de second row, agindo que nem eles. Uma lâmina global, uma força real”*.

A pobreza infantil é desenfreada nos EUA, com mais de 20% das crianças em idade escolar vivendo em famílias pobres. E as taxas de pobreza para famílias negras e hispânicas são três vezes maiores que as das famílias brancas. (Rumberger, 2013).

Na introdução da música, Q ainda concorda com o *sample* de Trayvon e completa com as sua saída para essa dura realidade quando era mais novo, o abuso de substâncias: *“É, isso é rotina. Fumando maconha todo dia, man. Tá ligado? Bebendo Hennessy, isso é rotina. Tá ligado?”*

Em seguida, ele entra com o seu primeiro verso: *“Na gangue Crip. Meu pai foi uma cadela. Me largou onde a esperança não existia. E todo vizinho tem uma grade. Com barras na janela, minha mãe está “sendo escravizada” pelo aluguel. Jogando dados, andando de GT Dyno. Quando você está descansando a gente atira. Você tropeça, a gente dá ganho. Crips criativos, huh. Putas parando o tráfego. Esse tipo de coisa que faz da MAC um clássico. A razão de eu ser um imã de buceta. Ela aprendeu a carregar o pacote. Tenho sido o melhor no rap.*

*Sou quente como Vegas. Seu rapper favorito tá pobre, ele não consegue tanto dinheiro assim. Mas diz que tem um quilo, apesar de ter nascido em 93. Ele tá tentando enganar a galera”.*

Algumas nuances deste verso merecem destaque devido aos códigos que carregam por trás da mensagem, como o fato de Q ter sido abandonado pelo pai na infância, ter crescido em um lar pobre e encontrado no *52 Hoover Crips* um sentimento de pertencimento que ele nunca havia experimentado, e ainda completa falando sobre a segurança precária das casas dos guetos americanos (com grades nas portas e janelas) e como essa estrutura faz com que sua mãe se sinta aprisionada e ainda tem que trabalhar exaustivamente para pagar o aluguel e continuar morando naquela prisão, semelhante a uma escrava. Ao decorrer das linhas ele mais uma vez se reafirma como membro dos crips, chamando os seus parceiros de gangue de *“Crips Criativos”*, por conseguirem tirar proveito de qualquer situação, causando assim, outra modalização com o assalto realizado a loja de penhores no clipe anterior.

### 6.3 Análise dos Objetos: Mecanismos Retóricas

### 6.3.1 Metodologia

Acreditando no processo sógnico da imagem como sendo um fenômeno trifásico, Barthes (1964) teoriza a comunicação imagética em, precisamente, três mensagens. É justamente através desta teoria, conhecida como a retórica da imagem, que a análise a seguir será desenvolvida.

Para Barthes (1964) a primeira mensagem a ser analisada deveria se tratar da linguística, essa se definindo como todo e qualquer texto que acompanhe determinada imagem - estática ou em movimento. Aparecendo como uma legenda ou uma conversação, a mensagem linguística poderá exercer impactos variados nos significados da imagem, mais precisamente se dividindo em dois: a fixação, responsável pelo ancoramento; e a etapa, responsável pelo desenvolvimento. Na fixação/reforço a mensagem linguística exercerá a função de reafirmar o que os signos imagéticos trazem - servindo como uma âncora semântica -, já na etapa a mensagem linguística irá exercer a função "principal" da retórica, se encarregando de explicar ou desenvolver algo ausente no universo plástico - como é o caso das conversações em filmes, responsáveis pelo desenvolvimento da trama. É importante frisar que ambas as técnicas podem coexistir numa mesma retórica, não se tratando assim de definições "opostas".

Completando a sua teoria trifásica da retórica da imagem, Barthes (1964) define mais duas mensagens, estas fortemente interligadas: a mensagem icônica codificada, denotada; e a mensagem icônica não codificada, conotada. Tais mensagens se encontram interligadas pela simples razão de que ambas dividem o mesmo "símbolo", mas se opõe ao não dividirem o mesmo significado.

A mensagem denotada, icônica codificada, se define como o próprio nome sugere, através de códigos. É o literal, a denotação, o objeto puro por si só. Ela se trata dos códigos em si: os enquadramentos, os objetos, as cores e as texturas; todos sem os seus signos. É a cor pura, o objeto solto; não comunica nada além de si mesmo. Por sua vez, a mensagem icônica não codificada, a parte conotativa da retórica da imagem, é o signo em si: o valor cultural e semiótico da cor, do

objeto. Ela é o produto “final” da comunicação imagética, uma vez que ela se define como o próprio signo; como a mensagem conotada. Nela está presente o lúdico cultural, o “infinito” - por isso transcende o próprio uso de códigos.

Entendendo então o processo trifásico, e principalmente a relação entre os tipos de mensagem icônica, a análise a seguir será dividida em duas partes: a mensagem linguística e a mensagem denotada e conotada. Tal divisão, onde as mensagens icônicas dividem o mesmo tópico, se dá a fim de resolver qualquer repetição extenuante no texto, uma vez que as mensagens icônicas dividem o mesmo símbolo - sendo então representados pelo mesmo objeto analisado. A exata distinção entre ambas será dada mais esclarecidamente através das técnicas de análise de Bardin (2016); pelo uso de tabelas, logo ao fim da análise de determinada cena.



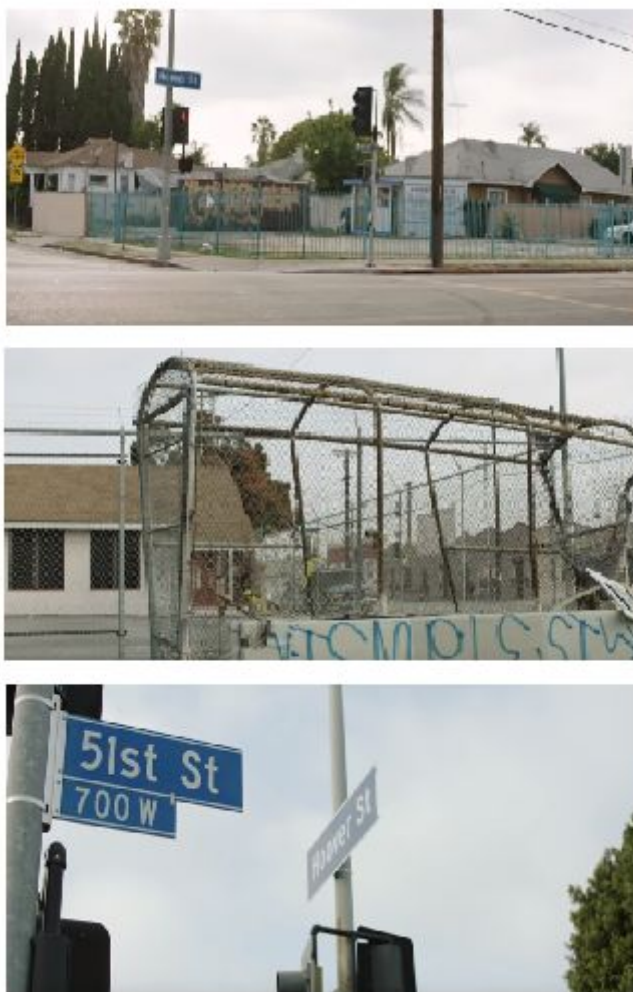
## Elementos Linguísticos

Imagem 33 - Prints do clipe “By Any Means” em 00:03



Fonte: Youtube (2016)

Imagem 34 - Prints do clipe “By Any Means” de 00:00 a 00:15, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Os primeiros códigos linguísticos no clipe surgem logo na primeira sequência de cortes, nas placas de trânsito. A sequência de imagens busca apresentar o cenário inicial da história, o bairro propriamente dito, enquanto as placas de trânsito exercem a função de etapa, segundo Barthes (1964); adicionando maior sentido a imagem. A utilização das placas esclarece algo primordial no desenvolvimento da história: a rua se trata da “Hoover Street” - nome histórico no cenário gangster norte-americano. Logo, a mensagem se torna clara: o cenário da cena não se trata de um cenário qualquer. Desta forma, se define e se reforça a esfera na qual o clipe se desenvolve.

Ao nível da mensagem simbólica, a mensagem linguística orienta já não a identificação, mas a interpretação, ela constitui uma espécie de grampo que impede sentidos conotados de proliferarem (...) (BARTHES, 1964, p.34)

Por mais que as imagens pudessem comunicar por si só o cenário apresentado, o código linguístico transposto nas placas serve não só para o desenvolvimento da retórica, mas encarrega-se também na função do impedimento de qualquer outra suposição: o cenário é a “Hoover Street”, e não qualquer outro bairro.

Imagem 35 - Prints do clipe “By Any Means” de 0:16 a 0:56, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Enquanto descem a rua os personagens conversam entre si através do código linguístico da língua inglesa. A conversa toma um ar espontâneo, mesmo que se utilizando de termos de baixo-calão e implicando um com o outro. Aqui a conversa âncora ao grupo um sentimento de amizade e felicidade, como se fossem apenas meninos brincando na rua, xingando um ao outro e fazendo piadas com as mães de seus amigos.

O código linguístico aqui exerce as suas duas funções, a de fixação e a de etapa, Barthes (1964). Por um lado reforçam o sentimento representado pelos seus comportamentos, confirmando a sensação representada pelo andar em grupo de que eles são amigos, e por outra apresenta fatos responsáveis pelo estreitamento do laço entre os personagens - ainda neste momento pouco conhecidos - através de piadas e pirraças; dando-se a entender a existência de uma relação antiga entre os quatro personagens.

O termo “*nigga*” representa outra característica importante da mensagem linguística presente na imagem. Se tratando de um termo delicado, como já retratado no capítulo de análise cultural, a utilização deste termo pelos personagens é responsável pelo reforçamento de suas identidades, e por mais uma vez estreitar os laços entre os quatro personagens - uma vez que tal termo assume diversos sentidos, e neste supõe fraternidade.

Imagem 36 - Prints do clipe “By Any Means” de 0:16 a 0:56, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Assim que chegam na roda onde alguns de seus outros colegas estão apostando, a conversa mais uma vez toma um ar ameno de fraternização, e por mais que na maioria das partes seja inaudível; se torna claro o aspecto transferido pelos códigos linguísticos e comportamentais: todos ali estão se divertindo e comemorando. Aqui há um exemplo importante, onde a mensagem exerce o seu valor de fixador/ancoragem sem necessariamente ser clara, “audível” - algo que talvez não funcionaria se não fossem pelos códigos gestuais e comportamentais dos personagens.

A fixação é a função mais frequente da mensagem linguística; encontramos-la vulgarmente na fotografia de imprensa e na publicidade. (BARTHES, 1964, p.35)

Imagem 37 - Prints do clipe “By Any Means” de 1:11 a 3:25, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Esta cena tem em sua mensagem linguística o mesmo valor proposto pelos códigos linguísticos da primeira cena: a fixação da fraternidade existente entre os personagens e o valor da etapa, feita através de histórias anteriores que ajudam a entender mais profundamente o universo onde os personagens estão inseridos.

Assim que conseguem escapar da polícia Schoolboy Q e Traffic comemoram juntos, com um grito de vitória, ancorando os seus semblantes e gestos de felicidade e comemoração. Nesta cena pontos cruciais da história são desenvolvidos através da mensagem linguística em sua função de etapa (BARTHES, 1964). Este é o primeiro momento em que começa-se a apresentação do passado de Traffic e Schoolboy Q, quando descobre-se que

ambos estão em liberdade vigiada - tal desenvolvimento só é possível pela utilização da conversa, do código linguístico.

Após o ponto crítico do motivo de Traffic ter fugido ser explicado, toda a mensagem linguística se desenvolve quase que “sem pretensão”, como numa conversa entre amigos - o código linguístico reforça este sentimento e exerce exatamente esta função. Tal desenvolvimento linguístico só é transformado com a chegada de um novo personagem, Cassandra.

Cassandra revoga o controle de sua própria casa através de uma linguagem assertiva e dominante, acabando com qualquer fraternização anterior a sua chegada. Toda a relação de amenidade se quebra, e o personagem de Cassandra assume um papel importante no desenvolvimento da etapa linguística da retórica. Suas falas assumem o papel de etapa Barthes (1964), de desenvolvimento, explicando coisas importantes para a história: de quem é aquela casa, como os personagens se relacionam com a comunidade e até mesmo do respeito que eles têm por ela. Ela quebra, assim como a polícia, a hegemonia do grupo, a ligação da reunião com o universo gângster

Imagem 38 - Prints do clipe “By Any Means” de 3:28 a 3:36, planos detalhe de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Assim como as placas de trânsito da “Hoover Street” na primeira cena ensinam ao espectador sobre o universo no qual o clipe se passará, através da utilização da mensagem linguística, é também através de outras placas/logos que o clipe se comunica sobre o seu universo. Aprende-se sobre a existência de uma

igreja, de um mecânico e de uma loja de penhores pelo bairro - cenas utilizadas com o intuito de se dar maior identidade à esfera retratada dessa realidade suburbana. Através da técnica de etapa estas imagens comunicam a vida de uma comunidade: a sua religião, o seus trabalhos e seus comércios.

Logo em seguida vê-se os personagens entrando na loja de penhores. Interessado em comprar algo TJ pede para ver as correntes até que o atendente chama Lucky, o dono da loja, que através de sua reação e uso de palavras deixa claro o seu preconceito com as capacidades monetárias do grupo. “Você não tem dinheiro pra essa corrente... Mostre para ele as bijuterias”, fala Lucky, comunicando assim não só a incapacidade monetária como a baixa capacidade de TJ, ao induzir ele a ver as “bijuterias” e não outras correntes mais baratas.

A mensagem linguística aqui exerce a função de etapa, introduzindo a percepção do dono da loja sobre o TJ e o seu grupo, e não apenas servindo como âncora.

Imagem 39 - Print do clipe “By Any Means” em 4:35



Fonte: Youtube (2016)

Perto do final da cena há o enquadramento final de TF escorado sob o caixa, enquanto Lucky fala ao telefone. Aqui uma mensagem linguística dá a pista de um ponto crucial para o desenvolvimento da história como um todo - para toda a trilogia.



Lucky conversa ao telefone sobre onde guardaria o dinheiro, deixando claro que era ali na loja; enquanto TF parece o observar. Neste momento a mensagem linguística comunica o caminho por onde o história poderá seguir, algo que nesta mesma cena seria quase que impossível de se entender só pelo enquadramento ou pelo semblante de TF. A possibilidade do assalto é comunicada através da ancoragem de etapas da mensagem linguística transposta por Lucky, junto ao comportamento suspeito de TF.

As duas funções da mensagem linguística podem evidentemente coexistir num mesmo conjunto icônico, mas o domínio de uma ou de outra não é certamente indiferente à economia geral da obra. (BARTHES, 1964, p.36)

Imagem 40 - Print do clipe “By Any Means” em 5:31



Fonte: Youtube (2016)

Enquanto passeiam de carro e conversam entre si, se divertindo e rindo, alguns pontos-chaves no desenvolvimento da relação e na profundidade dos personagens são desenvolvidos através da mensagem linguística.

O principal momento deste desenvolvimento é quando JK ultrapassa o sinal vermelho, despreocupado, e Traffic pergunta se ele está ficando louco - um dos únicos no carro em liberdade vigiada. “Nigga, foda-se a polícia!” responde JK,

deixando claro a sua rebeldia e despreocupação perante a polícia e o seu amigo, Traffic, que está preocupado em ser pego - até porque estão levando armas no carro.

Neste momento torna-se cada vez mais claro a personalidade complexa de JK e o quanto isso põe os seus colegas em risco - junto a preocupação constante de Traffic.

Imagem 41 - Print do clipe “By Any Means” de 5:48 a 8:57, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Assim que a música começa há quase que uma espécie de fusão entre todos os pontos proeminentes no clipe transpostos imagetivamente. Os valores fraternos, *gangsters*, os policiais, os valores monetários; todos culminam pela

música, na imagem da gangue reunida. A mensagem linguística aqui tem um valor de ancoragem e elucidação do universo gângster, mas também de etapas.

Mais do que as próprias conversações anteriores, a letra da música, como abordada e analisada anteriormente na análise da semiótica cultural, elucida pontos-chaves da história ao contar a vivência de Schoolboy Q ao longo dos anos - como membro da gangue Crips. Aqui a música se torna o produto principal da história, sendo o ponto responsável por reunir as vivências do clipe e de certa forma explicar o seu significado. A mensagem linguística neste momento se torna a mensagem primordial da cena, e é ela quem irá dar o tom no desenvolvimento seguinte da história.

A ancoragem proposta pela música é direta, “Consiga, de qualquer jeito”, literalmente - seja apostando dinheiro, roubando lojas ou traficando.

### **Elementos Conotativos/ Denotativas**

Imagem 42 - Print do clipe “By Any Means” em 0:03



Fonte: Youtube (2016)

Logo no início do clipe os primeiros cortes expressam mensagens contundentes para o entendimento e desenvolvimento do cenário.

Vê-se, de forma denotativa, alguns sacos plásticos presos ao arame, conotando uma ideia de abandono e descaso - não só à grade, mas ao bairro

como um todo. Tal mensagem parece querer comunicar o estado das coisas naquele local: o abandono inerente daquele lugar.

Imagem 43 - Print do clipe "By Any Means" em 0:09, detalhe.



Fonte: Youtube (2016)

Dentre ruas aparentemente limpas e árvores verdes, vê-se o que seria um antigo ponto de ônibus quebrado e enferrujado. Aqui mais uma vez a ideia de abandono e descaso é conotada, acima do sentido literal e denotativo Barthes (1964). O ferro entortado, depredado e destruído, comunica a violência que provavelmente ocorreu e que talvez ainda ocorra por ali. Para completar este simples corte, a pichação do muro que poderia apenas significar sujeira ou depredação; ganha um valor crucial no cenário representado, se tratando de uma parte inerente da cultura gangster - sendo utilizada como bandeira para a demarcação de território. Logo de início se torna claro, através das mensagens imagéticas conotativas, o cenário representado; o mundo gangster: sujo e enferrujado.

Imagem 44 - Print do clipe “By Any Means” em 0:17



Fonte: Youtube (2016)

Subindo a rua quase que em formação os personagens comunicam assim o seguinte signo: são um grupo. Suas calças largas e blusas brancas, suas cores azuis e seus bonés, também são responsáveis pelo reforço de tal mensagem - compartilham da mesma vestimenta, do mesmo mundo.

Estão a pé, passando por carros populares e casas típicas do subúrbio americano, pontos esses que conotam a ideia de uma vizinhança humilde e simples. Constantemente se empurrando e sorrindo, os personagens conotam assim a existência de um laço entre eles, confirmando o que o signo inicial - o andar em grupo - sugeriu anteriormente: são amigos.

Imagem 45 - Print do clipe “By Any Means” em 0:48, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Após alguns segundos andando os personagens chegam num grupo de pessoas jogando dados, apostando dinheiro - um contraponto a calma e a simplicidade representadas anteriormente pelos carros populares e pelo verde das árvores. Aqui todos usam as mesmas cores que eles, fazem parte assim do “mundo” e, principalmente, da mesma gangue: azul e branco, crips. O agrupamento conota um sentimento de confraternização, e todos parecem estar felizes e contentes.

De forma literal vê-se apenas um grupo de pessoas jogando dados, mas tal cena conota pontos importantes para o universo sógnico da trilogia; o dinheiro e o risco, a aposta - combustíveis no universo gângster. Segundo Barthes (1964) tal cena poderia representar “n” sentidos, estando a mercê apenas de seu universo sógnico - neste caso, o das gangues.

Nosso objetivo é chegar a conceber, a imaginar, a viver o plural do texto, a abertura da significância. (BELLEI, 2014, pg. 168 apud BARTHES, 2001, p.304-305)

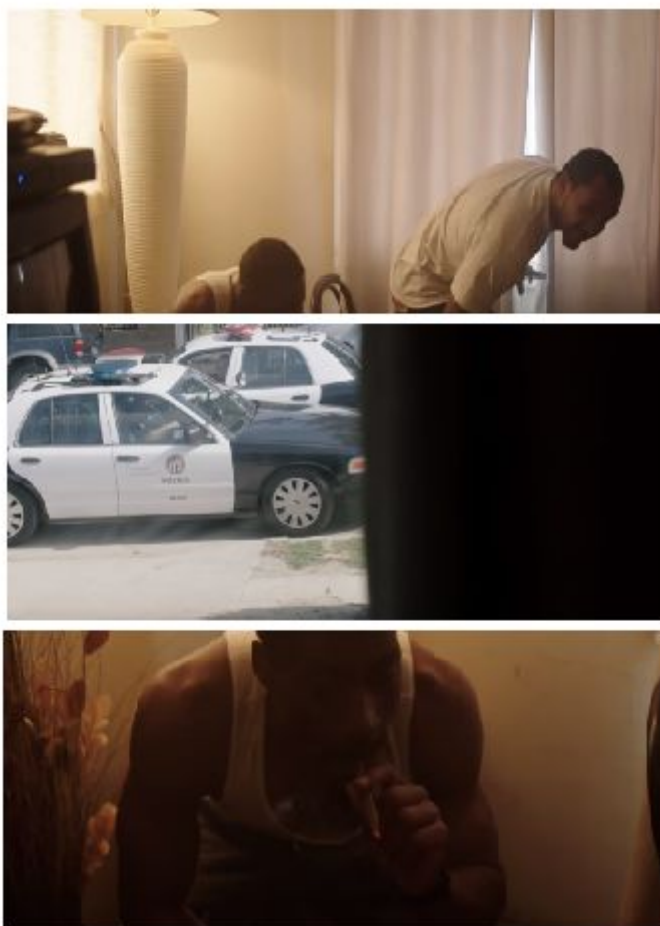
Imagem 46 - Print do clipe “By Any Means” em 0:57



Fonte: Youtube (2016)

De forma brusca o carro da polícia encosta rapidamente ao lado do grupo, fazendo com que todos saiam correndo - dando a entender que todos ali teriam “motivos” para fugir. Tal atitude, a dos policiais, conota uma ação direta e coercitiva; uma vez que todo o cenário proposto anteriormente - as apostas e as cores de gangue - propiciam um cenário “suspeito”, fazendo com que qualquer ação policial pareça altamente perigosa para os indivíduos.

Imagem 47 - Print do clipe “By Any Means” de 1:11 até 3:27, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Traffic, JK, TF e SchoolBoy Q conseguem finalmente escapar da polícia, ao entrarem numa casa que estava aberta.

Todo a paleta de cores e a meia luz da sala geram uma conotação de mistério e calma, importante para a cena em questão - onde eles se escondem da polícia. Com tons de laranja a cena constantemente parece transferir a mesma calma que os personagens encontraram ao acharem a porta da casa aberta.



Semelhante ao pôr do sol, os tons de laranjas ganham uma conotação de serenidade neste momento, graças ao seu emprego em conjunto com as outras características da cena - como a confraternização dos personagens.

A sala parece ser o esconderijo perfeito e assim que a polícia some da vista de TF, que espreita pela janela, SchoolBoy Q começa a “bolar” um cigarro de maconha, como símbolo de sua comemoração - conotando maior alívio, como se tudo estivesse resolvido.

Como numa reunião de família, todos se encontram sentados ao redor da televisão, confraternizando. O semblante é de calma e alívio, e assim como na situação da aposta de dados, todos estão felizes até a próxima reviravolta - neste caso, Cassandra.

Aparecendo de rosa forte a dona da casa, Cassandra, se encontra em pé, acima do nível de todos que se encontram sentados, impondo assim uma relação de poder sobre todos da sala; através de seu tom de voz e de seus gestos. Curiosamente, a única pessoa que se opõe a Cassandra é JK, o mais desbocado do grupo e o único deles vestindo uma peça de cor quente - o seu chapéu vermelho, em contraponto ao rosa de Cassandra. Rapidamente todos se fecham, Traffic chega até a se curvar, como forma de prestar respeito e de certa forma se desculpar pela invasão à casa de Cassandra; todos parecem conotar através de seus semblantes vergonha; até mesmo JK que tenta inutilmente debater com ela.

O único que parece continuar calmo, e ainda assim fumando, é Schoolboy Q que rapidamente é chamado a atenção por Cassandra, que exige que todos saiam da casa.

Imagem 48 - Print do clipe “By Any Means” de 3:37 até 3:57, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Vê-se o grupo saindo de um beco, lugar que tem em sua teia de signos conotações inerentes ao tráfico de droga e a roubos - compartilhado, então, com as gangues. Eles vêm conversando sobre outro tópico também inerente deste universo, o *c-walk*, um estilo de dança gângster. Parecendo querer andar sempre a frente de seu grupo, JK continua com o seu boné vermelho, conotando intensidade e força e, em seu caso, rebeldia e teimosia - presente também em suas mensagens linguísticas.

Durante a cena JK tenta convencer os outros de que foi o criador do movimento c-walk, e a todo momento o sentimento de confraternização continua presente entre os personagens; como se fossem colegas de escola ou amigos de longa data.

Durante todas as cenas até então Traffic parece constantemente desconfiado - ponto este fortalecido pela sua reação, sendo o primeiro a fugir da polícia. TF parece constantemente pensativo e SchoolBoy Q calmo, centrado. Cada um têm em si signos comportamentais responsáveis pela conotação de valores complementares e opostos entre si, formando assim uma junção de arquétipos conotativos. Uma espécie de time.

Imagem 49 - Print do clipe "By Any Means" de 5:49 até 8:57, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

É com o início da música que certos pontos começam a serem amarrados e melhor entendidos. Se utilizando novamente da placa da *“Hoover Street”*, tal cena parece querer catapultar-se novamente para o início do clipe, para as sacolas plásticas e para o pixo - para a sujeira.

Aqui um efeito visual recebe papel importante na retórica do clipe: o cinza, surgindo e sumindo, colorindo e descolorindo. Começando pela própria placa da *“Hoover Street”* que perde o seu azul, cor dos Crips, para dar espaço ao preto e branco. O cinza parece tirar a vida de tudo que toca, conotando uma neutralidade ou até mesmo uma morte - uma realidade da vida bandida. Em certos momentos as únicas cores restantes, além do preto e do branco, são o próprio azul e o vermelho; como se o Crips e o Bloods fossem a única solução, como se se juntar a uma gangue fosse a única certeza, uma vez no *“escuro”*, nas dificuldades dos subúrbios.

Várias pessoas pulam e comemoram, juntas. Há nesta imagem novamente ideias anteriormente comunicadas de confraternização e agrupamento - como uma família. Dentre as comemorações estão também, em cortes, os momentos de seriedade que inspiram respeito, todos em sua maioria representados em grupo. Tudo isto com a constante mudança de cores, do colorido para o cinza, do cinza para o colorido, como se a todo momento algo estivesse surgindo e alguma outra coisa estivesse desaparecendo: casas, asfalto, placas, roupas, pessoas.

Imagem 50 - Print do clipe “By Any Means” em 8:45 de acordo com o método de transcrição de imagens dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

A cena culmina precisamente em seu fim, com a amarração da retórica para o próximo clipe e até para suas cenas anteriores. O acinzentado aqui é utilizado como um fator conotativo fortíssimo Barthes (1964), expressando na história um valor narrativo.

Enquanto tudo se descolore e colore, algo aparece diretamente cinza: a loja de penhores. Por alguns segundos ela continua em preto e branco, até que um carro estaciona em sua frente e ela ligeiramente ganha cores: como se ela acabasse de ter sido escolhida, como se ela acabasse de ter ganhado sentido.

Aqui se subentende diretamente o assalto, tanto pela mensagem linguística da música - “consiga de qualquer jeito” - quanto pelo surgimento das cores que parecem querer comunicar justamente isto, como uma ideia surgindo na cabeça do TF - o responsável por ouvir o dono da loja falando onde guarda o dinheiro. O cinza então assume, por fim, um papel flexível, fazendo com que a sua presença seja tanto de falta quanto de presença.

<b>Mensagens Icônicas Codificadas</b>	<b>Mensagens Icônicas Não Codificadas</b>
---------------------------------------	---

Sacos plásticos no arame	Abandono
Ponto de ônibus depredado	Violência e abandono
Pixação	Abandono e territorialidade gangsta
Formação dos personagens	Amizade e entrosamento
Vestimenta	Pertencimento a um mesmo grupo
Carros e casas populares	Vizinhança humilde e simples
Brincadeiras e sorrisos entre os personagens	Amizade e entrosamento / Grupo
Cores azul e brancas	Pertença a um mesmo grupo
Agrupamento ao redor do jogo de dados	Confraternização
Jogo de dados e aposta	Risco, lazer, dinheiro
Aposta e cores da gangue	Suspeita
Tons de laranja e meia luz	Mistério e calma

Cigarro de maconha	Alívio e calma
Personagens sentados ao redor da TV	Confraternização, ideia de família
Rosa na roupa de Cassandra	Força, imposição
Cassandra acima do nível dos outros personagens	Força, imposição
Vermelho do boné de JK	Força, rebeldia
Traffic se curvando	Vergonha, respeito
Beco	Tráfico, drogas, perigo
Comportamentos de JK	Rebeldia, força, infantilidade

Vermelho do boné de JK	Força, rebeldia
Comportamentos de Traffic	Desconfiança, medo
Comportamentos de TF	Pensativo
Comportamentos de Schoolboy Q	Calma, centrado
O cinza do clipe (Música)	Neutralidade, morte, dificuldade

O azul e o vermelho do clipe (Música)	A presença das gangues como a única saída para os problemas
Loja de penhores preta e branca ganhando cores	Inserção do estabelecimento na trama / ideia, ação

## Tookie Knows II (Part. 2)

### Elementos Linguísticos

Imagem 51 - Print do clipe “By Any Means” de 0:53 até 1:54, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Na cena do assalto a mensagem linguística exerce em sua maior parte a função de fixação, ancorando a imagem e fortalecendo o sentido de toda a confusão: gritos, palavrões e ameaças. Há nesta cena, porém, alguns momentos em que a língua exerce o seu papel de etapa, fortalecendo a narrativa para além



da imagem e assim, conseqüentemente, aprofundando o trama, fomentando uma maior percepção sobre a história.

Em determinado momento Lucky, o dono da loja, pede para que deixem ele no banheiro, acreditando que os ladrões estariam ali para roubar objetos e não necessariamente dinheiro. “Ninguém vai pro banheiro!”, grita um dos assaltantes; comunicando desta forma o seu conhecimento prévio sobre o cofre. Nesta simples troca de palavras a mensagem comunicada é a de um plano pré-estabelecido e pensado, “profissional” - com máscaras de ski e objetivos grandes. Há também a confirmação do que já se torna eminente no final do primeiro clipe: o assalto é feito por JK, Schoolboy Q, Traffic e TF - pista dada anteriormente, através de mensagens linguísticas e conotativas.

Perto da abertura do cofre Lucky implora para que não matem ele, pois ele teria uma família para cuidar. “Eu também tenho, por isso to fazendo isso”, fala um dos assaltantes. Nesta troca básica de mensagens linguísticas, a retórica da imagem como um todo é fortalecida e intensificada através da confirmação da dificuldade vivida pelos dois lados - o de dentro e o de fora da lei. Há neste breve momento a criação de uma dualidade moral, e a mensagem da imagem é enriquecida justamente por este rápido momento onde a justificativa dos assaltantes se iguala a de Lucky, ao pedir para continuar vivo.

Imagem 52 - Print do clipe “By Any Means” em 1:54



Fonte: Youtube (2016)

Aqui mais uma vez as placas de trânsito são utilizadas como mensagens linguísticas de ancoragem e etapa; como aspectos responsáveis pela apresentação do universo onde determinada cena ocorrerá. A placa da “*Melrose Avenue*”, Avenida Melrose, é o primeiro corte da cena, situando a localização da loja onde os personagens estão. Se “*Hoover Street*” comunica a cultura gangster, a “*Melrose Avenue*” comunica shoppings, lojas e roupas caras; por se tratar justamente de uma avenida conhecida pelos seus itens de luxo. Nesta mensagem linguística, trazida através de uma placa de trânsito, está implícita parte da atmosfera de valores sociais e econômicos comunicado na cena seguinte, comunicando diretamente o quanto de dinheiro os personagens conseguiram no assalto - uma vez se tratando do primeiro corte após a cena do roubo e da própria transição para a cena seguinte, situada numa loja.

Imagem 53 - Prints do clipe “By Any Means” de 1:58 a 3:14, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

JK aparece reclamando sobre o preço das blusas, dentro da loja na Avenida Melrose. “Não é você que faturou 50 mil?” pergunta o seu amigo, escolhendo uma blusa de presente. Aqui as mensagens linguísticas são imprescindíveis no entendimento da história, não apenas fazendo o papel de fixação mas também de etapa. “70 mil!” corrige JK, como se quisesse se gabar - fortalecendo novamente a sua personalidade rebelde e boçal. A correção de JK serve como uma forte mensagem linguística na retórica da construção de seu personagem, uma vez que deixa claro o quanto ele quer ser respeitado.

Assistindo de longe a conversa TF finalmente se aproxima, pedindo silêncio e discrição. “Silêncio” fala, fortalecendo suas características e assumindo o posto de ser a “cabeça dali” - por sinal, subentendido como o verdadeiro idealizador do assalto.

Durante toda a cena há um contraponto linguístico e imagético entre dois lados: JK e o seu amigo e TF e SchoolBoy Q - este chegando perto do final da cena. A conversação do grupo revela um constante choque entre o lado que parece querer mudar de vida, TF e SchoolBoy Q - que veem no dinheiro do assalto uma chance de mudança -, e entre os que querem se aproveitar da oportunidade para se vestir bem, para “parecer”, para manter o estilo da vida gângster - neste caso JK e o seu amigo.

Durantes muitos momentos na cena JK oferece coisas para o grupo, como sapatos, jóias, blusas. Através de sua mensagem linguística ele comunica constantemente o quanto de dinheiro ele tem. Os únicos que não aceitam se tratam justamente de TF e SchoolBoy Q, este último chegando até mesmo a verbalizar o quão estúpido os seus colegas são, por estarem gastando dinheiro com aquelas coisas. Neste momento o código linguístico Barthes (1964) exerce uma função primordial na cena, fortalecendo as personalidades de cada um e estabelecendo um clima de tensão entre o grupo. “Nigga, vocês são sujos que nem eu, vagabundos que nem eu” diz School Boy Q antes de sair da loja.

Imagem 54 - Prints do clipe “By Any Means” de 3:22 a 4:03, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

SchoolBoy Q aparece saindo de uma loja enquanto fala ao telefone sobre dinheiro. “Eu nunca vi ninguém reclamar de alguém fazendo dinheiro”, fala ao telefone. Aqui a mensagem linguística parece querer passar o sentimento de que ele está calmo e decidido sobre o seu futuro, ao explicar que não tem outra forma de faturar além da que ele conhece. Assim que cita os seus amigos ao telefone, SchoolBoy Q se depara com uma batida policial e com os seus colegas sendo algemados.

Aqui a mensagem linguística exerce o mesmo valor da cena do assalto, onde os gritos e a bagunça ancoram o sentimento de tensão e urgência, mesmo

que por muitas vezes inaudível - tendo então um papel secundário, mas não menos importante, exercendo a função de fixação (BARTHES, 1964).

Imagem 55 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 4:03 a 4:36, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Nesta cena as placas da cadeia funcionam como as placas de trânsito na primeira cena, situando o local e o fixando a história. A mensagem linguística, “Departamento de Polícia de Los Angeles”, comunica todo o processo burocrático inerente ao processo de encarceramento, junto aos números de cada um; criando na cena um signo já conhecido como inerente do sistema carcerário americano - apresentado em filmes e documentários.

## Elementos Conotativos/ Denotativos

Imagem 56 - Prints do clipe “Tookie Knows II” em 0:28



Fonte: Youtube (2016)

Atrás do vidro a prova de balas Lucky, o dono da loja, atende o seu telefone. Aqui o escuro da cena conota o horário de fechamento da loja, o fim do expediente, onde a maioria das luzes já se encontram apagadas. Tal imagem expõe a sensação de que a loja, e provavelmente o bairro, já estão completamente vazias, desertas.

Imagem 57 - Prints do clipe “Tookie Knows II” em 0:57



Fonte: Youtube (2016)

Através deste enquadramento se subentende, conotativamente, toda a precaução do dono da loja com a sua proteção - uma vez tendo o seu estabelecimento lotado de câmeras. A mensagem icônica não codificada aqui exerce função importante na criação da atmosfera da cena, dando um sentimento de invasão e vigília ao assalto.

A cena do assalto se desenvolve através de cortes bruscos e gritos, imagens linguísticas e conotativas que facilitam a expressão da intensidade, perigo e adrenalina da cena. A câmera tremida, por sua vez, dá ao espectador uma imagem constantemente móvel, conotando assim um sentimento de instabilidade e tensão ao processo de se “comunicar” o roubo. Enquanto, em âmbito de mensagem codificada, expressa apenas rapidez de cortes e sucessão de cenas.



Imagem 58 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 1:41 a 1:53, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Logo após o roubo há uma sucessão de rápidos cortes que a primeira vista podem parecer apenas uma simples transição, mas que no fundo exercem uma função importante no desenvolvimento do clipe. Aqui os cortes rápidos de ruas, postes e carros conotam rapidez, comunicando assim a fuga do local do crime. Estes breves segundos são cruciais no desencadeamento das cenas, servindo não apenas como uma transição mas também como fator conotativo importante no processo de criação sógnico do clipe (BARTHES, 1964).

Imagem 59 - Prints do clipe “Tookie Knows II” em 2:00



Fonte: Youtube (2016)

Sentado no sofá TF observa Traffic, JK e o seu amigo escolhendo roupas. Aqui o enquadramento é dividido entre o lado esquerdo, onde JK esbanja os lucros do assalto, e o direito; onde TF observa calmamente os seus colegas de gangue escolhendo roupas - sem interesse algum em comprar algo para si.

A divisão da imagem propícia, junto a mensagem linguística desenvolvida durante toda cena - como analisado anteriormente -, uma conotação de divisão entre os pensamentos do grupo; um sentimento de separação entre dois mundos.

Mais a frente na cena JK experimenta um boné vermelho, a mesma cor do boné que usou em cenas anteriores. Aqui há a confirmação de uma simples preferência ou, mais profundamente, a confirmação da personalidade forte de JK, através do signo da cor vermelha - sangue, paixão. Há a reafirmação de seu posicionamento no grupo; como o mais atrevido e rebelde.

Imagem 60 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 4:03 a 4:36, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Toda a cena do encarceramento é dada em câmera lenta; conotando um choque de realidade às cenas anteriores - a adrenalina da batida policial, a calma da loja. Tal lentidão representa uma quebra no desenvolvimento das cenas que, juntamente aos signos inerentes do universo carcerário - placa para identificação, linhas para medição, roupão azul -, expressam um sentimento de terror, uma mudança brusca na atmosfera do clipe; distante da Avenida Melrose ou da Rua Hoover - perto do Departamento de Polícia de Los Angeles.

Imagem 61 - Prints do clipe “Tookie Knows II” em 4:39, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Logo no início da música vê-se os personagens numa sala avermelhada, já dentro da prisão e vestidos a caráter. Aqui o vermelho transpõe o mesmo sentimento da lentidão na cena do encarceramento: a conotação do choque de realidade; a sensação de que algo deu errado. O perigo e o pecado, ambos representados na cena pela cor avermelhada, expressando-se mais livremente na mensagem linguística do rapper Schoolboy Q.

Outro ponto crucial de valor narrativo está expresso também na cor vermelha desta cena: as intenções do único do grupo a, curiosamente, não ser preso; JK. Neste momento há a fixação completa de seu boné vermelho com as atitudes do personagem - expressas pela intensidade da cor vermelha. O vermelho então, nesta cena, conota também a traição sofrida pelo grupo nas mãos de JK, ponto esclarecido nas letras da música; *“Continuo me perguntando o porquê eu acreditei naquele nigga? O nigga fez a fiança mas eu continuo puto. Devo agradecer a Deus pelo inferno que eu criei? Porque o nigga que dedurar vai sentir o túmulo”*. Toda esta conotação é desenvolvida através de mensagens linguísticas e comportamentais, responsáveis pelo processo de aprofundamento dos personagens e de seus laços; não ignorando, porém, o valor conotativo expresso pelas imagens - como é o caso nesta cena

Imagem 62 - Prints do clipe “Tookie Knows II” de 4:39 a 8:23, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Durante a cena há o desenvolvimento constante da retórica da trama, estabelecendo pontos e os fixando através das mensagens linguísticas - presente nas letras -, e conotando, através das mensagens icônica não codificadas (BARTHES, 1964), a atmosfera vivida pelos personagens.

Aqui há o constante uso de signos visuais inerentes do universo carcerário, e a todo momento vê-se os personagens perto de barras, guardas ou outros presos; fortalecendo a atmosfera da vida vivida atrás das grades. A sensação de “comunidade” e de rebeldia são conotados durante toda a cena, onde os

personagens parecem constantemente se adaptar ao estilo de vida proposto sem necessariamente se render a ele - como representado através da atitude rebelde em certas cenas, perante os guardas. Há nesta cena a conotação constante de um senso de comunidade entre os presos, como nas gangues, constantemente em choque com a polícia e o sistema carcerário - enquanto a mensagem icônica codificada transmite apenas características da prisão.

<b>Mensagens Icônicas Codificadas</b>	<b>Mensagens Icônicas Não Codificadas</b>
Escuro da loja	Deserto / Vazio
Enquadramento das câmeras de segurança	Invasão / Vigília
Cortes bruscos	Intensidade / Perigo / Adrenalina
Gravação tremida	Instabilidade / Tensão
Transição com cenas da rua	Ideia de fuga / Rapidez
Enquadramento e posicionamento dos personagens em lado esquerdo e direito	Separação de pensamentos / Divisão de ideais
Boné vermelho	Rebeldia / Atrevimento
Vermelho	Intensidade
Câmera lenta	Choque de realidade / Terror
Placa para identificação / linhas para medição / roupão azul	Choque de realidade / Terror
Vermelho na prisão	Choque de realidade / Perigo / Pecado
Grades / Prisioneiros	Comunidade / Adaptação
Violência para com os guardas	Rebeldia / Orgulho

## “Black THougHts III”

### Elementos Linguísticos

Imagem 63 - Print do clipe “Black THougHts III” em 0:18



Fonte: Youtube (2016)

“Não vou aceitar esse tipo de porcaria na minha côrte!” grita o juiz, logo no início do corte - sem nenhuma cena que justifique tal mensagem. Aqui a mensagem linguística exerce o valor conotativo de etapa, transmitindo a ideia de que algo fora de “ordem” foi dito ou feito anteriormente; como uma possível intervenção na apresentação das provas. “Obrigado, meritíssimo”, responde o juiz de acusação, confirmando a suposição de que o incômodo teria sido ocasionado pela parte acusada; TF, Schoolboy Q e Traffic.

Imagem 64 - Print do clipe “Black THougHts III” de 0:18 a 1:06, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Toda esta cena do júri se desenvolve através da técnica de fixação/ ancoragem (BARTHES, 1964). Aqui toda a conversação se encarrega de desenrolar o testemunho, através das falas do juiz de acusação; que dizem respeito a fuga de carro praticada pelos assaltantes e o seu modelo exato.

A mensagem linguística aqui desenvolve a história ao mesmo tempo em que dá sentido a cena; fazendo com que a junção das duas seja imprescindível para a trama. É um momento de elucidação no clipe, onde se dá a entender pela primeira vez as formas como a polícia achou os protagonistas.



Imagem 65 - Print do clipe “Black THougHts III” de 1:07 a 1:57, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Constantemente calado, reafirmando assim mais uma vez a característica serena e pensativa de seu personagem, Schoolboy Q escuta os dois juízes planejarem a sua sentença; o seu possível aumento ou diminuição. “Eu não sei o que você tá planejando ficando calado assim”, fala o juiz.

As mensagens linguísticas se desenvolvem aqui através da conversação entre os dois juízes, uma vez que Schoolboy Q continua calado durante toda a cena. Tal conversação exerce a função de etapa, dando as mensagens linguísticas a função de esclarecimento sobre a situação do personagem; a todo instante o silêncio contrapõe a conversa.

Durante toda a cena os juízes tentam “facilitar” para o lado de Schoolboy Q, pedindo para que ele fale algo ou entregue alguém, apresentando assim o intuito e agenda por trás da lei - encarregada de ser efetiva e justa.

O sentimento de urgência é constante durante as falas, chegando até o ápice e o seu final, quando o juiz pergunta sobre o fato de Schoolboy Q ter uma filha, “Você tem uma filha, não é mesmo?”. Tal pergunta expressa mais ainda os meios pelos quais os juiz estão dispostos a conseguir o comprimento de suas “agendas”, dando ao final da cena um sentimento de angústia e arrependimento - intensificada pela feição pensativa do rapper. Aqui a fala do juiz serve como etapa, ao apresentar um fator exterior a cena e ao desenvolver mais profundamente a personalidade fria e a assertiva do personagem.

Imagem 66 - Print do clipe “Black THougHts III” em 3:23



Fonte: Youtube (2016)

Assim que a música aparece toda a mensagem linguística começa a se apresentar através das letras do rapper SchoolBoy Q. Aqui as mensagens exercem a função de etapa, servindo também como o próprio ápice e “nó” do clipe, juntando toda a temática desenvolvida durante os testemunhos e conversas entre os juízes - por signos linguísticos ou imagéticos.

Aqui as mensagens linguísticas falam sobre a infância problemática do rapper, enquanto uma atmosfera dualística - o luxo e a prisão - se desenvolve através das mensagens não codificadas (BARTHES, 1964). Há o constante uso

da técnica de etapa, uma vez que as cenas não representam necessariamente a infância traumática do rapper retratada nas letras, mas sim o reflexo dela; a vida do crime rodeada de luxos e perigos - uma constante dissonância cognitiva (FASTINGER, 1975).

### **Elementos Conotativos/ Denotativos**

Imagem 67 - Print do clipe “Black THougHts III” em 0:15



Fonte: Youtube (2016)

Enquanto a mensagem codificada passa apenas um enquadramento simples do interior de uma van, junto às cores azuis dos uniformes e o cinza do carro, a mensagem não codificada por sua vez conota tensão e arrependimento - fortalecidas pelas expressões dos prisioneiros. Os próprios gestos do SchoolBoy Q, ao jogar a cabeça para o lado, fortalecem este sentimento, quase que, no caso dele; comunicando o sentimento de não ser a sua primeira vez nesta situação - e como apresentado anteriormente na história, realmente não é.

Imagem 68 - Print do clipe “Black THougHts III” de 0:18 a 1:06, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Há nesta cena o constante movimento lento da câmera, em horizontal, impondo ao momento uma sensação de tensão. As mensagens não codificadas conotam aqui um sentimento de seriedade e atenção; como é o caso do júri, atentos e logo atrás dos personagens, que por sua vez parecem ansiosos com toda a situação.

A maior parte das imagens desta cena se desenvolvem em torno do juiz de acusação, como se o espectador estivesse acompanhando o seu andar pela sala. Há aqui conotada o sentimento de vigília e imponência por parte do juiz de

acusação, uma vez que o seu andar e olhar calmos reafirmam o seu papel na cena como personagem forte e assertivo; como o ponto principal da cena.

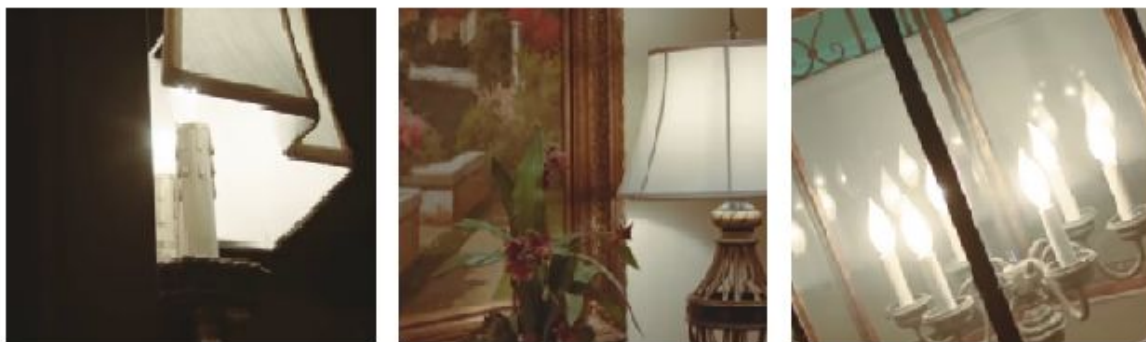
Imagem 69 - Print do clipe “Black THougHts III” em 1:19, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Neste enquadramento há a utilização da técnica de *contra-plongée*, referente a SchoolBoy Q e o juiz. Tal técnica define-se pelo ato de retratar determinada figura de um ângulo inferior a sua linha dos olhos, impondo ao personagem ou objeto uma ideia de grandiosidade e poder - neste caso o juiz de acusação, impondo-se sobre o acusado. As mensagens linguísticas e não codificadas imprimem diretamente a cena um sentimento de poder e ordem - como a madeira das paredes ou a papelada -, enquanto o *contra-plongée* reafirma o sentimento, botando o juiz acima de Schoolboy Q, o acusado; apresentando assim uma dualidade entre o que seria a “ordem” e a falta dela.

Imagem 70 - Print do clipe “Black THougHts III” em 1:57, sequência detalhe de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

Enquanto os abajus, como as mensagens codificadas, denotam apenas uma fonte de luz; aqui elas conotam também, como mensagens não codificadas, luxo e dinheiro. Estes são os primeiros takes antes da letra da música começar, e são responsáveis por apresentar o sentimento de abundância expresso nas cenas seguintes, como também exposto pela vestimenta do rapper, com as suas correntes e o seu relógio de ouro - sendo este o primeiro momento em que Schoolboy Q aparece desta forma.

Imagem 71 - Print do clipe “Black THougHts III” de 2:17 a 3:10 sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)

SchoolBoy Q aparece durante o clipe constantemente relaxado e calmo, fumando maconha ou dançando. Em contraponto a isso, toda a mensagem linguística se casa a certos pontos do clipe - como TF e Traffic atrás de barras, outros prisioneiros jogando dominó e sinuca em sua casa - em dissonância cognitiva (FASTINGER, 1975) com a sua calma e vestimenta. O sentimento de que está tudo bem e ao mesmo tempo de que está tudo errado é conotado através desta junção de signos, linguísticos e imagéticos. A vida de SchoolBoy Q se confunde entre a prisão, as gangues, a sua filha e a sua carreira.

Imagem 72 - Print do clipe “Black THougHts III” de 3:12 a 3:27, sequência de imagens de acordo com o método de transcrição dos autores Laurent Jullier (2009) e Michel Marie (2009).



Fonte: Youtube (2016)



Imagem 73 - Print do clipe “Black THougHts III” em 3:27



Fonte: Youtube (2016)

Nesta cena se vê o personagem relaxado no que seria um sofá caro, que nos conota luxo e conforto. Aos poucos a câmera se afasta e percebemos algo novo: o sofá está dentro de uma prisão. Tal imagem nos transmite a mesma sensação anterior de confusão, fortalecendo porém a ideia de que Schoolboy Q, agora, está com os prisioneiros, e não apenas entre eles.

<b>Mensagens Icônicas Codificadas</b>	<b>Mensagens Icônicas Não Codificadas</b>
Enquadramento dos presos dentro da van	Choque de Realidade / Tensão
Expressão dos prisioneiros na van	Tensão / Arrependimento
Gestos do Schoolboy Q dentro da van	Tensão / Ansiedade / Sensação de repetição
Movimento lento da câmera	Tensão
Enquadramento do juiz de acusação	Vigília / Imponência
Andar e olhar do juiz de acusação	Força / Assertividade
Enquadramento do juiz de acusação	Grandiosidade / Poder

Contra-plongée referente ao acusado	
Madeira nos detalhes da parede / Papéis de escritório	Poder / Ordem
Schoolboy abaixo do juiz de acusação	Contra-ponto a justiça, o outro lado da moeda / Fraqueza
Abajus	Luxo / Dinheiro / Abundância
Schoolboy Q fumando maconha	Relaxamento
Traffic e TF atrás de grades	Confusão / Escolhas a serem tomadas / Passado
Presos jogando sinuca, damas	Confusão / Escolhas a serem tomadas / Passado
Sofá dentro da prisão	Confusão / A dualidade da vida do crime, regada de luxos e problemas / Contraponto entre a ilusão e a realidade

É através desta análise que a percepção aprofundada da comunicação sígnica icônica do clipe se abrange para além dos “achismos”, se baseando e consequentemente comprovando a retórica do semiótico Barthes (1964). O que a primeira vista pode parecer apenas uma série de decisões inocentes, como as cores, a vestimenta e os enquadramentos; certamente se revela algo pensado e coerente - de acordo com a retórica da história.

A análise dos clipes consegue comprovar a grande dualidade das mensagens icônicas, e principalmente como o uso correto de seu valores conotativos exerce uma função ímpar no desenvolvimento de sua trama - sendo por vezes a própria. As ferramentas *barthesianas* acabam por comprovar a pluralidade sígnica junto aos seus diversos ângulos, ao mesmo tempo em que

possibilitam a percepção aprofundada de toda a história e, conseqüentemente, de seu universo.

Entender o esqueleto da retórica dentro dos cliques é entender o valor sógnico da mensagem icônica, dentro da trama. É perceber o intuito de cada cena e assim poder assimilar e desenvolver um universo rico em gramática visual, entendendo por inteiro o poder da retórica da imagem.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste estudo foi analisar a realidade suburbana da população negra norte americana através do viés da cultura gangster por meio de uma análise semiótica tendo como objeto de análise três objetos audiovisuais, não somente em virtude da expressão comunicativa que o recurso audiovisual projeta, como também, pelo potencial do discurso, tanto cultural como também mercadológico.

Para isso, três videoclipes foram escolhidos e passaram por uma análise semiótica, visando o desmembramento da hierarquia dos seus signos culturais - conceito de Lótman (1979), e a compreensão dos significados dos seus signos imagéticos - conceito de Barthes (1964) através do ponto de vista retórico. Além de um aprofundamento na história da cultura gangster e do clipe quanto produto da indústria cultural para embasamento bibliográfico.

Como já falado anteriormente, o desenvolvimento desta análise é de suma importância para enriquecer a pluralidade das pesquisas acadêmicas, uma vez que, aborda um assunto que representa a realidade de muitos jovens de classe baixa. Afinal, o crime infelizmente ainda é a realidade de muitas pessoas vítimas de segregação racial - independente do país de origem, seja participando efetivamente ou mantendo relações com pessoas envolvidas.

É importante salientar que este estudo não teve a pretensão de mostrar o videoclipe como um produto exclusivamente mercadológico, principalmente em se tratando de um trabalho de conclusão de curso realizado por estudantes de Publicidade e Propaganda. Mas sim, entender o discurso comunicativo retórico e social existente nesse produto audiovisual, para enriquecer as pesquisas referentes aos estudos semióticos na nos curso de Publicidade e propaganda - em específico aos estudos sobre a semiótica da cultura.

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou um aprofundamento histórico/social em uma vertente cultural pouco explorada pelo meio acadêmico. Trazendo a tona os verdadeiros motivos da existência desses grupos e de seus comportamentos fora da lei por meio de pesquisa bibliográfica e da análise - não

conclusiva, dos signos presentes nos objetos analisados. Além de mostrar como os indivíduos pertencentes a este meio são frutos de problemáticas sociais não resolvidas e o impacto psico-social desta realidade nas pessoas que estão definitivamente no “olho do furacão”.

Ao final, foi possível atingir objetivo geral proposto e os demais objetivos específicos. Na parte referente a semiótica, estes eram constituídos por: estudar a semiótica através da Semiótica da Cultura de Lótman; estudar a Retórica da imagem de Barthes e artigos relacionados a auto representação semiótica. Ambos visando o embasamento dos conceitos para total compreensão da cultura analisada.

Referente a cultura gangster, estes eram constituídos por: compreender a realidade sócio-cultural da população negra gangster norte americana através do livro: Compreender a realidade sócio-cultural da população negra gangster norte americana através do livro: *History of Street Gangs in the United States*, de James C. Howell e John P. Moor; compreender a penetração/influência da cultura gangster na trilogia de clipes do rapper Schoolboy Q;

À esperança que este trabalho inspire outros estudos do gênero, podendo desencadear aprofundamentos em gangues específicas sobre diversos pontos de vistas e conceitos. Podendo até, ser trazido para a realidade brasileira, estudando grupos marginalizados que reproduzem os comportamentos das gangues norte americanas de maneira subconsciente - ou não, como boa parte das torcidas organizadas do país e as facções criminosas - A.D.A., P.C.C., Estados Unidos, Okaida, Comando Vermelho, entre outras.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, G. *Intertextuality, The New Critical Idiom*. Nova York: Routledge, 2000.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/5166223/INTERTEXTUALITY-The\\_New\\_Critical\\_Idiom](https://www.academia.edu/5166223/INTERTEXTUALITY-The_New_Critical_Idiom)

- Acesso em: 29/03/2019

ALONSO, Alex. *Racialized Identities and The Formation of Black Gangs in Los Angeles*. *Revista Urban Geography, California*, v. 25, n. 7, p. 658-674. 2004.

Disponível em:

[https://pdfs.semanticscholar.org/19cf/dca8d4dcf258186d19748f90f56ba5f9c5bc.p](https://pdfs.semanticscholar.org/19cf/dca8d4dcf258186d19748f90f56ba5f9c5bc.pdf)

df - Acesso em 28/02/2019

AUGUSTO, Glucci e BRANDÃO, Lídia. *A Semiótica da Imagem Fotográfica Digital em Preto e Branco*. *Revista de Acesso, Bahia*, v. 10, n. 3, p. 136-142. 2016.

Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/20943> - Acesso em:

01/04/2019

BARCINSKI, Mariana e CÚNICO Daiana. *Os efeitos (In)visibilizadores do Cárcere: As Contradições do Sistema Prisional*, 2014. Disponível em:

[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0874-204920140002](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-204920140002)

00006 - Acesso em 06/04/2019

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo: Edições 70*, 2011.

BARTHES, R. O Óbvio e o Obtuso. Lisboa: Edições 70, 2014.

BLOCK, Justin. The 10 Most Gang-Affiliated Hats in Sports Today. Complex, 2013. Disponível em:

<https://www.complex.com/sports/2013/08/most-gang-affiliated-hats-sports-today/> - Acesso em 07/04/2019

BY ANY MEANS, Schoolboy Q. Genius, 2016. Disponível em:

<https://genius.com/9762467> - Acesso em 01/04/2019.

CAVALCANTE, Maria do Socorro Aguiar de Oliveira. *O Sujeito Responsivo / Ativo em Bakhtin e Lukács. 8f. Artigo* - Universidade Federal de Alagoas, Alagoas, 2017

Disponível em:

<http://anaisdosead.com.br/2SEAD/SIMPOSIOS/MariaDoSocorroAguiarDeOliveiraCavalcante.pdf> - Acesso em: 19/03/2019

COOPER e KEVIN. Blood Vs Crips Rivalry, 2016.

Disponível em:

<https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=a7c40b51f1ab4ee7af760d84bda81870> - Acesso em 08/04/2019

DRUMMOND, Silvana. *Semiótica Peirciana e A Questão da Informação e do Conhecimento*. Revista Eletr. Bibliotecon, p 43-57. 2006.

Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/viewFile/1518-2924.2006v11nesp3p43/433> - Acesso em: 03/04/2019

ELIJAH, Anderson. *Código de Rua: Decência, Violência e a Vida Moral do Centro da Cidade*, 2000.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/8062394/THE\\_CODE\\_OF\\_THE\\_STREET\\_THE\\_CODE\\_OF\\_THE\\_STREET\\_A\\_Quantitative\\_Assessment\\_of\\_Elijah\\_Andersons\\_Subculture\\_of\\_Violence\\_Thesis\\_and\\_Its\\_Contribution\\_to\\_Youth\\_Violence\\_Research](https://www.academia.edu/8062394/THE_CODE_OF_THE_STREET_THE_CODE_OF_THE_STREET_A_Quantitative_Assessment_of_Elijah_Andersons_Subculture_of_Violence_Thesis_and_Its_Contribution_to_Youth_Violence_Research) - Acesso em 27/02/2019

FUCK THE POLICE, N.W.A. Genius, 2014. Disponível em:

<https://genius.com/Nwa-fuck-tha-police-lyrics> - Acesso em 10/03/2019.

GALDINO, José e MACHADO, Glauco. *A Semiótica e O Processo de Significação:*

*Uma Análise da Propaganda da Coca-cola*. Encontro de Comunicação e Mídia, ECOM. 14f. Artigo - Faculdade Cesrei, Campina Grande, 2014. Disponível em:

[http://cesrei.com.br/site/wp-content/uploads/2015/08/CESREI-a\\_semiotica\\_e\\_o\\_processo\\_de\\_significacao-.pdf](http://cesrei.com.br/site/wp-content/uploads/2015/08/CESREI-a_semiotica_e_o_processo_de_significacao-.pdf) - Acesso em: 01/04/2019

GANGS AND CHILDREN. American Academy of Child and Adolescent Psychiatry, 2016. Disponível em:

[https://www.aacap.org/aacap/families\\_and\\_youth/Facts\\_for\\_Families/FFF-Guide/Children-and-Gangs-098.aspx](https://www.aacap.org/aacap/families_and_youth/Facts_for_Families/FFF-Guide/Children-and-Gangs-098.aspx) - Acesso em 06/04/2019



GANG MEMBERS 'EXPERIENCE PTSD EQUAL TO TROOPS IN WAR'. BBC, 2018. Disponível em:

<https://www.bbc.com/news/av/uk-england-london-44396463/gang-members-experience-ptsd-equal-to-troops-in-war> - Acesso em 08/04/2019

HOW ARE GANGS IDENTIFIED. LAPD, 2013. Disponível em:

[http://www.lapdonline.org/get\\_informed/content\\_basic\\_view/23468](http://www.lapdonline.org/get_informed/content_basic_view/23468) - Acesso em 02/04/2019.

HOW DO WE KNOW HOW MANY CHILDREN ARE IN GANGS?. BBC, 2019.

Disponível em:

<https://www.bbc.com/news/uk-47388890> - Acesso em 01/04/2019.

HOWELL, C. e MOORE, P. John. History of Street Gangs in the United States, 2010. Disponível em:

<https://www.nationalgangcenter.gov/content/documents/history-of-street-gangs.pdf> - Acesso em 27/02/2019.

HOWELL, C. e MOORE, P. John. History of Street Gangs in the United States, 2010. Disponível

em:<https://www.nationalgangcenter.gov/content/documents/history-of-street-gangs.pdf> - Acesso em 16/05/2019

INGRAHAM, Christopher. *Black Men Sentenced to More Time for Committing The Exact Same Crime as a White Person, Study Finds*. Washington Post, 2017.

Disponível em:

[https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2017/11/16/black-men-sentenced-to-more-time-for-committing-the-exact-same-crime-as-a-white-person-study-finds/?noredirect=on&utm\\_term=.2d5e4fb8b8f1](https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2017/11/16/black-men-sentenced-to-more-time-for-committing-the-exact-same-crime-as-a-white-person-study-finds/?noredirect=on&utm_term=.2d5e4fb8b8f1) - Acesso em 08/04/2019

JANKOWSKI, Sánchez. Gangs and social change, 1991. Disponível em:

[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_34/rbcs34\\_02.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_34/rbcs34_02.htm) - Acesso em 10/03/2019

JULIA KRISTEVA (NASCIDA EM 24 DE JUNHO DE 1941). 2015.

Disponível em:

<http://divagacoesligeiras.blogspot.com/2015/03/julia-kristeva-nascida-em-24-de-junho.html>- Acesso em: 20/03/2019

JULIA KRISTEVA: PARA ALÉM DO SIMBÓLICO. 2012

Disponível em:

<https://litcult.net/2012/11/06/julia-kristeva-para-alem-do-simbolico/> - Acesso em: 21/03/2019

JULLIER, Laurent. Lendo as imagens do cinema: 2009.

JUST SAY NO. History.com, 2018. Disponível em:

<https://www.history.com/topics/1980s/just-say-no> - Acesso em 03/04/2019

KENNEDY, Randall. *Nigger: A Estranha Carreira de Uma Palavra Problemática*, 2001. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/304431980\\_Book\\_review\\_of\\_R\\_Kennedy's\\_Nigger\\_The\\_strange\\_career\\_of\\_a\\_troublesome\\_word](https://www.researchgate.net/publication/304431980_Book_review_of_R_Kennedy's_Nigger_The_strange_career_of_a_troublesome_word) - Acesso em 08/03/2019.

KING KUTA, Kendrick Lamar. *Genius*, 2015. Disponível em:

<https://genius.com/Kendrick-lamar-king-kunta-lyrics> - Acesso em 01/04/2019.

LIMA, Anderson. *Os Gêneros do Discurso Na Perspectiva Bakhtiniana*. 2009.

Disponível em:

<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1705374> - Acesso em: 18/03/2019

LIMA, Ricardo Augusto. *Um Mosaico de Citações: A Escrita Intertextual em O*

*Homem e A Mancha, de Caio Fernando Abreu*. 2013. IV CONALI, Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares. Universidade Federal da Paraíba, Paraíba 2013.

Disponível em:

<http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/29t.pdf> - Acesso em: 21/03/2019.

MAGALHÃES, Lucilha. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. *Locus: Revista de História* - Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 210-215, 2007. Disponível em:

<https://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/111.pdf> - Acesso em: 16/03/2019.

NÃO ME CHAME DE NIGGA (DON'T CALL ME NIGGA). Bixop, 2016.

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=csN35se8jys&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=csN35se8jys&has_verified=1) - Acesso em 27/02/2019.

RAMOS, José. *Roland Barthes: a semiologia da dialética*. Revista Conexão - Caxias do Sul, Volume 7, p.159-169. Jan/Jun 2008

Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/158/149>

Acesso em: 12/04/2019

RESEARCHERS EXAMINE EFFECTS OF A CRIMINAL RECORD ON PROSPECTS FOR EMPLOYMENT. Justice Center, 2014. Disponível em: <https://csgjusticecenter.org/reentry/posts/researchers-examine-effects-of-a-criminal-record-on-prospects-for-employment/> - Acesso em 06/04/2019

ROTHSCHILD, Mike. All the LA Gangs and What You Should Know About Them. Ranker, 2016. Disponível em: <https://www.ranker.com/list/los-angeles-gangs/mike-rothschild?page=2> - Acesso em 19/05/2019.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. *Análise de Gêneros do Discurso na Teoria Bakhtiniana: Algumas Questões Teóricas Metodológicas*. Revista Tubarão, v. 4, n. 2, p. 415-440, jan./jun. 2004. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0402/040208.pdf> - Acesso em: 18/03/2019

RUMBERGER, W. Russel. Poverty and High School Dropouts. American Psychological Association, 2013. Disponível em:

<https://www.apa.org/pi/ses/resources/indicator/2013/05/poverty-dropouts> - Acesso em 07/04/2019

SADEHI, Camelia Talebian. *Beloved and Julia Kristeva's The Semiotic and The Symbolic*. Revista Theory and Practice in Language Studies, v. 2. n. 7, p 1491-1497, Julho de 2012.

Disponível em:

<http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol02/07/22.pdf> - Acesso em: 21/03/2019

SICOLI, Mark e WOLFGRAM, Matthew. *Charles Sanders Peirce and Anthropological Theory*. 2018. 28f. Faculdade de Oxford, Oxford.

Disponível em:

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0187.xml> - Acesso em: 03/04/2019

SIGNOR, Rita. *Os Gêneros do Discurso*. 2003. Resenha. São Paulo.

Disponível em:

<http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/RESENHA1.-Os-generos-do-discurso.pdf> - Acesso em: 18/03/2019

SMILEY, Tavis. *Blue Rage, Black Redemption*. Simon & Schuster, 2007.

Disponível em:

<https://www.simonandschuster.com/books/Blue-Rage-Black-Redemption/Stanley-Tookie-Williams/9781416544494> - Acesso em 28/02/2019..

STAREJ, Filip. *History of Music Videos In The Media*. 2017. 25f. Tese Final / *Dissertação de Conclusão de Curso* - Universidade de Zagreb, Zagreb, Setembro, 2017.

Disponível em:

<https://repositorij.hrstud.unizg.hr/islandora/object/hrstud:1264/preview> - Acesso em: 18/05/2019

SWEENEY. Annie. *Crime Reporter*. Chicago Sun Times, 2005. Disponível em: <http://gangresearch.net/GangResearch/Media/whitetshirt.html> - Acesso em 28/02/2019.

THAT PART, ScHoolboy Q. Genius, 2016. Disponível em: <https://genius.com/9146808> - Acesso em 07/03/2019.

'THEY CHOOSE A NAME FOR THEMSELVES' – SURNAMES IN SLAVERY AND FREEDOM. thiscruelwar, 2016. Disponível em: <http://www.thiscruelwar.com/they-choose-a-name-for-themselves-surnames-in-slavery-and-freedom/> - Acesso em 08/04/2019

TOOKIE KNOWS II, ScHoolboy Q. Genius, 2016. Disponível em: <https://genius.com/Schoolboy-q-tookie-knows-ii-lyrics> - Acesso em 06/04/2019

TOP DEFINITION: CHIPS. Urban Dictionary, 2008. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Chips> - Acesso 02/04/2019.

TOP DEFINITION: GANG BANGING. Urban Dictionary, 2010.

Disponível em:

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Gang%20Banging> - Acesso em 07/04/2019

TOP DEFINITION: G. Urban Dictionary, 2003. Disponível em:

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=G> - Acesso em 02/04/2019

TOP DEFINITION: LOC. Urban Dictionary, 2005.

Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=locc> - Acesso em 07/04/2019

WHITMORE, F Kathryn e SMITH, Debra. Literacy and Advocacy in Adolescent Family, Gang, School, and Juvenile Court Communities - "Crip 4 Life", 2006.

Disponível em:

<http://zaikeigi.cf/14.pdf> - Acesso em 02/04/2019.

2011 NATIONAL GANG THREAT ASSESSMENT. FBI, 2011. Disponível em:

<https://www.fbi.gov/stats-services/publications/2011-national-gang-threat-assessment/> - Acesso em: 07/03/2019.

2011 NATIONAL GANG THREAT ASSESSMENT. FBI, 2011. Disponível em:

<https://www.fbi.gov/stats-services/publications/2011-national-gang-threat-assessment/> - Acesso em 16/05/2019

52 HOOVER GANGSTER CRIPS. United Gangs, 2014. Disponível em:

<https://unite>

[dgangs.com/5-deuce-hoover-gangster-crips/](https://unitedgangs.com/5-deuce-hoover-gangster-crips/) - Acesso em 07/04/2019



## APÊNDICE

**UNIVERSIDADE TIRADENTES  
PRÓ-REITORIA ADJUNTA DE GRADUAÇÃO PRESENCIAL  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**ORLANDO JULIANO  
TIAGO AMAZONAS**

**BLACC THOUGHTS AND MARIJUANA:  
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA CULTURA GANGSTER**

**ARACAJU  
2018**

ORLANDO JULIANO

TIAGO AMAZONAS

BLACC THOUGHTS AND MARIJUANA:  
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA CULTURA GANGSTER

Pré-Projeto de Pesquisa apresentado à  
Universidade Tiradentes como um dos  
pré-requisitos para a obtenção do grau de  
Bacharel em Comunicação Social com  
Habilitação em Publicidade e Propaganda

ORIENTADORA

Prof. Me. Talita de Azevedo Deda

ARACAJU-SE

2018

## SUMÁRIO

<b>1. TEMA .....</b>	<b>04</b>
1.1. Delimitação do Tema .....	04
<b>2. OBJETIVOS DA PESQUISA.....</b>	<b>05</b>
2.1. Objetivo Geral .....	05
2.2. Objetivos Específicos .....	05
<b>3. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>4. JUSTIFICATIVA.....</b>	<b>12</b>
<b>5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....</b>	<b>14</b>
<b>6. CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA PESQUISA.....</b>	<b>16</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>18</b>

## 1 TEMA

Realidade suburbana da população negra norte americana

### 1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Análise semiótica dos ícones da população gangsta norte americana, contemporânea, representados nos clipes: *"By Any Means"*, *"Tookie Knows II"* e *"Black Thoughts"*, do rapper *Schoolboy Q*.

## 2 OBJETIVOS DA PESQUISA

### 2.1 Objetivo Geral

Analisar semioticamente a cultura da população negra suburbana, norte americana, sob a ótica dos clipes das músicas “*By Any Means*”, “*Tookie Knows II*” e “*Black Thoughts*” do rapper *Schoolboy Q*.

### 2.2 Objetivos Especificos

- Estudar a semiótica através da Semiótica da Cultura de Lúri Lotman; a Retórica da imagem de Roland Barthes e artigos relacionados a auto representação semiótica e semiótica da cultura;
- Compreender a realidade sócio-cultural da população negra gangster norte americana através de: *History of Street Gangs in the United States*, de James C. Howell e John P. Moor;
- Compreender a penetração/influência da cultura gangster na trilogia de clipes do rapper *Schoolboy Q*;
- Entender o objetivo publicitário da trilogia e a sua função de produto para as músicas e o álbum do rapper norte americano;
- Compreender a penetração/influência da cultura gângster no mundo da música através dos documentários: “*Biggie & Tuppac*”; “*Straight Outta Compton: A História do N.W.A*”; “*Rubble Kings*”; “*Rapture: Hip Hop Sem Filtro*”.

### 3 INTRODUÇÃO

A semiótica nada mais é que o estudo da construção de significado na comunicação, seja ela um anúncio, uma pintura ou um vídeo-clipe. Para Roland Barthes, o estudo dos argumentos utilizados para construir a obra final são indispensáveis para a compreensão do significado transmitido, ou seja, a retórica da imagem. Esta constitui-se pela análise dos três níveis de profundidade da mensagem: o primeiro nível representado pela substância linguística (etiquetas e legendas), o segundo pela mensagem de natureza icônica - onde ocorre a significação da obra - e o terceiro por uma mensagem simbólica; responsável pela sua conotação. Já para Lotman (1979), esta análise também pode se estender aos níveis hierárquicos que constituem a cultura representada na obra - desde que a cultura seja interpretada como informação e não apenas como manifestação de um sistema cultural específico - através da Tipologia da Cultura, que ele divide em dois níveis.

Lotman (1979a, p. 33) propõe que a abordagem semiótica da cultura se divida a partir de dois outros conceitos saussurianos: a fala e a língua [ou seus respectivos equivalentes mensagem e código]. A realidade empírica de uma dada cultura (um texto cultural específico) corresponde, nessa perspectiva, ao nível da fala/mensagem, ao passo que o sistema de uma cultura, teoricamente reconstruído, corresponde ao nível da língua/código. (apud Kirchof, 2010).

É por meio deste viés analítico que pretende-se observar a realidade de uma das populações mais afetadas pela segregação racial oriunda dos sistemas escravagistas, a população afro-americana. Uma parcela expressiva dos Estados Unidos, que vive sob constante situação de risco, seja por causa dos crimes de ódio, escassez de acesso à educação ou até mesmo da violência urbana - um alicerce constante das zonas mais pobres do país.

Esta violência em sua maioria é fruto da cultura gângster, já que, segundo os dados do FBI, em 2011, 48% dos crimes violentos nas jurisdições do país foram atribuídos às gangues - em algumas regiões chegando a alcançar o incrível

número de 90%. De acordo com o mesmo relatório, atualmente existem cerca de 33.000 gangues no Estados Unidos, contendo cerca de 1,4 milhões de membros, número que vem aumentando gradativamente ao longo dos anos.

Os motivos para o advento de novos membros a este universo estão relacionados diretamente à questões sociais, econômicas e raciais, como a falta de artigos básicos para a sobrevivência (comida e abrigo), necessidade de proteção contra crimes violentos, instabilidade familiar, desejo de uma vida melhor e até mesmo o senso de propósito e pertencimento. (FBI, 2011).

Por estas razões, grupos socialmente marginalizados, como minorias étnicas, são mais propensos a adentrar no submundo das gangues. Mas, para compreender a real dimensão da problemática, é preciso se aprofundar ainda mais em suas origens.

Primeiro jogam elas no tráfico e deixam elas negociarem os irmãos, dão um passo para trás e assistem elas se matarem. “É hora de lutar de novo”, foi isso que Huey disse, 2 tiros no escuro agora Huey está morto. Eu tenho amor pelo meu irmão, mas nós nunca podemos ir a lugar nenhum. (TUPAC SHAKUR, 1998)

Os problemas com gangues nos EUA começaram muitos antes da chegada de povos negros e latinos no país. As primeiras gangues do país surgiram entre os anos 1780 e 1870, no estado de Nova York, e eram exclusivamente formadas por imigrantes irlandeses, alemães e ingleses.

Inicialmente eram constituídas por grupos de trabalhadores comuns, sem nenhuma associação com atividades criminosas. No entanto, no início da década de 1820 surgiram as primeiras gangues criminosas durante a época pré-Guerra Civil, dentre elas: os Forty Thieves, os Dead Rabbits e a Five Points Gang. Estas gangues receberam a culpa por alguns incidentes da época, como os motins violentos da classe trabalhadora de Nova York. (HOWELL e MOORE, 2010, tradução nossa).



Com o passar dos anos a potência das gangues só aumentou, fazendo com que ressurgissem como grandes pólos criminais ao final do século, no Nordeste, Oeste e Centro-oeste do país. Ocasionalmente um estouro nos índices de violência da época, devido às disputas de poder entre estas.

Após a Guerra-Civil, a Whyos se torna a gangue mais poderosa da cidade, no entanto, ela possui novos concorrentes pelo poder do crime da cidade. Imigrantes chineses estavam formando gangues altamente estruturadas, focados em jogos de azar e no tráfico de drogas, que ao se unir com o crime organizado italiano, se tornam a máfia americana. A partir daí, as gangues conseguiram mais poder e começaram a se conectar politicamente com líderes locais. Fazendo com que se tornassem verdadeiros pólos do crime organizado na década de 1920. As guerras de poder entre essas gangues maiores aumentaram, e os índices de violência da época estouraram. (HOWELL e MOORE, 2010, tradução nossa).

Já não bastando a violência gerada por essas organizações, paralelamente surgiram as primeiras gangues de Los Angeles, criadas por jovens de grupos sociais marginalizados, como os imigrantes mexicanos. Esses grupos se proliferaram nas décadas de 1930 e 1940, quando os adolescentes entravam em conflito com a polícia e outras autoridades. Tais conflitos muitas vezes eram impulsionados pela territorialidade, logo, a partir daí, outras manifestações como o grafite começaram a adentrar o universo das gangues, com o intuito de se marcar os territórios dominados por elas. O aumento no número de imigrantes negros e latinos e o não preparo do país para recebê-los, criou uma situação de extrema pobreza entre os imigrantes, o que gerou uma atmosfera propícia para criação de gangues.

Outro fator que estimulou o crescimento desses grupos foram os conflitos raciais de Chicago, onde gangues de jovens brancos aterrorizavam a comunidade negra e, em resposta, jovens negros formavam grupos de

autoproteção. No entanto, a formação atual de gangues negras do Meio-Oeste só começou após a Segunda Guerra Mundial, com a Segunda Grande Migração e a partir da criação das gangues: Vice Lords, P-Stones e Gangster Disciple. No final dos anos 1960 a construção de moradias públicas em Chicago, com intuito de realocar os denominados “grupos de risco” para regiões específicas, distantes dos grandes centros da cidade, permitiram que as gangues consolidassem o seu poder em bairros exclusivamente negros, dando controle do tráfico de drogas da região para estas e fazendo com que emergissem como super-gangues, com mais de 1.000 membros nos anos 1970. (HOWELL e MOORE, 2010, tradução nossa).

Essa prática de associar as gangues de rua locais em grupos separados por território se expandiu pelo país durante as décadas de 1970 e 1980. Tendo como frutos dessa nova tendência a criação de grupos de gangues negras separadas por território. Em Los Angeles, foi durante este período que surgiram as duas federações de gangues negras mais conhecidas do país, os *Bloods* e os *Crips*. Nesta época, quase todas as cidades da Califórnia registraram crimes relacionados às gangues, com a grande maioria sendo cometidos por gangues aliadas aos Bloods ou aos Crips.

No oeste americano, à medida que os cortes de emprego continuavam a aumentar e os empregadores optavam por trabalhadores mais baratos, como os moradores das comunidades de imigrantes latinos, as taxas de desemprego de homens afro-americanos chegaram a 50% em várias áreas do sul de Los Angeles, abrindo grandes mercados de recrutamento para as gangues em expansão. (HOWELL e MOORE, 2010, tradução nossa).

O isolamento social progressivo sentido pelas comunidades afro-americanas em todo o país continuou inabalável nos anos 80 e 90, elevando cada vez mais as taxas de patologias sociais, dentre elas a violência e o consumo de drogas. A resposta dos departamentos de polícia para este aumento foi se tornar ainda mais violenta contra comunidades afro-americanas, o que resultou na

injusta prisão de *Rodney King*, evento que desencadeou os distúrbios de 1992 em Los Angeles, os quais deixaram 53 mortos e mil feridos.

No rescaldo dos tumultos, os líderes dos Bloods e dos Crips anunciaram uma trégua (encabeçada pelo então prefeito de Compton, Walter R. Tucker Jr.), e em maio de 1992, 1600 membros de gangues rivais se mudaram para habitações públicas na Califórnia, denominadas de “Tribunais Imperiais”, para demonstrar que estavam dispostos a uma trégua. Porém, depois de apenas alguns meses de relativa harmonia, em fevereiro de 1993 as tensões entre os mais de 100.000 membros de gangues do condado de Los Angeles começaram a aumentar as taxas de homicídios até alcançarem os níveis anteriores à trégua. (HOWELL e MOORE, 2010, tradução nossa).

Foi neste cenário que surgiu um dos sub-gêneros mais populares e extremos do hip-hop mundial, o gangsta rapper. Nascido na Filadélfia, com o lançamento da música “P.s.K”, do rapper *Schoolly D*. Mas, desenvolvido em Los Angeles, nas zonas dominadas pelas gangues (*Compton, Watts, Crenshaw e Inglewood*), o gênero traz consigo batidas geralmente agressivas e letras que retratam a realidade nua e crua das periferias, abordando temas como tráfico de drogas, violência policial, prostituição, assassinatos, entre outros. O conteúdo das letras tendem a chocar os ouvintes não habituados àquela realidade, o que o torna extremamente polêmico. Ele ganhou o mundo através da voz do grupo N.W.A, dos rappers *Ice-T* e *Tupac Shakur*.

Foda-se a polícia diretamente do submundo, um jovem negro só se fode porque é escuro e não de outra cor, então a polícia acha que tem autoridade para matar a minoria. Fodam-se eles, eu não vou ser o otário que é pego por esses safados com distintivo e uma arma, que é espancado e jogado na cadeia, podemos sair na mão dentro da cela. Querem foder comigo porque eu sou um jovem com um pouco de ouro e um pager. Olham no meu carro, procurando algum produto, acham que todos os negros vendem narcóticos. Eles preferem me ver na penitenciária do que eu e o Lorenzo por aí de Benz. (ICE CUBE, 1988)

Através da exposição à essa problemática e após o estudo do gênero citado, uma dúvida paira no ar: “como a realidade sócio-cultural negra é retratada semioticamente pela cultura *gângster* rapper?”. Para responder a este questionamento, três curta-metragens musicais do rapper Schoolboy Q foram selecionados (*By Any Means*, *Tookie Knows II* e *Black Thoughts*), devido a consistência e a ancoragem da sua narrativa focada em um acontecimento na vida de membros do grupo de gangues “*Crips*”.

50 Crips, contrabando por salgadinhos, vendi todo tipo de coisa. Você sabe que a gente manda, transformamos esse branco em pedra, só não ligue pra mim. De faxineiro a chefe, porra o meu colar brilha, além do mais o meu Bentley é caro. Você tá usando droga, porra; a gente tá vendendo droga, puta se vende em saltos. (SCHOOLBOY Q, 2016)

Quincy Matthew Hanley, mais conhecido como *Schoolboy Q*, é um rapper norte americano de 31 anos, que cresceu nas ruas de Los Angeles e possui como suas maiores referências rappers frutos da violência de gangues da Costa Oeste, como Kurupt e 2Pac. Aos 12 anos, Quincy se juntou a uma gangue de rua chamada *52 Hoover Gangster Crips*, o que fez com que ele se tornasse traficante de drogas, chegando a ser preso em 2007 por invasão a domicílio. Segundo ele, o motivo que o fez entrar para a gangue, foi a sua vontade de seguir o que os outros estavam fazendo no momento.

Para conseguir entender profundamente o universo imagético gangster e suburbano apresentado em sua obra, serão selecionados autores que se dividem em dois campos: sociológico e semiótico. Visando o aprofundamento em fatores históricos da realidade vivida por *Schoolboy Q*, com o objetivo de pontuá-la por meio das representações semióticas de sua trilogia - analisando as cores, formas e enquadramentos. Dessa forma, serão vista as influências sociológicas que moldam o universo semiótico de um povo e de uma nação, de forma tão enraizada que qualquer esforço para separá-las seria inútil. Conseguindo entender profundamente as raízes de uma cultura a muito marginalizada e como ela se manifesta para os olhos do mundo.

#### 4 JUSTIFICATIVA

A leitura e a interpretação dos signos e do universo imagético e linguístico de uma determinada cultura correspondem a um ponto importantíssimo do universo antropológico comunicacional. Sendo assim, a utilização da semiótica se torna essencial para qualquer estudo que busque nas entrelinhas um entender aprofundado do objeto – se tornando então uma ferramenta indispensável de análise significativa. Se é na cultura que a semiótica tem um papel indispensável de análise, é na publicidade e comunicação que ela se torna um objeto indispensável de trabalho.

Não é novidade para a academia que os signos representados através das formas de expressão culturais audiovisuais influenciam/refletem diretamente a maneira como a sociedade moderna se comporta. Às vezes como uma alimentação cultural ou até mesmo como uma retroalimentação, a cultura local, uma vez marginalizada, ganha espaço no mundo midiático da cultura de massa. Uma dessas culturas por onde o audiovisual se prolifera, seja pelo cinema ou pela música, é a famosa e cada vez mais influente cultura “*gângster rapper*” – dos subúrbios, do tráfico, dos MCs e do *break-dance*.

Surgindo nos Estados Unidos, mais precisamente em Los Angeles, como uma cultura local suburbana do final dos anos 80, hoje ele ganha cada vez mais espaço nos grandes *hits* das rádios e nos grandes investimentos midiáticos milionários, de clipes e até mesmo de filmes. O que antes era uma cultura local, se tornou uma cultura de massa altamente difundida pelo mundo, as vezes honrando as suas origens e por outras deturpando qualquer ligação com a sua fonte.

No entanto, apesar da ascensão do gênero nos últimos anos, o “*gângster rapper*” e o rap como um todo, ainda são temáticas praticamente esquecidas pelo meio acadêmico brasileiro - quem dirá sergipano. Dessa forma, percebe-se a necessidade de explorá-la sobre o viés semiótico, para explicar a importância desse tipo de análise para o meio acadêmico. Além de ser um tema inclusivo para

a população negra suburbana, mostrando a sua realidade através do recorte *gângster*.

A trilogia de clipes foi escolhida porque demonstra perfeitamente como o “*gângster rapper*” emerge das margens da sociedade para os *flashes* de *Hollywood*, contando como membros da gangue “*crips*” não possuem limites para realizar seus sonhos, dispostos a enfrentar todas as leis impostas para serem reconhecidos. O crime infelizmente ainda é a realidade de muitas pessoas vítimas de segregação racial, que são obrigadas a viver à margem da sociedade, independente do país de origem, seja participando efetivamente ou mantendo relações com pessoas envolvidas. Por esta razão que, mesmo a milhares de quilômetros de distância, pessoas que vivem essa realidade se sentem representadas pelos ícones ali apresentados e consomem o produto, fazendo com que, toda essa busca por reconhecimento ganhe significado.

O tema foi escolhido levando-se em conta a oportunidade inédita de se entender um estilo musical e visual que tem ganhado força e espaço no cenário internacional e nacional. Ao final do estudo, seguido da análise, o escopo do entendimento comunicacional e sociológico da cultura em questão no meio acadêmico haverá sido ampliado e aqueles que se disponibilizarem a participar dessa experiência - seja na sua construção ou na leitura da obra final - possuirão uma visão bem mais ampla de como a cultura musical retrata a cultura social da realidade representada, através da visão de um experienciador.

## 5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Se tratando de uma análise semiótica, o roteiro de estudo baseia-se na análise de conteúdos relacionados ao tema. Na primeira etapa da pesquisa, foram definidas algumas leituras fundamentais para a organização e a compreensão aprofundada da análise e dos conceitos da semiótica, como os livros; “A Retórica da Imagem”, de Roland Barthes e a “Tipologia da Cultura” de Lúri Lotman; ambos estudos do caminho traçado pelo inconsciente humano para a decodificação do código implícito em cada representação imagética e linguística - abordando-se também o contexto em qual determinada obra artística está inserida, junto a sua relação com os fenómenos sociais.

Toda esta análise midiática será auxiliada, primeiramente, pelo estudo da obra de outra autora: Laurence Bardin. Através da leitura de seu livro “Análise de Conteúdo”, serão estudadas formas efetivas de observação e de exame, buscando se obter a melhor técnica para o estudo e tabulação desta investigação semiótica - definindo critérios e categorias para cada autor, de acordo com os métodos e técnicas de Bardin.

Uma vez definidas as técnicas de exame e tabulação, por se tratar de uma análise semiótica sobre uma realidade social e cultural, será iniciada a pesquisa para entendimento da manifestação estudada. Como introdução a esta realidade, foram escolhidos livros e documentários sobre as origens do movimento gangster nos Estados Unidos e o estilo de vida levado pelos jovens e adultos pertencentes a este universo. Para isto, o livro analisado será o “*History of Street Gangs in the United States*”, de James C. Howell e John P. Moor, onde os autores voltam até o século XIX para detalhar os primórdios da violência gerada pelas gangues no país.

Tendo em vista a compreensão da penetração/influência da cultura gangster no mundo da música, foram definidos como objetos de estudo o documentário “*Biggie & Tuppac*”, o qual analisa profundamente a rivalidade entre a música da costa leste e da costa oeste nos EUA, que levou aos assassinatos dos rappers Tupac Shakur e Biggie Smalls; “*Straight Outta Compton: A História do N.W.A*”,

que conta como um dos grupos pioneiros do gangsta rap revolucionou a indústria musical e a cultura pop no início dos anos 1990; *“Rubble Kings”*, que conta a história do nascimento do hip-hop em meio a violência das gangues no bairro do Bronx nos anos 1970; *“Rapture: Hip Hop Sem Filtro”*, que analisa socialmente o estilo de vida contemporâneo dos membros do movimento, tanto nas ruas, quanto nos holofotes da mídia.

Por fim, será iniciada a análise das influências da cultura gangster sob o rapper norte americano, Schoolboy Q e, conseguinte, a análise semiótica do significado transmitido pelos signos visuais e textuais presentes nos elementos que constituem cada peça da trilogia de curtas musicais do rapper, seguindo os conceitos apresentados nas obras selecionadas para estudo.



## 6 CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA PESQUISA

ATIVIDADE	SEMESTRE 2019/1				
	JANEIRO	FEVEREIRO	MARÇO	ABRIL	MAIO
Pesquisa de conteúdos relacionados à semiótica	x				
Pesquisa quanti-qualitativa sobre cultura gangster nos Estados Unidos	x				
Pesquisa de conteúdos relacionados a penetração/influência da cultura gangster no movimento hip-hop	x				
Análise semiótica da trilogia musical		x	x		

do rapper Schoolboy Q					
Produção final do trabalho				x	
Revisão do trabalho					x
Apresentação a banca de qualificação					x

## REFERÊNCIAS

2011 National Gang Threat Assessment. FBI, 2011. Disponível em:  
<https://www.fbi.gov/stats-services/publications/2011-national-gang-threat-assessment/> - Acesso em: 20/05/2018

CUBE, Ice; REN, Mc; DOC. Fuck Tha Police. In: Niggas With Attitude. Straight Outta Compton. Los Angeles, Califórnia, EUA: Priority Records e Ruthless Records, 1988, CD 1. Faixa 2.

HOWELL, J.C.; MOORE, J.P. - History Of Street Gangs In The United States. No.4. Tallahassee, Flórida: The National Gang Center, 2010

JOLIE, M. Introdução à Análise da Imagem. Lisboa: Edição 70, 2007

Ódio Racial Explode Em Los Angeles, Em 1992, Deixando 53 Mortos e Mil Feridos. Acervo O Globo, 19 de 8 de 2014. Disponível em:  
<<http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/odio-racial-explode-em-los-angeles-em-1992-deixando-53-mortos-mil-feridos-13654177>>. Acesso em: 10/06/2018

SCHOOL BOY Q. By Any Means. In: SCHOOL BOY Q. Blank Face LP. Los Angeles, Califórnia, EUA: Art Dealer Chic, 2016. CD 2. Faixa 8.

SCHOOL BOY Q - About - Disponível em:  
<<http://www.schoolboyq.com/content/about>> Acesso em: 20/05/2018

SHAKUR, Tupac; EVANS, Deon; HORNSBY, Bruce. Changes. In: SHAKUR, Tupac. Changes. Santa Monica, Califórnia, EUA: Interscope Records, 1998, Single.

Total Number of Youth Gang-Related Homicides in The United States from 2007 to 2012. The Statistics Portal, 2012. Disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/246707/total-number-of-gang-related-homicides-in-the-united-states/>> Acesso em: 28/05/2018

Uma Leitura Sobre a Retórica da Imagem, PUC-Rio, Rio de Janeiro Disponível em: <[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13975/13975\\_7.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13975/13975_7.PDF)> Acesso em: 20/05/2018

Wikipedia. Schoolboy Q - Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Schoolboy\\_Q](https://en.wikipedia.org/wiki/Schoolboy_Q) - acesso em: 20/05/2018

Wikipedia. Gangsta Rap - Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gangsta\\_rap#Hist%C3%B3ria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gangsta_rap#Hist%C3%B3ria) - acesso em: 20/05/2018

Yuri Lotman e a Semiótica da Cultura. Edgar Roberto Kirchof. Disponível em: <<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/viewFile/703/786>> Acesso em: 19/03/2019

