

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA- PPGS

ANA LIGIA MUNIZ RODRIGUES

**Trajetórias Imaginadas: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo**

João Pessoa  
2014

ANA LIGIA MUNIZ RODRIGUES

**Trajetórias Imaginadas: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Sociologia para a obtenção do título de mestre.

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Teresa Cristina Furtado Matos**

**João Pessoa  
2014**

R696t Rodrigues, Ana Ligia Muniz.

Trajetórias imaginadas: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo / Ana Ligia Muniz Rodrigues. -- João Pessoa, 2014.

98f. : il.

Orientadora: Teresa Cristina Furtado Matos

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHL

1. Sociologia da cultura. 2. Cinema brasileiro. 3. Raça.  
4. Juventude. 5. Representação.

UFPB/BC

CDU: 316.7(043)

ANA LIGIA MUNIZ RODRIGUES

**Trajetórias Imaginadas: Representações da juventude  
negra no cinema brasileiro contemporâneo**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Sociologia para obtenção do título de mestre.

*Teresa Cristina Furtado Matos*

Prof.ª. Dr.ª. Teresa Cristina Furtado Matos

(Presidente/Orientadora- Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFPB)

*Mónica Lourdes Franch Gutiérrez*

Prof.ª.Dr.ª. Mónica Lourdes Franch Gutiérrez

(Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFPB)

*Marco Aurélio Paz Tella*

Prof. Dr. Marco Aurélio Paz Tella

(Programa de Pós-Graduação em Antropologia/UFPB)

## **AGRADECIMENTOS**

A professora Cristina pela excelente orientação e sincera amizade que construímos durante esses anos, muito além da parceria acadêmica.

Aos professores Mónica Franch e Marco Aurélio que atenciosamente aceitaram participar da banca e contribuíram diretamente na construção desse trabalho.

Aos professores Simone Brito, Adriano de Léon e Rogério Medeiros, que por meio das disciplinas muito acrescentaram à minha formação.

A Jeferson De, que de imediato se mostrou solícito às minhas questões.

A Nancy, pela ajuda nos assuntos de ordem burocrática.

A meus pais, que apesar da enorme distância que nos separa sempre me apoiaram.

A CAPES pelo auxílio financeiro durante esses dois anos de pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho analisa as representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo a partir do filme *Bróder!* (Jeferson De, 2010), considerando que a tensões raciais que marcam a sociedade brasileira podem ser compreendidas a partir das representações fílmicas. Revisando as produções dos anos 2000, destacamos o contexto de produção do filme assim como o lugar de seu diretor no campo do cinema nacional. Por meio de análise fílmica identificamos os retratos de como é ser jovem, negro/a e morador da periferia, explorando as tensões raciais presentes na obra assim como os aspectos próprios ao dispositivo cinematográfico. O trabalho assume, assim, a perspectiva que as relações raciais de uma sociedade também são expressas em suas produções culturais. Desse modo, o cinema é entendido como um importante meio de difusão de representações de e sobre os grupos sociais.

**Palavras-chave:** Raça. Juventude. Cinema Brasileiro. Representação.

## ABSTRACT

This work analyzes the representations of the black youth on the contemporary Brazilian cinema from the movie Bróder! (Jeferson De, 2010), considering that racial tensions that have marked the Brazilian society can be understood from film representations. Reviewing the 2000's productions, the context of the movie production as a place of its director on the field of national cinema can be highlighted. Through film analysis we could identify the portraits of how it is to be young, black and a resident of the outskirts, exploring the racial tensions present on the work as own aspects of the cinematographic device. This way, the work assumes a perspective that racial relations of a society are also expressed in their cultural productions. This way, cinema is understood as an important way of spreading representations of and about social groups.

**Key words:** Race. Youth. Brazilian Cinema. Representation

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Jeferson De nas gravações de <i>Bróder!</i> .....	38
<b>Figura 2</b> - Cartaz de Divulgação .....	42
<b>Figura 3</b> - Macu .....	44
<b>Figura 4</b> - Preparação de elenco em <i>Bróder!</i> .....	45
<b>Figura 5</b> - Seu Chico e Macu .....	46
<b>Figura 6</b> - Conversa na cozinha .....	47
<b>Figura 7</b> - Jefinho e Macu.....	49
<b>Figura 8</b> - Jaiminho no Capão .....	50
<b>Figura 9</b> - Jaiminho e Paulo.....	52
<b>Figura 10</b> - Jaiminho e o empresário Paulo .....	53
<b>Figura 11</b> - O ator Jonathan Haagensen e o jogador Neymar.....	54
<b>Figura 12</b> - Pibe .....	55
<b>Figura 13</b> - Apresentação do personagem Pibe .....	56
<b>Figura 14</b> - Pibe com o filho e a esposa Cláudia .....	59
<b>Figura 15</b> - Jaiminho e Elaine .....	60
<b>Figura 16</b> - Dona Sônia e Elaine .....	61
<b>Figura 17</b> - Cilene .....	62
<b>Figura 18</b> - Cilene e Pibe .....	63
<b>Figura 19</b> - Trajeto para o Capão Redondo .....	65
<b>Figura 20</b> - Passeio de carro .....	66
<b>Figura 21</b> - Napão e Jaiminho .....	68
<b>Figura 22</b> - Pibe, Jaiminho e Macu .....	71
<b>Figura 23</b> - Gravações do fillme <i>Bróder!</i> no centro de São Paulo .....	73
<b>Figura 24</b> - Paulo, empresário de Jaiminho .....	74
<b>Figura 25</b> - Jaiminho e Dona Brisa .....	75
<b>Figura 26</b> - Seu Chico, Dona Sônia e Jefinho ao fundo. ....	75
<b>Figura 27</b> - Quadro comparativo das referências realizadas ao livro <i>Macunaíma, um herói sem nenhum caráter</i> (1928) e à sua adaptação cinematográfica (1969).....	76
<b>Figura 28</b> - Jeferson De e Caio Blat nas gravações .....	77
<b>Figura 29</b> - Bate-bola entre amigos .....	77
<b>Figura 30</b> - Desfecho de Macu.....	78

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>1. LENDO IMAGENS.....</b>	<b>13</b>
1.1 O real e a representação.....	14
1.2 O negro no cinema brasileiro.....	17
<b>2 . JUVENTUDE NEGRA E DA PERIFERIA: A PROTAGONISTA DA DÉCADA?.....</b>	<b>23</b>
2.1 Juventude negra nos anos 2000 e a blackização do cinema nacional.....	26
2.2 Cinema, raça e auto-representação.....	31
2.3 O cinema como campo.....	33
2.4 Por trás das câmeras.....	37
<b>3. BRÓDER.....</b>	<b>42</b>
3.1 Macu.....	44
3.2 Jaiminho.....	50
3.3 Pibe.....	55
<b>4. TRAJETÓRIAS E INTERSEÇÕES.....</b>	<b>60</b>
4.1 Mulheres em cena.....	60
4.2 Juventude e espaço urbano.....	64
4.3 Juventude, rap e periferia.....	70
4.4 Raça, periferia e juventude.....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>90</b>

## INTRODUÇÃO

A questão racial é um dos temas mais discutidos na contemporaneidade. Objeto de luta do movimento negro e alvo de inúmeros debates, cada vez mais o lugar da população negra na sociedade vem sendo (re) discutido em nível transnacional. Por meio de diversos estudos a sociologia brasileira, ao longo dos anos, debruçou-se sobre as relações raciais e suas contradições. Se hoje a percepção de que a abolição da escravatura não aboliu o racismo (algo denunciado há muitos anos pelo movimento negro) se tornou frequente na agenda de órgãos internacionais e do Estado brasileiro<sup>1</sup>, assim como na comunidade acadêmica, durante muitos anos o reconhecimento da existência de tensões entre brancos e não-brancos permaneceu camuflado por uma identidade nacional baseada na cordialidade entre as raças e como um problema secundário diante da luta de classes.

Essas relações, como observa Robert Stam (2008), também são expressas nas manifestações culturais de um povo. O cinema, por exemplo, abriga uma intensa capacidade de manipular elementos em cena, reproduzindo determinado imaginário ou, propositalmente, contrariando-o.

A questão racial também se tornou tema no cinema nacional. A declaração do ator Caio Blat em um programa de televisão agradecendo a oportunidade de interpretar um *negão* no filme *Bróder!*, despertou minha curiosidade sobre a temática nas produções recentes. Essa inquietação, que fez com que eu assistisse ao filme e revesse outros, me incentivou a construir um projeto de mestrado em que eu pudesse refletir de modo mais aprofundado sobre essas representações e seus vínculos com as questões raciais contemporâneas<sup>2</sup>.

Deparei-me, então, com uma gama de produções do cinema nacional, principalmente da última década, que retratam o cotidiano de jovens negros, homens e mulheres, que residem nas periferias das mais diversas localidades do país. Esses

<sup>1</sup> Resultando por exemplo na criação do Estatuto da Igualdade Racial e da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPIR.

<sup>2</sup> O ingresso numa pesquisa sobre a representação racial no cinema brasileiro dos anos 60 e 70, ainda na graduação, fez com que esta interrogação me acompanhasse durante minha trajetória acadêmica até os dias de hoje. Tal experiência resultou num trabalho de conclusão de curso analisando as representações raciais nos filmes *Xica da Silva* (1976, Carlos Diegues) e *Quilombo* (1984, Cacá Diegues).

filmes em sua maioria são ambientados em favelas e retratam temas como violência e criminalidade.

Desde meados do século XX a cultura “jovem” tornou-se central no circuito da indústria cultural e cultura de massa, construindo assim um modo e um estilo de vida (CAMPOS, 2010) que considera a juventude como uma categoria que expressaria uma experiência universal.

Ao mesmo tempo, no Brasil, a juventude que habita a periferia, que é em sua maioria negra tem suas representações associadas à violência, gravidez indesejada, criminalidade entre outras situações, construindo um imaginário negativo desse grupo social.

Até mesmo algumas produções que buscam colocar em cena outras dimensões do cotidiano dessa parte da população acabam reproduzindo conhecidos estereótipos como o esporte e a arte como elemento “salvador” de uma juventude que a qualquer momento pode se “desencaminhar” para o crime, atividades ilícitas, o uso de drogas, prostituição, entre outros “desvios”.

De fato, esses jovens estão expostos a uma série de dificuldades no campo da educação, mercado e justiça. E, se forem negros, a dinâmica de estigmatização racial existente no Brasil (TELLES, 2004) se acrescenta a essas barreiras, como nos mostra Bento e Beghin:

Quando analisados os dados referentes a condições de vida dos jovens negros, não se pode deixar de enfrentar a questão que se explicita: o amplo e diversificado leque de manifestações da discriminação racial que os atinge. De um lado, constata-se um ambiente escolar pouco hospitalar para os negros, que engendra a evasão ou torna a trajetória educacional mais acidentada; de outro, a grande dificuldade de inserção qualificada no mercado de trabalho. No final da linha observa-se, com estarrecimento, um quadro de genocídio. É óbvio que esse quadro não favorece a esperança, não estimula a dedicação aos estudos, não alimenta uma perspectiva otimista de futuro. Como confiar em si próprio, como acreditar na meritocracia, como avançar se, de antemão, sabe-se que o tratamento será negativamente diferenciado? O desalento, a desesperança, o não ter com quem contar atravessa o cotidiano desses jovens. (Bento; Beghin, 2005, p.195).

As desigualdades também podem ser observadas a partir de alguns dados. Segundo o Mapa da Violência 2013 os homicídios são hoje a principal causa de morte de jovens de 15 a 24 anos no Brasil e atingem especialmente jovens do sexo masculino, moradores das periferias e áreas metropolitanas dos centros

urbanos. Dados do SIM/DATASUS do Ministério da Saúde mostram que mais da metade dos 52.198 mortos por homicídios em 2011 no Brasil eram jovens (27.471, equivalente a 52,63%), dos quais 71,44% negros (pretos e pardos) e 93,03% do sexo masculino<sup>3</sup>.

Já nos resultados da Pnad/IBGE, demonstrados na pesquisa *Juventude e Políticas Sociais no Brasil* (IPEA, 2008), os jovens pobres são majoritariamente não brancos (70,3%), o número de jovens negros analfabetos entre 15 e 29 anos é quase três vezes maior que o de jovens brancos, dentre outros indicadores. Também são alarmantes os dados do *Mapa da Violência 2011*<sup>4</sup> que indicam uma tendência geral de desigualdades entre brancos e negros: desde 2002 há uma queda de homicídios da população branca e do aumento na população negra.

Mesmo reconhecendo a existência de um contexto de violência e estigmatização, por serem jovens e por serem negros, um olhar mais atento através de suas trajetórias nos faz perceber que “apesar de pertencerem a uma mesma classe e mesma cultura, pode se seguir caminhos diferenciados” (FRANCH, 2004).

Neste sentido, este trabalho volta-se para a representação da juventude negra no cinema contemporâneo no filme *Bróder!* (2010) a partir da trajetória e aspirações desses jovens, o modo como se veem seus laços sociais e suas experiências em comum. Dirigido por Jeferson De, cineasta ativista por uma maior participação do negro<sup>5</sup> no cinema brasileiro, a obra abriga a peculiaridade de apresentar um protagonista branco que se vê como negro.

Os procedimentos metodológicos concentraram-se em dois eixos, um teórico- conceitual e outro relativo à análise filmica. A primeira etapa da pesquisa incidiu na revisão de marcos teóricos do debate sobre as relações raciais no Brasil e a diversidade da experiência negra, incluindo a reflexão sobre a representação

---

<sup>3</sup> “Em resposta ao problema da violência contra a Juventude, em setembro de 2012, o Governo Federal lançou o Plano Juventude Viva, uma iniciativa que busca ampliar direitos e prevenir a violência que atinge a juventude brasileira. O Plano constitui-se como oportunidade inédita de diálogo e articulação entre ministérios, municípios, estados e sociedade civil no enfrentamento da violência, em especial àquela exercida sobre os jovens negros, e na promoção da inclusão social de jovens em territórios atingidos pelos mais altos índices de vulnerabilidade”.

<sup>4</sup> Fonte: [www.juventude.gov.br/.../mapa-da-violencia-2011-2013-resumo-exe](http://www.juventude.gov.br/.../mapa-da-violencia-2011-2013-resumo-exe). Acesso em 20 agosto 2011.

<sup>5</sup> Adotamos aqui o termo “negro/a” para nos referirmos a população afrodescendente, assim como tem feito um extenso grupo de autores das ciências sociais brasileiras (FERNANDES, 1971; PINTO, 1953; NOGUEIRA, 2009; COSTA, 2006; GUIMARÃES, 2002; dentre outros).

do negro, em especial no cinema (CARVALHO, 2005; STAM, 2008). Ainda no campo das Ciências Sociais, nos debruçamos sobre leituras sobre curso da vida e juventude (FEIXA, LECARDI, 2010; PAIS, 2009; ABRAMO, 1997) entrando em contato com a problematização desse conceito, suas formas de uso e suas interpretações correntes.

Posteriormente, um aparato teórico acerca do estudo da imagem, representação, estilo e linguagem cinematográfica foi primordial para uma compreensão crítica dessas representações não apenas como ilustrações do discurso sociológico, mas como representações da realidade produzidas por atores sociais.

Também foi realizado um levantamento sobre os dados técnicos do filme, o contexto de produção e informações sobre o seu idealizador com a finalidade de situar a obra em seu contexto político e econômico.

O outro procedimento metodológico consistiu na análise filmica. O procedimento mais adequado para análise foi desmontar o filme, pelo método de decupagem<sup>6</sup>, de modo a captar os mecanismos da construção da narrativa cinematográfica. Essa atividade supõe despedaçar, desmontar ou descosturar o que se toma como totalidade, para depois restabelecer esses elementos isolados evidenciando suas associações e seus significados.

Após a decupagem foi confeccionada uma grade de análise, no intuito de observar separadamente as alegorias e os discursos retratados no filme. Por meio de uma tabela inserimos diversas categorias temáticas como raça, classe social, família, lazer, moral, cultura, gênero, cotidiano, relações de vizinhança, conflitos, violência, geração, juventude, estereótipos, consumo, música, educação, relação com a cidade, sexualidade; e categorias estilísticas e narrativas como linguagem, trajetória, protagonismo, metáforas, referências e homenagens, dando também espaço às temáticas que, mesmo não colocadas *a priori*, apresentaram-se na obra. O procedimento mostrou-se muito eficiente, pois possibilitou identificar os discursos que o filme apresenta em relação a cada categoria de análise e o modo como são representados e articulados.

---

<sup>6</sup> “A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a 'decupagem' em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica. Como muitas outras, a palavra passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador pode perceber” (AUMONT, 2003, p.68).

A dissertação é composta por quatro capítulos. O primeiro volta-se para uma reflexão sobre a relação entre cinema e sociologia, ressaltando o significado das representações sociais e a participação do negro no cinema brasileiro.

O segundo constrói um panorama sobre o cinema nacional dos anos 2000, discutindo os modos como a juventude negra é representada nas telas e o contexto de luta por uma maior autonomia dos negros na construção de suas representações.

Em seguida, discorremos sobre o filme *Bróder!* a partir dos dados coletados na decupagem submetidos à análise das categorias e interpretações sociológicas; no terceiro capítulo a partir da trajetória dos três protagonistas e no último apresentando temas e questões identificados na trama.

O caminho aqui trilhado observa os modos de representação da juventude negra e o discurso dos produtores dessas representações. Reconhecendo, portanto, que as imagens em movimento não constituem a única maneira de falar da sociedade, mas seguramente possuem um importante papel na construção da identidade de muitos jovens.

## 1. LENDO IMAGENS

Tomando a cultura como uma dimensão material e simbólica da sociedade - que está em constante transformação - podemos compreender que o discurso científico, as narrativas históricas passadas por gerações, mapas, teatro, artes, dança, literatura, fotografia, cinema e estatísticas (BECKER, 2009) são apenas algumas das variadas formas que a sociedade encontrou para se expressar diferentes dimensões das experiências sociais.

Segundo o sociólogo Howard Becker (2009), apesar das experiências diárias do tipo face a face possuírem papel fundamental no aprendizado de como viver em sociedade, elas apresentam limites de tempo e espaço. Cabe às representações sociais, diz o autor, nos fornecer conhecimento sobre outras pessoas, lugares, épocas e modos de viver.

Assim, procuramos “representações da sociedade” em que outras pessoas nos falam sobre todas essas situações, lugares e épocas que não conhecemos em primeira mão, mas sobre os quais gostaríamos de saber. Com a informação adicional, podemos fazer planos mais complexos e reagir de uma maneira mais complexa às nossas situações de vida imediatas. Para simplificar, uma “representação” da sociedade é algo que alguém nos conta sobre algum aspecto da vida social. Essa definição abarca um grande território. Num extremo situam-se as representações comuns que fazemos uns para os outros como leigos, no curso da vida diária. (BECKER, 2009, p.18).

Dentre as demais representações o cinema se destaca como uma importante instituição social do mundo moderno. Produto comercial e ao mesmo tempo um mecanismo fornecedor de representações, ele se tornou, desde o seu surgimento, uma das mais populares maneiras de se falar da sociedade. Desse modo, a oportunidade de estudar outras maneiras de se falar do social pode nos revelar “dimensões analíticas e possibilidades que a ciência social muitas vezes ignorou serem úteis em outros aspectos”. (BECKER, 2009, p.19).

Os estudos sobre cinema, de um modo geral, dividem-se em trabalhos que analisam a indústria cinematográfica. De um lado estão as pesquisas sobre a produção em série, em busca do aumento do capital, a consolidação de gêneros rentáveis abertura de novos mercados. Do outro, encontram-se os estudos que

produzem uma análise voltada diretamente ao texto fílmico, ao imaginário social que se quer atingir, sua dimensão e ideologia (MENEZES, 2001) e em estudos de recepção.

### 1.1. O real e a representação

O processo de análise fílmica supõe um constante exercício de compreensão das representações a partir de padrões já existentes, porém sem deixar de estar atento à suas outras dimensões, as potencialidades da imagem.

Assim, durante a leitura de um texto fílmico não basta sermos guiados pela temática escolhida, pois é preciso observar os discursos concorrentes que circulam na atmosfera social (STAM, 2008). O conceito de estereótipo<sup>7</sup> é frequentemente abordado nos estudos sobre representações, pois é imensamente útil para detectar padrões até então não identificados e vistos como aleatórios. No entanto, o seu uso em demasia pode comprometer a análise:

(...) a preocupação exaustiva com imagens, sejam estas positivas ou negativas, pode levar a uma espécie de essencialismo, já que o crítico reduz uma diversidade complexa de representações a um conjunto limitado de estereótipos reificados. (STAM, 2008, p. 465).

Desse modo, a utilização do estereótipo enquanto categoria analítica apresenta o risco de reificar a representação. Cabe ao analista, a partir de seu eixo de pesquisa, estabelecer os limites de seu uso e suas possibilidades de compreensão.

Igualmente problemática é a relação entre representação e real. Os estudos sobre arte apresentam opiniões divergentes acerca da complexidade da tríade imagem- real- espectador (MENEZES, 2001). Não é nossa intenção realizar uma discussão exaustiva do tema, o que seria impossível nos limites deste texto. Interessa-nos a percepção de que a representação é uma terceira coisa. Ela não é o

---

<sup>7</sup> Referimo-nos ao conceito de estereótipo apresentado por Robert Stam (2008) como “uma das grades socioideológicas importantes por via da qual os filmes veem e por meio de qual eles são vistos. Uma espécie de atalho mental, um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam de maneira necessariamente esquemática outro grupo com qual estão apenas parcialmente familiarizadas. Assume função de controle social, indiretamente”.

real, nem é meramente uma reprodução do real, mas sim uma interpretação do mundo social em que se vive e que se transforma constantemente (STAM, 2008; BECKER, 2009):

A literatura e, por extensão, o cinema mais do que se referir ao mundo ou evocá-lo, representam-no em suas linguagens e discursos. Em vez de “refletir” o real diretamente, ou mesmo refratar” o real, o discurso artístico constitui uma refração de uma refração, isto é, uma versão mediada de um mundo socioideológico já textualizado e “discursivizado”. Portanto, essa é uma questão menos de fidelidade a uma realidade ou verdade preexistente do que de orquestração específica de discursos ideológicos e perspectivas sociais. (STAM, 2008, p.456).

Toda representação é parcial, pois não possui a capacidade de expressar por completo a complexidade das experiências reais. Essa percepção nos alerta quanto a uma possível conexão mecânica entre real e representação durante o processo de análise filmica, na medida em que nos faz observá-la vinculada aos discursos ideológicos produzidos sobre grupos sociais. O problema sociológico reside em descobrirmos quais as relações que a representação guarda e expressa em relação ao real que o fez surgir (MENEZES, 2001).

De modo semelhante o conceito de comunidades organizacionais, de Becker e, por conseguinte sua definição de ‘produtores’ e ‘usuários’, nos fornece mais um caminho no reconhecimento das tensões entre produção de representações e suas interpretações.

Há uma clara distinção entre o grupo composto por produtores de representações (profissionais de cinema que o tem como meio de vida) e o grupo de pessoas que consomem e interpretam esse trabalho por diversão ou informação (BECKER, 2009, p.72), pois o público em geral comprehende os códigos utilizados, mas não o seu modo de produção. A interpretação das representações, segundo Becker, só ocorre quando a linguagem de determinada forma de representação é aprendida pelos usuários por repetição constante. Ou seja, tudo depende da forma como aprendemos e dos códigos que estamos acostumados e treinados a ler.

As representações sociais também sofrem transformações no percurso entre produtores e usuários. Assim, um filme que foi produzido a partir de uma determinada ideologia pode ser interpretado de diversas formas pelos espectadores ou por analistas dessa representação. Apesar dos códigos que permitem que elas

sejam reconhecidas, as representações apresentam um caráter múltiplo ao entrar em contato com outros grupos sociais. Logo uma mesma obra pode ser vista e compreendida a partir de diversos recortes temáticos e epistemológicos.

No que tange a análise propriamente dita não há um caminho exato. Observar a direção, a temática abordada, o processo de distribuição e divulgação e a crítica especializada são elementos mais aparentes que na maioria das vezes relacionamos quando nos deparamos com uma obra.

Outro aspecto considerado por alguns trabalhos é a dimensão emocional da técnica (SANTANA, 2008), em outras palavras, o fato de nenhuma técnica ser ingênuas, pois ela é utilizada buscando causar sentimentos específicos no espectador (STAM, 2008). Assim um movimento de câmera, uma montagem específica e até mesmo o tipo de equipamento utilizado podem nos informar sobre o nosso objeto mais do que imaginamos.

Atrelado a isso temos a escolha de cenários, atores, músicas, profissionais técnicos, fotografia. Todos esses pequenos elementos que constroem a obra, e sua diegese, e que, habitualmente, só vemos enquanto síntese ou só observamos em seu estágio final, podem nos revelar os procedimentos adotados para se chegar a determinada emoção/cognição, visto que esse é um dos intuitos de qualquer produção cinematográfica. Ela é feita por alguém e para alguém. Os equipamentos, por sua vez, podem nos indicar os parâmetros da produção, que diferem bastante a partir de seu financiamento e seus produtores. Por exemplo, um filme caseiro nos coloca diante de uma estética específica enquanto que grandes produções em série apresentam certo padrão de qualidade de imagem, por exemplo.

Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos fazer perguntas precisas a respeito das imagens e sons: Quanto espaço os diversos personagens ocupam na tomada? Quais personagens são ativos e dinâmicos, e quais personagens não passam de apoios decorativos? A linha de visão faz com que nos identifiquemos com um olhar, ao invés de outro? Os olhares de quem são respondidos? Quais são ignorados? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam atitudes arraigadas em hierarquias sociais, atitudes de arrogância, servilismo, ressentimento, orgulho? A música de quem dita a resposta emocional? Quais homologias dão forma à representação artística e étnico-política? (STAM, 2008, p.474).

Vemos assim como o discurso pode ser conduzido não só pelos personagens ou pela trama, mas pela música, pela iluminação, enquadramento e demais elementos do espaço fílmico (STAM, 2008, p.473) e que cada cena poderia ser gravada de modo completamente diferente.

## 1.2. O negro no cinema brasileiro

Como indicado anteriormente, as representações cinematográficas não devem ser vistas como mero reflexo da sociedade (STAM, 2008), mas sim como interpretações, de experiências individuais ou compartilhadas que marcam a vida social. Podemos observar que diversas relações de poder permeiam essas produções, direta ou indiretamente, e o eurocentrismo como visão de mundo é uma delas. Assim, o reconhecimento de que o discurso colonialista se renova ao longo dos anos nos possibilita notar a presença da problemática racial mesmo em filmes que não tenham essa questão como tema principal. Como afirma Stam (2008, p. 40):

O desafio está em tornar visível, ou pelo menos audível, o multiculturalismo reprimido mesmo nos textos dominantes. Realmente, a própria noção de texto não-étnico é questionável. No fim, todas as pessoas são “étnicas”; projetar algumas pessoas como “étnicas” e outras como estando “além da etnicidade” tem o efeito, como muitas vezes tem sido apontado, de normatizar a branura como significante transcendental, dourando a presunção do valor normativo transparente e da auto-suficiência branca.

O cinema, desde sua gênese, esteve vinculado à construção de auto-imagens nacionais e representações raciais, pois a necessidade de apontar o “outro” na construção da auto-imagem nacional fez com que os estados-nação transmitissem valores por meio da educação, tanto pelas escolas como por meio do entretenimento (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004).

Essa percepção, segundo Shohat & Stam (2006), noz conduz a uma crítica multiculturalista policêntrica - um método que enxerga toda a história cultural da perspectiva do jogo social do poder; pensando e imaginando as comunidades minoritárias não como grupos de interesse a serem adicionados ao núcleo

hegemônico, mas sim participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos.

No Brasil, nos primórdios do cinema, a era do cinema silencioso, também chamada Bela Época (1896-1912), representava os não-brancos como um apêndice tropical da Europa. O período era marcado pela disseminação das teorias raciológicas de autores como Nina Rodrigues e Silvio Romero, ao mesmo tempo em que começava a sofrer influência do movimento modernista que celebrava a multiplicidade da cultura brasileira.

A maioria dos filmes satirizava os negros e retratavam as grandes narrativas da tradição indianista como, por exemplo, em *O Guarani* (Antonio Leal, 1908), primeiro filme brasileiro que contava com um ator negro. Interpretando um índio (!) o palhaço Benjamin de Oliveira era muito popular e tinha grande recepção do público. No entanto, as tensões raciais permeavam esse relativa abertura:

Resumindo a era do cinema mudo, encontramos a predominância de temas indianistas ao lado de uma pobreza de temas e personagens afro-brasileiros. Como ocorreu no cinema, na maior parte do mundo, o cinema brasileiro buscava alcançar respeitabilidade burguesa, adotando clássicos brasileiros e internacionais, poucos deles tratando de temas negros. Embora o Brasil tivesse uma proporção maior de cidadãos negros e mulatos do que os Estados Unidos, essas pessoas raramente apareciam nas telas do cinema. O cinema brasileiro projetava uma visão do Brasil como ramo tropical da civilização européia. O clima ideológico era, em geral, hostil aos negros, enquanto os próprios negros eram cultural e economicamente marginalizados, dificilmente em condições de fazer filmes que os representassem como eles gostariam. (STAM, 2008, p.124).

A década de 30 foi marcada pela intervenção do Estado na atividade cinematográfica do país, no sentido de defesa da indústria nacional, prerrogativa constante nos discursos do presidente Getúlio Vargas (RAMOS, 1990). O cinema foi guiado pelo nacionalismo e a celebração de uma identidade mestiça, tônica que cruzou as décadas de 40, 50,60 (CARVALHO, 2005), tendo o negro um enorme lugar nas representações.

Das comédias ufanistas da chanchada os filmes realizados pelos jovens de esquerda, foi o negro, metáfora do povo, quem ocupou o centro da representação. Todas as vezes que os filmes trataram do

pobre, do sambista, do proletariado, do malandro, do morador do morro ou do subúrbio, do favelado, do explorado, do carnaval jogador de futebol etc., e não foram poucas, recorreram aos atores negros e mulatos. (CARVALHO, 2005, p.9).

O foco da produção cinematográfica nos anos seguintes se estabeleceria no eixo Rio - São Paulo, tendo como principal gênero as Chanchadas. Produzidas pela Atlântida Cinematográfica, maior produtora do gênero no período, essas obras eram para a maioria dos críticos brasileiros um cinema de baixa qualidade, extremamente conservador e que tratava as temáticas populares de forma debochada e chula.

O público das chanchadas era em sua grande maioria os pobres e a classe média baixa dos grandes centros urbanos que habitava os cortiços, subúrbios e favelas. Seus enredos tematizavam o cotidiano dos trabalhadores da cidade e do campo resultaram numa enorme aceitação. Foi nos anos 40 que as favelas do Rio de Janeiro entraram em cena, na medida em que o advento do cinema sonoro coincidiu com a emergência social das escolas de samba (STAM, 2008).

A utilização de elementos de linguagem advindos da indústria cultural, como o rádio, o circo, o teatro de revista e o Carnaval, tornavam os filmes reconhecíveis. Os tipos e situações apresentados, como o palhaço, o sambista, o malandro, a mandona, o mocinho, a mocinha, etc., já eram repertórios do grande público, o que tornava a recepção dos filmes muito mais fácil. Os próprios atores - Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, Zé Trindade, Colé, Blecaute, entre outros – eram originários de formas de espetáculo popular. Além do que, os filmes eram lançados às vésperas do Carnaval, aproveitando-se dos popularíssimos festejos do Rei Momo. (CARVALHO, 2005, p.54).

A representação dos negros era pautada no desejo de embraquecimento e em personagens estereotipados: personagens marcados pela infantilidade e pelo lado cômico, bondoso, irracional e assexuado. Noel Carvalho dos Santos (2005) recusa uma visão fatalista dessa época ao compreender esses filmes como sistemas abertos onde ocorrem disputas pela representação que escapam do controle dos diretores e produtores. A dupla constituída pelo ator branco Oscarito e pelo ator negro Grande Otelo simboliza essas tensões raciais e as estratégias utilizadas para ganhar destaque no espaço secundário que ao segundo era reservado.

Por um lado, ela representou o alegre convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial. Por outro, visto mais detidamente nos filmes, ela revela as assimetrias, tensões, lutas travadas em torno da representação. Nos créditos iniciais dos filmes, o nome de Otelo sempre vinha depois do de Oscarito, além de seu salário ser menor que o do parceiro. Essa situação incomodava Otelo, que se queixava do *status* subordinado dos seus personagens em relação aos do parceiro branco, segundo ele uma forma de racismo. Otelo se recusava em ser escada para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro, numa disputa aberta pela representação. (CARVALHO, 2005, p. 74).

Também foi nesse período que foi criado o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro em 1944. Por meio de atividades como concursos de beleza, alfabetização, seminários e sessões de terapia grupal buscava, em termos nacionais, a recuperação da autoestima dos negros, o extermínio dos estereótipos ao condenarem o *blackface*<sup>8</sup>.

O mercado cinematográfico da década de 50 é marcado pela ideologia nacional desenvolvimentista e a implantação de grandes estúdios tornou-se uma alternativa para fortalecer essa esfera. Neste período, se destacaram duas posições nacionalistas dominantes no cinema. A primeira era formada pelos críticos e cineastas vinculados aos grandes estúdios, em especial da Companhia Cinematográfica Vera Cruz<sup>9</sup>, para quem “o popular estava associado ao folclórico e ao regional e viam o nacional como possibilidade de afirmação internacional do cinema brasileiro”. (CARVALHO, 2005, p.55). O grupo da Vera Cruz se formara baseado no grande empenho da burguesia industrial paulista em incentivar a arte e a cultura. Defendia um cinema empresarial que se expressasse pelo regionalismo. Ou seja, combinando o código narrativo hollywoodiano com a cor brasileira<sup>10</sup> adaptando narrativas nacionais como a da escravidão às telas (CARVALHO, 2005,p.60).

A segunda corrente surgiu como reação a essas tentativas de industrialização do cinema brasileiro. Formou-se a partir de um grupo de

---

<sup>8</sup> Prática muito comum no teatro, cinema e televisão até meados do século XX. Consiste em atores brancos pintados interpretando personagens negros. O estopim da luta contra essa técnica se deu com o aumento do número de atores negros extremamente qualificados (vide TEN) e que não podiam exercer sua profissão.

<sup>9</sup> Empresa paulista que teve seu auge na década de 50 e visava estabelecer uma produção cinematográfica industrial no Brasil.

<sup>10</sup> O filme *Sinhá Moça* (1953) representa bem essa dinâmica de apropriar de contos nacionais e adaptá-los pelos moldes norte-americanos de representação.

cineastas descontentes com os rumos seguidos pelos investimentos neste meio. Pois, embora essa política deixe de importar filmes que nada refletem a realidade social brasileira, e passe a investir na realização de produções que colocam as massas populares em foco, o fazem de formas discriminantes, pejorativa e principalmente estereotipadas.

A partir dos anos 60 o negro passou a atuar no centro da cena, a partir das reivindicações dos jovens cineastas que fundariam o movimento artístico e político denominado *Cinema Novo*. Este se constituiu enquanto movimento através de filmes realizados pela escolha de temáticas populares e uma acentuada originalidade na produção. Expressando um nacionalismo que valorizava a cultura brasileira tendo como principal categoria o *negro/povo* esse movimento revolucionou nos aspectos estéticos e linguísticos inspirados pelos métodos de produção independente.

Essa corrente montou uma tradição e uma história para o cinema brasileiro ao construir imagens em que personagens negros esteve à frente na representação do país em filmes como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Ganga Zumba* (Caca Diegues, 1964), *Cinco Vezes Favela* (1962), entre outros.

A década de 70 é o cenário de ressurgimento do movimento negro e do fortalecimento da concepção da cultura negra enquanto um agente capaz de mobilizar e conscientizar a população negra de sua situação dominada. O discurso da militância negra buscava cada vez mais preservar a reprodução de sua história.

De acordo com Carvalho (2005), foi no contexto dessa década que se esboçou um cinema de expressão das vozes oprimidas, como índios, mulheres gays e negro/as. Iniciou-se então o processo, pouco difundido até aquele momento, em que os artistas negros passaram a reivindicar a construção de suas próprias representações, como os atores Zózimo Bulbul e Waldyr Onofre que produziram seus primeiros filmes neste período.

A conjuntura do final dos anos 70 e a década de 80 se caracterizam pela visão estereotipada que se reproduziu nas pornochanchadas e por algumas produções cinematográficas que tocam a questão racial, porém, em sua grande maioria situando as tensões raciais no passado e como metáfora da exploração<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Filmes de Cacá Diegues como *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1986).

A década de 90 é conhecida como retomada do cinema brasileiro. Tal prerrogativa se deu após uma enorme crise no campo da cultura no país e na extinção da Embrafilme durante o governo Collor e com a instauração da Lei do Audiovisual. O sucesso do filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e a intensificação da produção de longa-metragens caracterizam esse período; e filmes como *Orfeu* (1999) e *Como Nascem os Anjos* (1996) já adiantam o retrato das periferias urbanas que se consolidaria na década seguinte.

Com efeito, a representação dos negros no cinema brasileiro sempre esteve vinculada ao debate sobre a autoimagem do país como nação racialmente democrática. Refletindo sobre as formas de aparição do racismo e seus efeitos na sociedade, a produção cinematográfica atual representa o racismo como um fenômeno contemporâneo (MATOS, 2011) articulando-o com diversas faces da vida social e suas possibilidades de transformação.

## 2. JUVENTUDE NEGRA E DA PERIFERIA: A PROTAGONISTA DA DÉCADA?

Assim como as questões de raça a noção de juventude é interpretada e reproduzida em diversos âmbitos da vida social. Vivemos numa cultura de supervalorização do jovem, difundida pela moda, pela televisão, o cinema e a publicidade<sup>12</sup>, ao mesmo tempo em que este grupo é o maior alvo do desemprego e de associações à marginalidade (NETO e QUIROGA, 2003; CANCLINI, 1995). Seja em estudos acadêmicos, em artigos jornalísticos ou em produtos comerciais, a categoria juventude ganhou enorme centralidade na contemporaneidade.

A partir de diversos debates (BOURDIEU, 1983; ARIÉS, 1978, FEIXA, 2003; PAIS, 2003; ABRAMO, 1995) as ciências sociais indicam que a noção de juventude vai além de uma condição biológica, do período da adolescência e da puberdade. A figura do jovem moderno - que constitui um modelo a ser seguido – tão difundida pela mídia é resultado de um processo de construção social (PAIM, 2002) que não existe em todas as sociedades e que varia socialmente e historicamente, possuindo diversas interpretações e conflitos internos (ABRAMO, 1994).

Philippe Ariès (1978) afirma em seus estudos que o mundo da infância na sociedade medieval não era separado do adulto, destacando a importância da escola no final do século XVII para demarcar a construção das noções de infância e juventude como etapas separadas da vida adulta, como um grupo social com suas características e experiências em comum.

Do ponto de vista do mercado, com a consolidação dos bens culturais nos anos 60 e 70 do século XX surgem uma gama de produtos e locais voltados especificamente para os jovens. Livros, revistas, programas de TV, filmes, músicas, danças, lanchonetes e boates, além de lojas especializadas (ABRAMO, 1994). Desse modo, as experiências vividas em comum no ambiente escolar bem como os meios de lazer tornaram a juventude um grupo etário distinto.

---

<sup>12</sup> Ao refletir sobre a apropriação da juventude pela propaganda brasileira Eugenia Paim (2002) vai além. Ela indica não só o protagonismo maciço dos jovens nos anúncios, mas também que sua imagem é construída de modo genérico, deixando de lado seus conflitos internos e suas diferenciações de classe, raça e gênero.

No Brasil, os estudos produzidos sobre a juventude se destacaram nos anos 60. Os jovens eram vistos como agentes transformadores e questionadores da ordem social, dos usos e dos costumes (ABRAMO, 1994; NETO e QUIROGA, 2003) tendo como principal emblema as ações do movimento estudantil.

Esse tipo de interpretação se consolidou enquanto referência de análise sobre juventude. As novas gerações passaram a ser avaliadas a partir de sua rebeldia transformadora “típica da condição juvenil”, ou pela sua incapacidade de realizar mudanças sociais.

Essa desqualificação das manifestações juvenis dos anos 70 e 80 - que se orientavam em torno de movimentos culturais que se apresentavam socialmente como um estilo a partir de músicas, roupas e lugares específicos<sup>13</sup> - fez com que durante muito tempo essas gerações fossem vistas como alienadas e apáticas<sup>14</sup>.

Diversos autores convergem ao identificarem o lazer como uma das dimensões “mais relevantes a compor a especificidade da condição juvenil em nossa sociedade” (ABRAMO, 1994), pois se antes a condição juvenil era lida a partir da criminalidade e da experiência escolar, a partir dos anos 50 o rock e uma cultura do consumo colocam o lazer no centro das expressões desse grupo (QUEIROZ, 2004).

O conceito de culturas juvenis, no plural, coloca no centro da abordagem as distintas formas de se viver essa fase da vida e que as experiências juvenis “se expressam de maneira coletiva por meio de estilos de vida distintivos, tendo como referência principal o tempo livre” (FEIXA, 2006).

Esses estilos se organizam através do consumo de produtos da cultura de massa como roupas, músicas e formas de lazer (MAGNANI, 2012). E como nos chama atenção Machado Pais (2003), os jovens não vivenciam as mesmas situações de modo semelhante. Os elementos que compõem a sua trajetória como sua condição de classe, origem social e arranjo familiar interferem diretamente nessas experiências.

Ao distinguir os estudos sobre juventude entre a corrente geracional, que toma a juventude como uma etapa da vida, analisando os conflitos geracionais

---

<sup>13</sup> Como os movimentos *punk*, *dark* e o *rock* nos anos 70 e 80, e nos 80 e 90 com o *hip-hop*.

<sup>14</sup> O estudo de Helena Abramo (1994) sobre *punks* e *darks* é referência ao destacar como alguns grupos juvenis muitas vezes se manifestam por meio do “estilo” expresso em roupas, músicas e atitudes, e que não se pode reduzir tal a fenômeno a mero consumismo e alienação política ou como somente elementos de um grupo transformador social.

e as descontinuidades históricas - e a corrente classista que observa a juventude a partir de questões de classe, gênero, raça e outras categorias, tendo em mente as desigualdades sociais, Machado Pais (2003) propõe que tanto um olhar sobre os conflitos geracionais como levar em conta as desigualdades sociais, são fundamentais para se compreender o conceito de juventude e a complexidade das relações cotidianas, espaço onde essas culturas juvenis se expressam.

Na verdade, nas representações correntes da juventude, os jovens são tomados como fazendo parte de uma cultura juvenil unitária. No entanto, a questão central que se coloca à sociologia da juventude é a de explorar não apenas as possíveis ou relativas *similaridades* entre jovens ou grupos sociais de jovens (em termos de situações, expectativas, aspirações, consumos culturais, por exemplo), mas também —e principalmente— as *diferenças sociais* que entre eles existem. (PAIS, 1990, p.140).

Os dilemas vividos por boa parte dos jovens da periferia, que em sua maioria são negros, foram associados historicamente à pobreza e à violência. Desde os estudos da escola de Chicago essa juventude urbana e pobre é associada à delinquência, violência urbana (como vítimas ou como agressores), ao mercado de trabalho informal, ao fracasso e evasão escolar e o uso de drogas (NETO e QUIROGA, 2003).

Sendo vistos como um “problema social” esses homens jovens tem sua imagem associada à negatividade pela mídia. A reprodução dessas imagens ocasionou certa naturalização dessa negatividade no imaginário social, pois as trajetórias desses jovens são reduzidas à mera associação com a criminalidade (LONGUI, 2008). Tal visão vem sendo refutada por muitos estudiosos que buscam desnaturalizar a premissa de que a pobreza explica o crime (ZALUAR e ALVITO, 1998) e de colocar em cena as alternativas e estratégias presente nas trajetórias de vida desses jovens (FRANCH, 2004; LONGUI, 2008).

Assim sendo, neste trabalho utilizamos o conceito de juventude enquanto uma construção social marcada por relações de poder e tensões em constante movimento (BORDIEU, 1983), mas também como uma etapa da vida cuja experiência varia de acordo com as classes sociais, gerações, gêneros (MARGULIS & URRESTI, 1996 apud PEREIRA) assim como marcada pelas questões de território, raça/etnicidade e estilo (FEIXE, 2006, MAGNANI, 1998).

## 2.1. Juventude negra nos anos 2000 e a *blackização* do cinema nacional

O surgimento e a consolidação de periódicos e revistas (eletrônicas, impressas e audiovisuais), a multiplicação de escolas de cinema e cursos de pós-graduação na área e a popularização da internet no Brasil (com a explosão de espaços virtuais de produção com o *Youtube*), nos mostram que o cinema dos anos 2000 pode ser caracterizado por sua multiplicidade de discursos espalhados por novos espaços.

Outra característica desse período é o estrondoso aumento da produção de longas-metragens. Nos anos 90 foram produzidos mais de 200 longas-metragens no Brasil, enquanto que só no ano de 2009 foram produzidos mais de 150 longas. O desenvolvimento da tecnologia digital no final dos anos 90 certamente foi um dos fatores que possibilitaram esse aumento da produção cinematográfica, de tal maneira que o termo *cinema* vem sendo cada vez mais acompanhado ou substituído pelo *audiovisual*, no intuito de abarcar as novas mídias.

Apesar das transformações sociais e o surgimento de novas tecnologias que interferem diretamente no imaginário social o cinema não perdeu sua capacidade de produção e transformação de imaginários sociais, como destaca Ismail Xavier (2011):

O cinema já não é a experiência central da cultura de massa, porém continua um foco poderoso na produção de imaginário e de capital simbólico, ainda de feição nacional, num mundo em que a globalização acentua a crise das identidades gerada pelo novo fluxo de imagens sem fronteiras. (XAVIER, 2011, p.124).

Também não podemos falar do cinema da década sem mencionar o espaço que a Globo Filmes - fundada em 1998 – firmou ao investir em diversas produções e ao consolidar o gênero da comédia televisiva nas telas de cinema, tanto que suas produções e coproduções figuram entre as maiores bilheterias nacionais dos últimos anos<sup>15</sup>. Estas são divulgadas na programação da Rede

---

<sup>15</sup> Na lista das 20 maiores bilheterias nacionais de 2001 à 2010 apenas três filmes foram lançados sem o apoio da empresa. A liderança é do longa *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro* (José Padilha, 2010) sem o apoio da empresa. A liderança é do longa *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro* (José Padilha, 2010).

Globo de Televisão e nos seus demais veículos das Organizações Globo contando com a participação de atores já bastante conhecidos pelo público<sup>16</sup>.

Tal configuração também se alia a uma maior circulação de agentes pelo campo. Atores que interferem cada vez mais no processo de produção, alguns até tornam-se diretores e produtores de cinema. Porém, não basta atores e diretores conhecidos para se obter um sucesso de bilheteria, diz Eduardo Valente (2011), é preciso a repetição do gênero para o seu sucesso.

Neste sentido, podemos identificar que o cinema desse período produziu um olhar sobre a realidade do país nos dias atuais, um país “como narrativa, construção, alegoria, imaginário, formador e formado, projeto e resultado” (EDUARDO, 2011, p.14) a partir de sua periferia<sup>17</sup>.

Filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas; Marcelo Luna, 2000), *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008), *O prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003), *Quanto Vale ou é Por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), *Antonia* (Tatá Amaral, 2006), *De Passagem* (Ricardo Elias, 2003), *Quase Dois Irmãos* (Lucia Murat, 2004), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Linha de Passe* (Walter Salles, 2008), *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2010) *Bróder!* (Jeferson De, 2010), *5 Vezes Favela - Agora por Nós Mesmos* (2010) entre outros, apresentam um retrato do país a partir de diversas situações.

Há um movimento que preza pela representação desses conflitos, a partir dos gêneros clássicos de ficção e outros que abordam o tema de modo menos espetacular a partir de diversas críticas sociais (XAVIER, 2011).

Contudo, elemento comum nessas duas tendências é a violência urbana protagonizada pela juventude da periferia, que em sua grande maioria é negra. A construção desse tipo de representação tornou-se uma característica do cinema

<sup>16</sup> Assim, foi estabelecido um *star-system* no cinema nacional a partir dessas produções que retratam em sua grande maioria dilemas amorosos e sexuais da classe média, a partir de resoluções e encenações geralmente infantilizadas, constituindo um gênero chamado pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado de *Globochanchada* (VALENTE, 2011).

<sup>17</sup> A abordagem da pobreza é tradição no cinema nacional. A temática do popular, como já foi dito, é recorrente desde os anos 60 no cinema brasileiro. Imagens da periferia urbana, do sertão e do campo ocuparam o centro das produções do chamado *Cinema Novo* e ressurgem a partir dos anos 90, sob uma nova ótica.

nacional contemporâneo, na medida em que as produções cada vez mais fazem uso desse imaginário (já tão presente no senso comum) como recurso para o alcance de maior público.

Segundo Ricardo Campos (2010) a imagem e a cultura visual contemporânea participam da construção da juventude, sendo igualmente componentes fundamentais da forma como os jovens se comunicam. O autor ressalta o vínculo entre culturas juvenis e visualidade partindo do pressuposto de que existe uma influente relação entre os exercícios de construção identitária e de representação visual do mundo.

(...) os meios de comunicação social e a denominada cultura de massas converteram a juventude num dos seus objetos prediletos. No cinema a presença da juventude, de uma certa juventude, paradigmática da forma como a sociedade vai inventando esta categoria social, tem sido marcante ao longo dos últimos 50 anos, erigindo mitos e modelos identificadores de estilos, atitudes e práticas sociais da juventude. Não é difícil, aliás, relembrar algumas figuras cinematográficas mitificadas, que personificaram determinadas formas de viver e agir na juventude, servindo de modelo a muitas das culturas e subculturas juvenis, entretanto surgidas no panorama cultural. A televisão funciona igualmente como veículo difusor e construtor de imagens da juventude (Simões, 1999), ora propagando discursos sobre a juventude, ora edificando gêneros televisivos especialmente dirigidos aos jovens. A poderosa indústria musical inventou muitos dos mitos contemporâneos, personificados por exuberantes estrelas de *rock* e *pop* que ganharam fama e visibilidade através dos, entretanto banalizados, *videoclips*. A aliança evidente entre indústria musical, cinematográfica e televisiva, vocacionada para o mercado global, reforça, ainda mais, o poder deste circuito na configuração de modelos juvenis. (CAMPOS, 2010, p.120/121).

Há uma disputa pelo controle da visualidade nos modos de representação, de acordo com Esther Hamburger (2007). Cada elemento é pensado a partir de seu sentido e sua repercussão em determinado imaginário, pois a expressão audiovisual tornou-se uma dimensão estratégica nas sociedades contemporâneas. Assim, “o cinema, ao eleger seu foco sobre os jovens constrói mais uma dentre outras figurações sobre seu lugar na sociedade, figurações que disputam legitimidade ao serem disseminadas” (SPOSITO, 2009, p.10).

A juventude, aliás, é sempre um bom termômetro para se medir a saúde de um país em suas representações cinematográficas.

Podemos ver o descontrole da gravidez precoce em *Meninas* e as desigualdades sociais na idade escolar em *Pro Dia Nascer Feliz*, mas também o comportamento bestial dos rapazes de *Cama de Gato*, no qual as entrevistas com jovens de rua, usadas para comentar as atitudes dos personagens, revelam, com esse método estatístico, a procura pela transformação de um caso isolado em caso sintomático. (EDUARDO, 2011, p.17).

De acordo com Robert Stam (2008) o cinema nacional contemporâneo apesar de ainda padecer de velhos problemas como a dependência econômica, a globalização ilegal, a hegemonia do filme norte-americano, o problema da distribuição e a carência de poder do negro sobre a sua própria imagem, apresenta uma nova tendência no que tange as representações raciais no Brasil: certa multiculturalização tanto do cinema como dos escritos críticos de cinema que abordam temas como exclusão social, racismo, colonialismo, imperialismo. Num aprofundamento na temática racial ele identifica uma *blackização* do cinema que cedeu cada vez mais espaço para temas ligados à periferia, encenados por negros e ambientados em favelas<sup>18</sup>.

Há quem descreva que no cinema atual “a violência marca o lugar: periferia” (BARBOSA, 2006) e que a partir de diversas dimensões como uma massa visual composta por propagandas, pichações, e o asfalto, a dinâmica urbana (mais especificamente da periferia da cidade de São Paulo) é pintada não com um lugar, mas como um acontecimento ou experiência.

No entanto, é preciso ressaltar que as opiniões se dividem. Se para alguns a periferia urbana se configura enquanto temática mais recorrente nas produções recentes para outros a favela não se configura enquanto gênero cinematográfico típico da década:

Podemos encontrar, aliás, na mesma mistura (histórias reais e matrizes de gêneros estabelecidos) o motivo por trás dos fenômenos de bilheteria dos dois *Tropa de Elite* e de *Cidade de Deus* (que incorpora elementos do cinema político, policial e de ação), assim como o de *Carandiru* (o melodrama se junta ao policial). Falou-se muito do tal “favela movie”, mas a verdade é que o ambiente urbano e geográfico em si não configurou um gênero por si, dando origem a filmes muito distintos- e, ma maior parte, longe de representarem sucesso. O que une os filmes acima, muito mais que o ambiente da favela, é esta exploração de dramas reais, onde a violência se torna catártica através do dialogo com os gêneros. (VALENTE, 2001, p.29).

---

<sup>18</sup> O autor também destaca as produções cada vez mais não sobre os índios, mas dos próprios índios.

A partir dessas perspectivas visualizamos o destaque que o espaço urbano, mais especificamente da favela, ganhou no cinema da década e reconhecemos as diversas possibilidades de se contar essas histórias, ainda que tenham esse ambiente em comum.

Apesar das divergências no que diz respeito à essas representações configurarem um gênero no cinema contemporâneo podemos perceber uma tendência na compreensão do filme *Cidade de Deus* como um marco na década (XAVIER, 2011; VALENTE, 2011; TORRES, 2008). Seja por sua linguagem dramatúrgica e estética ou pelo espaço que passou a ocupar no imaginário estrangeiro com poucos precedentes na história, pois ultrapassou a cultura cinéfila que tem como base o circuito de festivais<sup>19</sup> e “se infiltrou no subconsciente comum do caldo do que é o cinema mundial”. (VALENTE, 2011, p.33).

Isso se comprova das mais distintas formas, seja pela quantidade de entrevistas de estrangeiros sobre o Brasil (artistas ou não, cineastas ou não) onde o filme surge como imagem única que vários deles carregam, seja pelo resultado de algumas enquetes sobre o cinema mundial, feitas por sites não necessariamente “especializados”. Não é por acaso que o filme por si só, lançou internacionalmente a carreira não só do seu diretor, como ainda do seu fotógrafo, seu montador e seu roteirista – casos bastante raros no cinema brasileiro [e que culminaram com inéditas indicações do filme ao Oscar em categorias técnicas]. (VALENTE, 2011, p.33).

Por outro lado, *Cidade de Deus* também é muito criticado pela associação imediata entre periferia, juventude negra e violência. Ivana Bentes (2002) critica a exploração do tema da pobreza no filme sem uma maior problematização e sem vinculação com o contexto histórico vivido (ditadura militar). Além disso, ela indica que apesar do espaço que abriu para atores negros, há a redução da favela ao narcotráfico e à violência, limitando a experiência de vida daquela realidade representada.

O cinema de ficção tem focalizado a violência urbana de distintas formas, e dois filmes de muito sucesso evidenciam um contraste: *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002) expressa uma não rara afinidade do cinema com a política de inclusão social das ONGs, que acentua

---

<sup>19</sup> Caminho percorrido internacionalmente por filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959) e *Pixote* (Hector Babenco, 1981), porém nenhum tão bem sucedido quanto *Cidade de Deus*.

a oposição entre violência e cultura (arte) na observação no drama vivido pelos jovens; *Tropa de Elite* (Padilha, 2007) desautoriza grupos mediadores (caricaturados) e vê como inexorável uma polarização vista da ótica dos policiais. Nos dois casos, o jogo montado privilegia o espetáculo, e seu enfoque naturalista não reclama um debate sobre aspectos estruturais da questão. Instâncias maiores do poder permanecem fora desse território do ressentimento e guerra total (XAVIER, 2011, p. 127).

Neste sentido, os atores negros permearam a cinematografia da década em produções que visavam dar voz ao *Outro*, neste caso os excluídos, os moradores das periferias (principalmente urbanas, principalmente jovens) do país. A associação com a violência é fator recorrente e os estereótipos, já presentes na literatura e no cinema - o negro revoltado, a mulata boazuda, o malandro e o negro de alma branca (RODRIGUES, 2001) muitas vezes ganham novas roupagens.

## **2.2. Cinema, raça e auto-representação**

Essa leva de filmes produzidos aproximadamente a partir dos anos 2000 também aborda variadas dimensões do preconceito racial (MATOS, 2011). Inseridos num contexto de novos debates sobre a questão racial (GUIMARÃES, 2002), eles tomam como objeto de reflexão a dinâmica de estigmatização e discriminação dos negros no Brasil e as alternativas encontradas pelos atores sociais para enfrentar a situação.

O que antes se encontrava na posição de marginal ocupa o centro da representação, e como diz Stam: “não vira herói, mas pelo menos vira sujeito” (STAM, 2008, p.504). Considerando que esse novo fenômeno denominado “blackização” não implica apenas na participação de negros nos filmes e sim na representação do seu universo e no exercício da auto-representação ganham cada vez mais destaque diretores negros como Noel Carvalho e Alessandro Gamo (O catedrático do Samba, 1999), Joel Zito Araújo (A negação do Brasil, 2000; As Filhas do Vento, 2005; Cinderelas, lobos e um príncipe encantado, 2008; Raça, 2013), Daniel Santiago e Lilian Santiago (Família Alcântara, 2005), Dandara (Cinema de

Preto, 2005), Rogério Moura (Bom dia Eternidade, 2010) e Jeferson De (Bróder, 2010)<sup>20</sup>.

Nascido em São Paulo e formado em cinema pela ECA/USP, Jeferson De já havia produzido anos atrás os curtas-metragens *Gênesis 22* (1999); *Distraída para a morte* (2001); *Carolina* (2003) e *Narciso Rap* (2004).

Seus primeiros filmes integraram o circuito de festivais de cinema do país ganhando diversos prêmios, mas foi pela polêmica causada ao lançar o *Manifesto Dogma Feijoada*<sup>21</sup> no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, em 2002 que o diretor ganhou grande destaque na mídia, além de ser um dos fundadores do Cinema Feijoada - organização de cineastas negros. O manifesto indica algumas diretrizes para a produção desse novo cinema:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) O protagonista deve ser negro;
- 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro;
- 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Segundo Noel Carvalho (2005),

O manifesto foi rapidamente absorvido na imprensa e pelo meio, gerando certa polêmica. Alguns achavam-no meramente imitação do movimento Dogma criado pelos realizadores europeus. Outros tomaram-no como forma de racismo negro. O conceito de dogma incomodava os adeptos do mito da liberdade de criação e os mais maquiavélicos viam nele apenas um golpe de marketing para promover o cineasta. Talvez fosse mesmo um pouco de cada coisa, mas só os mais atentos entenderam o tom provocativo do manifesto e o seu modo jocoso, chanchadego e simpático (tão brasileiro e nada europeu, enfim) de tratar de temas sérios. No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada canibalizou o Dogma europeu e, de

<sup>20</sup> É interessante pensar como esse movimento do cinema brasileiro contemporâneo foi identificado de formas distintas. Na interpretação de Robert Stam há uma maior abertura para a participação de negros nos filmes assim como a abordagem da temática racial, já o balanço realizado por especialistas em cinema – através de um catálogo sobre a produção dos anos 2000- não menciona essa abertura de discussões sobre tensões raciais nem o nítido aumento de produções de diretores negros.

<sup>21</sup> Refere-se, ironicamente, ao Dogma 95, um movimento cinematográfico fundado em 1995 que primava pela produção de um cinema menos comercial e indicava diretrizes técnicas e éticas para seus seguidores

quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem o rancor e as queixas que caracterizam esses movimentos. De forma direta, objetiva e rápida tentava criar uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro. Nos anos seguintes esses mesmos realizadores passaram a se encontrar sistematicamente. Criaram um nome para o grupo chamado de Cinema Feijoada e mantiveram um sítio na Internet até 2004. Promoveram mostras e debates sobre a representação do negro no cinema. O impacto e as discussões geradas pelo manifesto contribuíram para o deslanche da carreira de alguns dos membros do grupo, dando-lhes visibilidade. Alguns deles chegam agora à direção de filmes de longa-metragem. **O grupo Cinema Feijoada foi a primeira afirmação pública de diretores negros.** O que é da maior importância uma vez que o modelo de produção brasileiro concentra o poder de decisão nos diretores. Assim sendo, o manifesto do grupo, vai ao âmago das questões (inclusive raciais) que evolvem a representação, que é, exatamente, o de discutir quem detém o monopólio de construir representações de si, do seu grupo social, e dos outros. (CARVALHO, 2005, p. 96/97).

Reivindicando a maior presença de negros/as em cargos de direção e produção, o manifesto alerta não só para a mudança nas representações raciais, mas também para a desigual distribuição de poder no campo cinematográfico brasileiro.

### 2.3. O cinema com campo

Na procura por compreender a instituição cinematográfica cada vez mais em sua complexidade propomos um olhar sobre vários fatores da produção fílmica, localizando-a dentro de um *campo*<sup>22</sup> (BOURDIEU, 2000) marcado por um jogo de interesses e por vários atores sociais que movimentam essa indústria.

---

<sup>22</sup> Para Bourdieu a sociedade é composta por espaços sociais que possuem regras próprias, denominados *campos*. Esses espaços possuem elementos que são valorizados e disputados pelos agentes que o permeiam, pois cada campo desenvolve aquilo que é valorizado dentro dele: um *capital*. Entretanto, a distribuição de um determinado capital em seu respectivo campo não se dá de forma homogênea. Há uma intensa disputa interna cara a todo tipo de campo na medida em que são caracterizados por lutas entre diferentes agentes que ocupam diversas posições dentro dele. O capital (um determinado recurso que é valorizado no campo) pode ser não só econômico como também cultural e intelectual. É distribuído de forma desigual e disputado pelos agentes que compõem um campo. (BOURDIEU, 2000).

A concepção de campo de Bourdieu indica a existência de elementos na sociedade que podem ser analisados a partir de sua estrutura objetiva (THIRY- CHERQUES, 2006, p.37). Neste sentido, o cinema enquanto um espaço autônomo - portanto um campo - possui uma lógica própria e suas regras internas regem sua dinâmica bem como a distribuição de capital entre seus agentes.

A ideia aqui apresentada é ressaltar a importância de ir além do que é dito e problematizado no que diz respeito a produção de filmes. É preciso tomá-los como produtos de uma imensa equipe e não apenas de um diretor<sup>23</sup>, pois há uma série de elementos e disputas por trás do que é exposto na mídia comumente.

Assim, ao mesmo tempo em que se deve captar, anotar e sistematizar em quadros ou tabelas as múltiplas informações da narrativa: trama, discursos e construção de significados entre personagens, forma e disposição dos objetos cenográficos e cenários, luz e fotografia, som e música, movimentos de câmera e enquadramentos (close, plano médio, plano geral, plano americano), todos seus agentes e executares devem receber a mesma atenção. Diretores, roteiristas, cenógrafos, atores, fotógrafos, produtores, enfim, tanto a equipe como cada um individualmente possui sua projeção dentro e fora da criação cinematográfica. (SANTANA, 2008).

Levando em conta os processos de disputa que permeiam o campo podemos perceber como em alguns filmes prevalecem os elementos que as grandes produtoras exigem, calculando enorme rentabilidade: determinados códigos próprios de um cinema comercial, escalação de atores que ocupem um lugar de familiaridade com o gênero escolhido e ampla divulgação.

Por outro lado, se o diretor de um filme desfruta de prestígio dentro do campo, ou seja, detém uma grande quantidade de capital cultural naquele meio, certamente suas opções na produção prevalecem. O roteiro inicial de um filme em contraposição à produção em seu estágio final, ou seja, na etapa em que um filme é distribuído pelas salas de cinema do mundo também levanta muitas questões interessantes. Primeiro uma questão ideológica de quem o escreveu,

---

<sup>23</sup> Estamos nos referindo aqui às produções que visam grande público e que passam por todo um processo de produção antes de colocar seu produto no mercado e no circuito cinematográfico. Obviamente reconhecemos a existência de produções caseiras que não passaram necessariamente pelas mãos de diversos profissionais, porém estas em sua grande maioria se encontram numa posição marginal por não possuírem capital suficiente (seja cultural ou econômico) para ingressarem e serem reconhecidas no campo.

suas posições sociais e políticas, os elementos colocados em destaque bem como os que, não por acaso, ficaram de fora. Podemos ver também as alterações realizadas e os motivos que levaram a isso. Pressões de grandes produtoras que exigem o uso de determinado códigos e elementos em detrimento de outros, ou um baixo orçamento que impede a realização de tudo que se tinha planejado num primeiro momento. Assim, não podemos pensar contextos de produção sem levarmos em conta o lugar que ocupam no campo.

Desta feita, podemos compreender que as reivindicações expostas por Jeferson De e por um conjunto de artistas vão além da presença dos negros nas produções audiovisuais e sim na reivindicação pelo monopólio da imagem. Se no campo do cinema as decisões concentram-se nas mãos de diretores e produtores, a presença de personagens negros – como a tradição brasileira nos mostra – não é suficiente para uma mudança estrutural no modo de representação e na distribuição mais igualitária de poder no campo artístico, como afirma o diretor:

Dogma Feijoada é um manifesto que publiquei em 2000, a partir de estudos e discussões realizadas com diversas pessoas das mais diferentes funções da cadeia cinematográfica (...) Basicamente, o retrato dos negros tem sido construído na cinematografia nacional por machos, adultos, brancos, de classe média alta, moradores do Rio de Janeiro ou de São Paulo. O que me interessa neste momento são os diversos olhares possíveis que os artistas brasileiros ainda podem lançar sobre si. A questão central é que nós negros não escrevemos nem produzimos espetáculos. Estamos, neste momento, como objetos da produção artística e não como sujeito da mesma<sup>24</sup>.

Na mesma direção, em 2001 foi lançado o *Manifesto de Recife* produzido e assinado por diretores e atores negros como Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul:

- 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão;
- 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multiracial no Brasil;

---

<sup>24</sup> CAVALCANTI, Lina. Entrevista com Jeferson De. Por uma pluralidade do olhar. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 19. Novem. 2007. Disponível em < <http://jefersonde.blogspot.com.br/2007/11/jornal-o-povofortaleza-ce-1911.html> > (Acesso em 02 jun 2013).

- 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afro-descendentes;
- 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

No documento predomina a denúncia da falta de oportunidade para esses profissionais na mídia e a cobrança pela extinção do racismo nos meios de comunicação e por uma produção audiovisual multiracial, demanda já colocada desde os anos 40 pelo Teatro Experimental do Negro-TEN.

Foi nos anos 30 que se tem registro do primeiro cineasta negro do Brasil, Cajado Filho<sup>25</sup>, e nas décadas seguintes despontaram alguns diretores como Haroldo Costa e atores que estrearam na direção como Antônio Pitanga (Na boca do mundo, 1978), Zózimo Bulbul (Abolição, 1988) e Valdir Onofre (As aventuras amorosas de um padeiro, 1976), Odilon Lopes (Um é pouco, Dois é Bom) entre poucos outros.

Assim sendo, constatamos um hiato no que diz respeito à produção de filmes por negros no Brasil, ainda que a maioria da sua população seja negra e mestiça. Há uma escassez de obras dirigidas por negros e também de trabalhos acadêmicos que resgatem essas produções.

A questão, portanto, está para além do espaço ocupado pelos atores e suas formas de representação. O que está sendo colocado em xeque por esses dois manifestos não é apenas um combate aos estereótipos (negativos e positivos), mas as condições para a auto-representação. Ou seja, produções que dirigidas por negros invistam num olhar multicultural sobre a realidade.

Tais reivindicações são respondidas, atualmente, por um conjunto de editais lançados pelo Ministério da Cultura (MinC) em novembro de 2012, no intuito de incentivar produções artísticas realizadas por negros ou com temáticas negras. Apesar da Lei do Audiovisual tais projetos têm dificuldades em captarem recursos junto às empresas, que evitam se arriscarem em arranjos artísticos não comuns na grande mídia - uma expressão, no campo da cultura, da etiqueta racial

---

<sup>25</sup> Neste período, a produção cinematográfica tinha as chanchadas como seu carro chefe e segundo Carvalho (2005), Cajado tinha bastante experiência no meio pois trabalhou em mais de cem filmes como roteirista, cenógrafo, assistente de direção e diretor de arte, além de dirigir os filmes: *Estou ai* (1949), *Todos por um* (1949), *O falso detetive* (1950), *E o espetáculo continua* (1958) e *Ai vem alegria* (1959).

do Brasil que mesmo reconhecendo tensões raciais não vê necessidade e rentabilidade em abordá-las.

Os editais visam à promoção cultural em diversas áreas: a) *Seleção de Projeto para Implantação de 27 Pontos de Cultura Negra*; b) *Apoio para Curtametragem — Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual*; c) *Prêmio Funarte de Arte Negra*; d) *Apoio de Coedição de Livros de Autores Negros*; e e) *Apoio a Pesquisadores Negros*.

Ironicamente, os quatro últimos foram suspensos em maio de 2013 pelo juiz José Carlos do Vale Madeira, da 5<sup>a</sup> Vara Federal da Seção Judiciária do Maranhão, acusados de racismo e de abrirem espaço para as desigualdades raciais ao supostamente excluírem outras etnias. A batalha judicial se estendeu ao longo do ano e em dezembro a Justiça Federal decidiu pela liberação dos editais<sup>26</sup>.

## 2.4. Por trás das câmeras

Resultado de um projeto selecionado em 2003 para o laboratório do Festival Sundance e posteriormente ganhador de um edital da Petrobrás, *Bróder!* foi a estréia de Jeferson De em longas-metragens, consagrando-o como vencedor de uma série de prêmios no Festival de Gramado (2010)<sup>27</sup>, no Festival de Paulínia<sup>28</sup> (2010) e no Festival de Cinema Brasileiro de Miami<sup>29</sup>(2011).

---

<sup>26</sup> FONTE: <http://www.palmares.gov.br/2013/12/justica-federal-libera-editais-negros-mincseppir/>

<sup>27</sup> Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor ator (Caio Blat), Melhor Trilha Sonora e Melhor Edição.

<sup>28</sup> Melhor Fotografia, Melhor Direção de Arte, Melhor Som e Prêmio da Crítica.

<sup>29</sup> Melhor Edição de Som e Melhor Edição.

**Figura 1 - Jeferson De nas gravações de *Bróder!***



Dentre os sujeitos envolvidos na produção destacam-se Mano Brow, integrante do grupo Racionais MC's, e os produtores Daniel Filho e Cacá Diegues. Como declarou o diretor.

O Mano Brown foi meu superaliado. Já o conhecia de shows e de se cruzar na padaria nessas minhas idas ao Capão. A gente batia papo. Eu precisava muito do apoio dele. Escrevi o roteiro ouvindo Racionais MC. Durante as filmagens, ele visitava o set, sentava do meu lado, opinava em algumas coisas. Eu praticamente paro o filme para homenagear o Mano Brown com a música Fim de Semana no Parque, quando os três meninos saem do Capão e vão, literalmente, passear no grande parque de diversões que são as Avenidas Paulista e Berrini, a Vila Madalena<sup>30</sup>.

Apresentando as experiências da juventude negra como tema e o bairro do Capão Redondo (periferia da capital paulista) como cenário, acreditamos que o filme possui um caráter contestatório ao se apresentar como uma nova forma de

<sup>30</sup> ACKERMANN, Luciana Entrevista com Jeferson De. Não é bróder. É mano! **Revista do Brasil**, nº 53, Novem. 2010. Disponível em <<http://www.redebrasilitual.com.br/revistas/53/nao-e-broder.-e-mano>> (acesso em 02 jun 2013).

representação da periferia e da temática negra, ao mesmo tempo em que foi realizado em co-produção com a Globo Filmes e parcerias com Cacá Diegues e Daniel Filho, nomes já estabelecidos no cinema nacional. O próprio nome do filme teve influência dessas relações:

Inicialmente, quando escrevi o roteiro, nomeei como “Um dia”, mas, em uma reunião com Daniel Filho, decidimos mudar o nome do filme, pois esse primeiro nome não dizia muita coisa, daí ele me disse: por que você não põe “Bróder”? Só que, ao invés de escrever “Brother”, em inglês, eu escrevi em português, daí a gente achou que tinha ficado melhor ainda<sup>31</sup>.

Ismail Xavier (2011) assinala que atualmente é dentro de uma economia política do cinema que o cineasta vem atuar e expressar seu pensamento. Ele deve decidir tema, forma e modo de inserção de seu filme no arco da produção, seja pelo campo da comunicação em grande escala (fórmulas e códigos já testados e aceitos pelo público) seja por uma independência a partir de um baixo orçamento que o insere num circuito de cinema de arte.

Destarte, tanto os limites da invenção estética (que são ditados pelas produtoras) e os limites de alcance de público (impostos pelo baixo orçamento) permeiam os profissionais que trabalham com cinema no Brasil nos revelando os conflitos e dilemas próprios ao campo cinematográfico nos dias de hoje.

Nessa perspectiva, a junção de elementos ainda não conhecidos pelo grande público à uma grande produtora como a Globo Filmes nos mostra como Jeferson De também teve que lidar com os limites no processo de produção e de divulgação de *Bróder*!:

**Como foi ter Daniel Filho e Mano Brown envolvidos no mesmo projeto?**

São as contradições do nosso país e do cinema brasileiro. Tinha tudo para não rolar, mas rolou. Ao mandá-lo e ele ser aprovado pela Columbia e pela Globo Filmes, consegui garantir mais recursos e o lançamento comercial do filme. Para mim, é inconcebível fazer um filme para ser visto pela mãe e amigos. Conheço vários cineastas que também passaram cinco anos da vida deles se dedicando a um

---

<sup>31</sup> Entrevista com Jeferson De. “Só de raiva, eu faço filmes com amor”. **Afroeducação**. Disponível em <<http://afroeducacao.com.br/reportagens/119-entrevista-jeferson-de>> (acesso em 17 abr. 2013).

filme que não foi lançado. Ou, o que também é cruel, foi lançado e ficou apenas uma semana em cartaz, sem nenhuma divulgação<sup>32</sup>.

Outro ponto diferencial é a composição do elenco, que conta com atores profissionais ao contrário de *Cidade de Deus* que estreou com um elenco quase desconhecido, muitos formados na periferia e começando a carreira. A escolha pelo bairro não se deu pela intenção de contar uma história sobre ele, diz Jeferson De, mas sim por uma questão de afeto. Inclusive, destaca que é a primeira vez que o bairro do Capão Redondo é cenário para um filme e que uma música dos Racionais MC'S toca numa sala de cinema.

Entrevistas com o diretor nos mostram uma preocupação em diferenciar-se de produções como *Cidade de Deus*, reconhecendo sua importância na década, mas pontuando seus limites no que diz respeito à representação racial:

**Jeferson:** Eu senti falta de chegar mais perto da família. Eu gostei muito de *Cidade de Deus*, mas eu senti falta de conhecer mais a família do Zé Pequeno, quem era essa pessoa? Porque às vezes pode passar a impressão de que na favela esses meninos negros e violentos nascem assim naturalmente. Você vai na favela, faz um buraco e sai um menino negro e violento dando tiro, e na verdade eles tem uma história. Zé Pequeno tem uma história de vida, tem uma família, tem um pai, uma mãe, um irmão, uma tia. Então no Bróder minha intenção era chegar mais perto do Zé Pequeno, que esse Zé Pequeno não fosse nem negro, fosse branco, por exemplo, como é o Caio Blat. O filme é construído de dentro da favela, embora eu não seja um cara que tenha nascido na favela, que nunca tenha convivido num ambiente de favela, mas um ambiente familiar, isso eu tenho até hoje<sup>33</sup>.

O caráter reivindicatório que permeia os discursos e as produções do diretor pode ser visto nas suas declarações sobre sua experiência pessoal em lidar com os estereótipos correntes do negro no Brasil, como nos mostra a entrevista abaixo:

**Quando você assistiu ao filme *Os Trapalhões no Planalto dos Macacos*, e viu o cartaz no final da sessão, ficou com a autoestima machucada ao observar que o Mussum estava abraçado a uma macaca. Hoje, que leitura você faz dessa experiência?** Meus heróis de infância na televisão eram o Mussum e o Saci Pererê, do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Aí eu fico pensando e começo a questionar, hoje, com minha leitura contemporânea: quem era o Mussum? Um negro barrigudo, alcoólatra, que falava errado e

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> ANDRADE, Estela. Entrevista com Jeferson De. **Revista Universitária do Audiovisual- RUA**, 15 de out. 2011. Disponível em <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=7158>> (acesso em 02 jun 2013).

sempre se dava mal na história. Então, você imagina o que é ver esse filme num domingo e depois ir para a escola na segunda-feira. Todo mundo se identificava com o Didi ou com o Zacarias. Eu me identificava com aquele cara, que no cartaz do filme estava abraçado a uma macaca. Esse era o meu herói. Meu outro grande herói de infância era um menino sem perna, que usava aquele boné horrível vermelho e que fumava. Eu tinha asma, nem podia pensar em fumar, tinha duas pernas e odiava aquele boné horrível dele. Não tinha esse grau de identificação<sup>34</sup>.

Foi neste contexto de reivindicação por uma auto-representação, pautada em algumas experiências pessoais sobre o que é ser negro no Brasil, e de busca por um olhar multicultural que *Bróder!* foi produzido e lançado. Ainda que reproduza uma temática recorrente nos anos 2000, o filme propõe um olhar diferenciado sobre o cotidiano e os dilemas vividos pelos jovens da periferia. Sua composição dentro e fora das telas fornece um rico panorama sobre a questão racial no Brasil e suas transformações. É o que analisaremos no próximo capítulo.

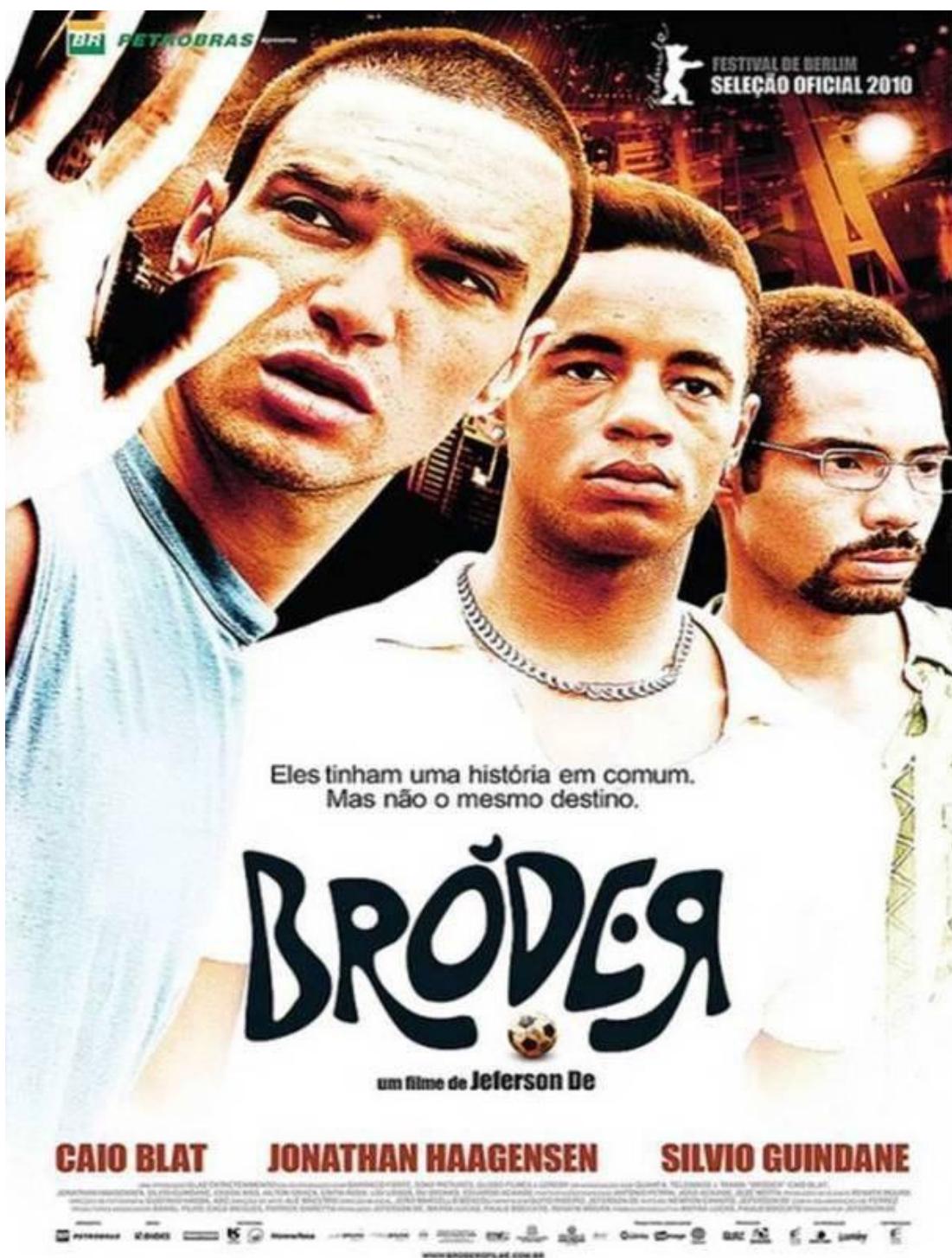
---

<sup>34</sup> PINHEIRO, Amilton. Entrevista com Jeferson De. Bróder. **Revista Raça Brasil**. Disponível em <<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/147/broder-jeferson-de-realiza-seu-primeiro-longa-metragem-fugindo-da-obviedade-184927-1.asp>> (acesso em 02 jun 2013).

### 3. BRÓDER

*“Não é bróder, é mano, mano.”*

## **Figura 2 – Cartaz de Divulgação**



O filme retrata o reencontro de três amigos que cresceram na cidade de São Paulo no bairro Capão Redondo. Macu (Caio Blat) ainda vive no bairro, Jaime (Jonathan Haagensen) se tornou jogador de futebol e vive na Espanha e Pibe (Silvio Guindane) se tornou corretor de seguros e mora no centro da cidade. Ocorrendo no tempo fictício de um dia a história situa-se num contexto completamente urbano no qual o espectador é guiado pelo olhar dos três protagonistas.

Os tipos construídos através desses personagens, o “bom moço”; o “jogador de sucesso” que é aspiração de muitos; e o “jovem envolvido com a violência” encarnam aspirações e experiências cotidianas.

As primeiras cenas nos apresentam ao personagem Marco Aurélio, vulgo Macu. Um jovem que se encontra atormentado do início ao fim da trama ao ser pressionado diversas vezes a pagar sua dívida com o tráfico, ajudando no sequestro de uma criança.

O evento chave da narrativa é a festa surpresa organizada por Dona Sônia (Cássia Kiss) - sua mãe - que atrapalha todos os seus planos. Pibe e Jaime, seus amigos de infância, comparecem à comemoração e junto a alguns moradores do bairro celebram os 23 anos de Macu. Em meio ao imprevisto Napão (Du Bronks) e Serjão (Eduardo Acaíabe), que também moram no Capão, realizam o intermédio entre Macu e o “tráfico”, propondo o sequestro de Jaime ao invés da criança.

O clima psicológico é marcado pela ansiedade para a escalação de jogadores para a Seleção Brasileira de Futebol em alternância com a ansiedade para o desenlace do compromisso de Macu. Esse movimento de cobrança gera no espectador uma tensão que segue todo o filme.

## Macu

*“Aí eu sou o negão, eu sou o negão, mano!”*<sup>35</sup>

Refletir sobre os caminhos seguidos por cada um dos três protagonistas permite que novas perspectivas sobre a temática sejam apresentadas. A análise das trajetórias, neste sentido, nos permite observar elementos em comum entre esses “tipos” de jovens e ao mesmo as diferenças no modo como vivenciam determinadas experiências.

Completando 23 anos, pele branca, Macu encontra-se desempregado. Sua dívida com traficantes mobiliza suas ações e é a partir dessa situação que percebemos como Macu não enxerga nada além de seu bairro. Em nenhum momento ele cogita a hipótese de sair daquele local, realizar outras atividades. No próprio corpo Macu expressa essa angústia (Figura 3).

**Figura 3 - Macu**



Compreendo o corpo como um lugar de inscrição simbólica e como recurso para expressão dos sujeitos, “uma extensão visível de identidade pessoal” (CAMPOS, 2010), pode-se observar como a corporalidade do personagem e as gírias que permeiam seu discurso indicam um modo de ser daquele lugar, neste caso, um recorte da periferia paulistana.

<sup>35</sup> Fala do personagem Macu.

O momento em que ele vai visitar a mãe e a encontra com os irmãos organizando preparativos para uma feijoada é sintomático dessa condição. Ao interrogá-los para saber “para quem é toda essa festa” sua irmã Elaine responde que era para ser surpresa e todos desejam feliz aniversário. Macu não se lembrara da data, mas disfarça.

Sua família reflete um modelo bastante comum no Brasil. Dona Sônia e Macu são brancos. Enquanto que seus irmãos Jefinho (Victor Nascimento) e Elaine (Cintia Rosa), além do seu padrasto Seu Francisco (Ailton Graça), são negros. No entanto, tal arranjo familiar não está isento de tensões de caráter racial. Conforme Telles (2004) a união inter-racial é mais comum entre brancos pobres, que estão “especialmente propensos a interagir com não-brancos” situação bem menos recorrente entre brancos da classe média dominante (TELLES, 2010, p. 159).

**Figura 4 – Preparação de elenco em *Bróder!***



A relação entre Macu e Seu Chico é marcada por um profundo ressentimento, mas também por carinho. Diante das insinuações de que ele não trabalha, realizadas pelo padrasto, Macu enfatiza que não é seu filho. No entanto, em determinado momento do filme quando um morador fala mal de seu padrasto ele o defende veemente:

MACU: Aí Alécio tira uma loira aí pra “nóis” aí e já desce um cavalo de aço irmão, faz favor.

HOMEM SENTADO AO LADO: Ihhhh, filho de peixe hein...

MACU: Qual que foi mano? Tu tá me tirando? Repete isso aí mano (...) Ele é meu padrasto viu? Se ele fosse meu pai eu te arrebentava lixo! Aí, aí Alécio! Fala que é pra vazar da quebrada, hein mano!

Em contrapartida, Seu Chico, ainda que bravo, desabafa com a esposa que se preocupa com Macu, pois o tem como um filho. Quando percebe que Macu está envolvido com o tráfico, procura ajudá-lo (Figura 5):

**Figura 5 - Seu Chico e Macu**



SEU CHICO: Eu vi o Napão aí fora com um cara que eu nunca vi aqui na quebrada. Tem certeza que eu não posso ajudar, hã?

MACU: Num vira não, essa pegada eu vou ter que resolver sozinho, certo?

SEU CHICO: Olha, leva essa “bulldog” só pra conferir entendeu. (emocionado). **Vai, vai. Vai na fé brother. Vai na fé.**

MACU: **Não é brother que fala meu. É mano, mano.**

SEU CHICO: Vai na fé mano. Vai na fé mano.

O diálogo sugere uma distinção geracional entre os dois personagens, no sentido proposto por Mannheim (1986), de que as gerações podem ser compreendidas como produto de descontinuidades históricas. Assim, uma geração não é definida por um marco no calendário e sim pelos aspectos políticos, históricos e culturais que essas pessoas compartilham (FEIXA; LECCARDI, 2010).

A partir desses dois personagens, Macu e Chico, dimensões do conflito geracional e racial são evidenciadas. Neste sentido, os termos *brother* e *mano* configuram símbolos de gerações diferentes que compartilham de algumas

angústias em comum, como a proximidade com o crime, mas as vivenciam diferentemente. No que tange à proposta do filme, segundo o ator Caio Blat:

A mudança da gíria marca a mudança de geração, a superação através do tempo. "Bróder", no caso, evoca a velha malandragem, do samba, do baile black, da música disco. "Mano" é a gíria dos tempos atuais, do rap de protesto, dos Racionais. As duas palavras têm o mesmo significado, pois, nas favelas, a solidariedade atravessa as gerações. Todos se consideram irmãos por morar na mesma quebrada e enfrentar os mesmos dramas<sup>36</sup>.

A conversa em família na cozinha (Figura 6) constitui uma cena muito interessante, pois novamente congrega essas interseções culturais:

**Figura 6- Conversa na cozinha**



**MACU: Ô mãe, esse moleque não sai da cozinha, mãe. Tá ficando fresco hein, mãe!**

**SÔNIA: É...? Quem foi que disse que homem não pode trabalhar na cozinha?**

**MACU: Pô, mas eu não sei cozinhar meu.**

**ELAINE: Ah, e precisa saber cozinhar pra cortar couve?**

**MACU: Aí oh, puseram o moleque pra trabalhar ele já tá até chorando de saudade da África...ó aí oh.**

<sup>36</sup> Entrevista com Caio Blat em 07 abri. 2011. Disponível em <<http://globofilmes.globo.com/noticia-301-Caio%20Blat.htm>> (acesso em 02 jun 2013).

O espectador se depara com mais um entrelaçamento, agora entre gênero e raça. Por um lado Macu apresenta uma visão machista sobre a responsabilidade do trabalho doméstico e por outro faz referência ao trabalho escravo dos negros vindos da África como piada, uma visão estereotipada e muito comum sobre o continente<sup>37</sup>(ZAMPARONI, 2011).

Uma das grandes potências do filme é o personagem Macu, que mesmo de pele branca, se reconhece enquanto negro. Em momento algum o jovem se vê como diferente de seus amigos, familiares e vizinhança. Ele não se vê diferente, mas a cor é o elemento de identificação.

A cena em que Macu joga vídeo game com o irmão e apressadamente grita “*Eu sou o negão, eu sou o negão!*” (Figura 7) sinaliza que a concepção de “ser negro”, atualmente, está mais próxima de uma identidade do que necessariamente da cor da pele. Segundo Weller as experiências vivenciadas em comum são fundamentais na construção das identidades dos jovens da periferia:

A autodenominação dos jovens praticantes do hip-hop como, “preto” tem menos que ver com características fenotípicas do que com traços comuns relacionados às experiências como morador da periferia. “Preto” aparece, assim, muito mais como uma categoria agregadora de três “Ps”, quais seja, periferia, preto e pobre, que como denominação da cor da pele (...) Para os grupos de rap, o termo preto contém, além de um componente relacionado com o meio, um caráter de classe. (...) O termo “Preto” estabelece o vínculo entre uma história apreendida (isto é, o destino coletivo determinado pelo desenraizamento e pela escravidão) e a história vivida na periferia (...) [Assim,] a categoria “preto” não exclui, por princípio, “não-negros” que partilhem do mesmo universo de experiências e pertençam ao mesmo meio socioespacial. (WELLER, 2003 apud COSTA, 2006, p.139).

---

<sup>37</sup> A ideia de África mítica ainda é bastante presente no mundo ocidental. Exemplo mais recente e famoso foi a divulgação da Copa do Mundo de Futebol de 2010, enquanto “Copa da África” e não da África do Sul, país sede do evento (ZAMPARONI, 2011, p.21).

**Figura 7 – Jefinho e Macu**



Tal representação pode ser compreendida à luz dos estudos pós-coloniais<sup>38</sup> que refletem sobre o sujeito que vive nos países da diáspora a partir dos processos de negociações culturais a que está exposto (COSTA, 2006, p.220):

Os discursos e movimentos anti-racistas, numa sociedade plural e complexa como a brasileira, assumem formas variadas de articulação e não podem ser compreendidos através de oposições binárias simplistas: negro/branco, consciente/inconsciente, nacionalista/cosmopolita, etc. (COSTA,2006, p.220).

Neste sentido, a identidade do personagem ultrapassa as dicotomias clássicas, permitindo ler essas manifestações e representações sem necessariamente considerar, de antemão, uma classificação fechada sobre o que é ser negro e o que não é (COSTA, 2006).

---

<sup>38</sup> Mais especificamente os estudos culturais negros que refletem sobre a diáspora africana, representados por autores como Stuart Hall e Paul Gilroy.

## Jaiminho

*“Hoje eu vou comer o feijão da minha madrinha!”<sup>39</sup>*

Também protagonista da trama, Jaime (Figura 8) é jogador profissional de futebol e possui uma condição econômica muita acima dos amigos. Mora na Espanha, porta-se e veste-se como um popular jogador de sucesso. Conhece a culinária internacional, fala outras línguas e esbanja seu dinheiro. Possui um carro de luxo, que se destaca na sua chegada ao bairro do Capão Redondo, pois ostenta sua condição social e financeira.

**Figura 8 – Jaiminho no Capão**



A ascensão social e o prestígio de Jaiminho, como é chamado, é revelada ao espectador também por alguns detalhes como a placa de seu carro “JAI 2323”, o cartaz com sua foto no “Bar do Alécio”, o corte de cabelo de Jefinho, igual ao seu, e a camisa também vestida pelo menino com o seu nome nas costas. A própria construção do personagem foi pautada nas experiências de famosos jogadores brasileiros, como afirma o ator Jonathan Haagensen:

Mergulhei muito neste universo. Ele é um personagem muito brasileiro, todo mundo é fã de algum jogador de futebol, algo que faz

<sup>39</sup> Fala do personagem Jaiminho.

parte da nossa cultura. Tive algumas aulas em uma escola no Vidigal, onde eu moro. Cheguei até a treinar sério, como bater na bola, para construir o craque. Visitei o São Paulo e o Santos, e, na época, tive oportunidade de visitar os juniores e ter contato com o Neymar, antes de ele estourar. Também fui muito a jogos, e criei um personagem que é um pouco Neymar e um pouco Adriano. O Jaiminho é um personagem do qual gosto muito<sup>40</sup>.

Alguns elementos expõem a complexa relação entre Jaiminho e o ambiente em que foi criado. A música<sup>41</sup> sincronizada com as imagens de seu percurso pela cidade para chegar ao Capão já anuncia sua relação de carinho com o bairro. Esse retorno para casa, marcado por certa ambiguidade, remete a situação de vários jogadores de futebol e é representado intencionalmente, segundo Jeferson De:

Fui privilegiado com o personagem do Jonathan, que é um jogador de futebol. A vibe era Adriano total! E o Jonathan, fisicamente, é igual ao Adriano. Só não tem a barriga. É tipo aquela frase dos Racionais MC's, 'você sai da favela, mas a favela não sai de você'. Ele joga na Espanha, é milionário, tem um carrão, engravidou a menina do bairro... tudo aquilo que a gente vê nos jornais em relação aos jogadores de futebol<sup>42</sup>.

Visualizamos, na trajetória de Jaime, diversos símbolos sociais se contrapondo. A alta gastronomia à feijoada do Capão e o bolo da tia Sônia; os exames médicos e a benção de Dona Brisa (Dona Rosinha). Contudo, a gafe cometida ao entregar de presente um uísque para o padrinho que não pode beber e um santo para a madrinha evangélica, indicam que, apesar de continuar gostando do antigo bairro e se manter humilde perante aquele ambiente, a distância que o separa dos antigos conhecidos além de física é social.

Paulo (Gustavo Machado), empresário de Jaime, é um personagem que revela essas tensões por ser o contraponto ao dilema do jogador. Com sua expressão de arrogância e superioridade ele se coloca enquanto um elemento externo aquele universo e lembra Jaime de seus compromissos.

PAULO: E aí, vamos lá no *Le Jardin*?

JAIME: Hoje eu vou comer o feijão da minha madrinha.

<sup>40</sup>Entrevista com Jonathan Haagensen em 30 de ago. 2011. Disponível em <<http://globofilmes.globo.com/noticia-249-jonathan-haagensen.htm>> (acesso em 02 jun 2013).

<sup>41</sup> Samba da Cabrochinha (Quinteto Branco e Preto).

<sup>42</sup> Entrevista com Jeferson De em 19 de abr. 2011. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-51079/>> (acesso em 02 jun 2013).

PAULO: Ah, pô Jaiminho. Não acredito que você vai largar o filé do Le Jardin por uma feijoada no Capão. (debochando). Pô, é muita vontade de ser pobre, hein?!

JAIME: Para Paulo... Para.

PAULO: Muita vocação pra ser pobre!

JAIME: Você não entendeu nada, é porque você não conhece a feijoada da Dona Sônia, capiche? (Risos)

PAULO: *Ma nem quero, ma nem quero!* Não vá beber nem jogar bola, hein? Presta atenção, rapaz!

O tom imperativo de Paulo revela não só sua relação com Jaime, mas de um modo mais amplo a situação que a maioria dos jogadores de futebol se encontra. Tratados como mercadoria, estes jovens, quando alcançam sucesso, movimentam um intenso mercado. Ganham dinheiro e status, mas em contrapartida tem sua vida e seus hábitos controlados com muita rigidez. Após uma noitada com os amigos e de ter se machucado numa discussão Jaime encontra Paulo a sua espera. Sua atitude sugere ao espectador uma alusão às práticas dos antigos compradores de escravos, que avaliavam sua condição física antes de adquiri-lo enquanto mercadoria (Figura 9) <sup>43</sup>.

**Figura 9 – Jaiminho e Paulo. A preocupação de Paulo com a aparência de Jaime**



PAULO: Pô Jaime. Tava que nem louco atrás de você rapaz. O que é que houve? A noite inteira te procurando, meu. Escuta. É o seguinte: eu marquei uma entrevista agora durante o café da manhã

<sup>43</sup> Assim como no filme *Quanto Vale ou é Por Quilo?* (2004), que utiliza o recurso do flashback para expor as relações raciais do Brasil escravocrata em perspectiva comparada com os dias atuais.

entendeu? Agora meu príncipe, é pressão total! Entendeu? Chamei jornalista, médico, patrocinador, eu quero ver se essa convocação embaçada sai ou não sai. Que foi Jaiminho, o que foi isso? Puta que pariu, o que foi isso, rapaz? Caralho! Vamos ter que maquiar isso aqui, hein.

JAIME: Ai, Paulo.

PAULO: Caralho, que é que é isso...

JAIME: Chega aí meu... quero falar com você irmão

PAULO: Que é que foi Jaime?

JAIME: Tem dólar aí meu?

(Plano com Elaine olhando de cima)

PAULO: Eu sabia que essa putinha ia te pedir dinheiro.

JAIME: Quando é que você tem aí meu?

PAULO: Pô Jaiminho eu vou ter que castrar você, cara? É isso?

Jaiminho ganha visibilidade pelo esporte. Serve de modelo e exemplo para os garotos do bairro, basta observar sua relação com Jefinho, que o idolatra. O caminho que o jogador percorreu até o sucesso não é posto em cena, refutando a visão mecânica do esporte como solução para a delinquência juvenil.

Não se trata, portanto, de negar ou exaltar a importância do papel do esporte e da educação na vida dos jovens da periferia e sim destacar como em *Bróder!* esse estereótipo tão reproduzido pelos meios de comunicação e pela própria academia é refutado, ou, relativizado, pois a ascensão social não significa reconhecimento.

Sua relação com Paulo também nos dá indícios de que apesar do seu status de ídolo e seu poder econômico Jaime também não é visto como igual no outro “mundo” em que se divide. O modo como Paulo o trata está vinculado não só a uma relação econômica, mas há uma classificação cultural. Jaiminho é tolerado devido a suas qualidades profissionais, mas não é igual porque “gosta de ser pobre”.

**Figura 10 – Jaiminho e o empresário Paulo**



O clássico trabalho do jornalista Mario Filho - *O Negro no Futebol Brasileiro* (2004) publicado em 1947 – descreve o conflituoso processo de inserção de jogadores negros no futebol, afirmando que “O jogador era diferente. Se era preto e subia, não ficava branco, mas perdia a cor. Por mais preto que fosse se misturava com os brancos, como se branco fosse (FILHO, 2004)”. Destarte, vemos o retrato da ambiguidade de uma cultura nacional que celebra ídolos negros no futebol e ao mesmo tempo perpetua distinções de classe e raça entre os agentes no campo<sup>44</sup> e fora dele.

**Figura 11 – O ator Jonathan Haagensen e o jogador Neymar**



<sup>44</sup> Exemplo disso são os diversos casos de racismo no futebol. Ver a respeito: SILVA, Martiniano J. Racismo disseminado no esporte. In Racismo à brasileira: raízes históricas: um novo nível de reflexão sobre a história social do Brasil. São Paulo; Anita Garibaldi, 2009.

## Pibe

*Tô de saco cheio de ser bom moço*<sup>45</sup>

Completando o trio de amigos somos apresentados à Pibe, um corretor de seguros (Figura 12) que saiu do Capão Redondo para tentar construir uma vida melhor para si e sua família. Fora do bairro, Pibe mora no centro da cidade, no Minhocão, com a esposa Cláudia (Márcia de Oliveira) e o filho ainda bebê.

**Figura 12 – Pibe**



Esse personagem possui uma postura mais retraída e contida. Seus vários silêncios ao longo do filme indicam uma resignação e o seu esforço em se conformar com a condição em que vive. A escuridão do seu apartamento, que depois descobrimos ser pelo não pagamento da luz, bem como a sua expressão sugere sua insatisfação com a vida que leva (Figura 13).

<sup>45</sup> Fala do personagem Pibe.

Figura 13 – Apresentação do personagem Pibe



Ele é querido e respeitado pelos moradores do bairro e tido como exemplo de caráter e esforço, o que deu margem ao apelido de “bom moço” dado pelos dois amigos Macu e Jaime.

PIBE: Aê Macu, chega aê mano, chega aê. Nós tá aqui no conflito querendo fazer uma pergunta pra você.

JAIMINHO: Você tá treinando pra babá, você quer ser pai, meu? (Riem)

MACU: **Ihh, qual foi irmão? Deus só fez dois tipos de homem irmão: os pai e os fracassado.**

PIBE: **Ué mano, pai você num é, né, truta?**

JAIME: **Tá vendo aí...(riem)**

MACU: **Pior mesmo é ser os dois, né Pibão? Aí pesa, né, mano?**

MACU: Qual foi, bom moço? Tá bebendo demais, Pibão! Tá acostumado mais não, nenê?!

O fato de Pibe não morar mais no bairro também traz consequências na sua relação com os amigos. Apesar da relação de carinho entre eles, sua mudança da comunidade não foi acompanhada por uma ascensão social, resultando num atestado de fracasso, apesar de seu esforço pessoal.

Pibe comparece à festa de aniversário de Macu e no desenrolar da história passa a noite numa boate com os amigos. No outro dia, visivelmente culpado, Pibe, como esperado, se retrai pensando no que fazer. Porém, após ser provocado pelos amigos, acaba expondo seus problemas e frustrações:

JAIME: Pibão, nem te conto quem ligou a noite toda, meu.

PIBE: A Cláudia? Que hora que ela ligou, mano?

JAIME: Pra falar a verdade, mano, sua mulher me ligou a noite inteira, meu.

PIBE: Ixii mano.

MACU: Foi assim mermo que a Cláudia me largou, irmão. Foi uma noite que eu passei na putaria, no dia seguinte a casa caiu.

PIBE: Ô cê tá louco? Não me compara com você não, mano.

MACU: Por que, você é melhor que eu? Você é melhor que eu irmão? Você é o queridinho do seu Francisco, você é o bom moço? Então, tá na putaria igual nós, entendeu? A casa vai cair pra você. Ainda comeu a amiga da mulher! Olha que moscada, mano! Essa altura já deve tá até sabendo.

PIBE: Qual é mano, cê tá louco? Respeita a minha mulher, mano. Eu explodo a tua cara, Macu,.Respeita a minha mulher, irmão.

MACU: Você é moscão, mano. Uma moscada dessa nem eu dava, mano. Comeu a amiga da mulher, mano. Vacilão mermo.

JAIMINHO: Ô Pibe, sabe o que cê faz, Pibão? Esquenta não, mano. Liga pra Cláudia e fala que você tava com nós.

MACU: E aí fudeu de vez irmão.

PIBE: **Eu devo ter mesmo perdido a Cláudia viu. A casa tá foda viu. O moleque tá doente, ela tá sem emprego. A luz tá cortada, entendeu?**

MACU: Foi mal Pibão, tava sabendo disso aí não irmão. Foi mal mermo.

PIBE: **Pior que eu nem sei se eu quero ficar com ela. Tô de saco cheio de ser bom moço.**

A exemplo de Franch (2004) que verificou os dilemas no padrão de transição esperado para os homens jovens das periferias a partir de modalidades de passagem para a vida adulta como trabalho, família e escola, podemos observar que Pibe, assim como o “bom rapaz”, identificado pela autora, quis “dar certo na vida”, no entanto ambas as trajetórias remetem aos diversos casos de homens, jovens e negros que se encontram nesse “meio termo” ao serem vistos pela comunidade como um homem de bem e ao mesmo tempo com o sentimento de frustração e insatisfação com a vida que leva.

O amadurecimento impulsionado pela responsabilidade de sustentar uma família por um lado lhe traz uma posição social mais valorizada. Por outro, limita o seu tempo de lazer em grupo (FRANCH, 2004) colocando-o em outra posição social, não mais na posição de jovem e solteiro com tempo disponível para lazer e sim como adulto.

A trajetória de Pibe é marcada pelo resultado de suas ações: ser pai e sustentar a família, bem como pelas disposições oriundas de seu meio social. O estigma do bairro onde nasceu e a distância para os centros comerciais (daí o

motivo de sua mudança) e a cor da pele são dados que interferem no modo como é visto. Para Silvio Guindane, interprete de Pibe,

Na relação entre os três protagonistas, o Pibe representa o meio, já que existem dois extremos, um lado marginal, e o outro da glória, da fama. O Pibe representa 80% da população da comunidade do Capão, ele não causa medo, nem causa aplauso. Ele sai da favela e vai para o centro de São Paulo, que também é um lugar bem pobre. O filme começa com a luz cortada na casa dele, ele não tem um grande talento, não canta, não joga bola, não sabe ser bandido, não mente, um cara que poderia ser economista, mas faltou estudo. Ele representa a grande população da periferia, o trabalhador. O que me fez achar o tempo do personagem foi o Centro de São Paulo: o vazio de morar ali, já que mal ou bem é caloroso viver em comunidade, sempre tem alguém. Nessa busca, o Capão me deu toda a estrutura ética e moral do Pibe. O silêncio veio do Centro de São Paulo<sup>46</sup>.

Diferentemente dos filmes que retratam o trabalho de jovens negros enquanto uma “saída do crime” ou uma “prevenção”, em *Bróder!* não há um apologia direta a isso. É certo que Macu, único desempregado, é, entre os três, o que se envolvera com a criminalidade. No entanto, a história não fornece elementos visuais e discursivos suficientes para apontar o esporte ou trabalho como uma estratégia de fuga do crime e da violência que permeia seus cotidianos. O filme não aponta as soluções, mas problematiza as soluções muitas vezes indicadas.

O peso social do trabalho se traduz na vida de cada um. O respeito que Pibe adquiriu vem da exaltação de sua “responsabilidade” em casar-se e sustentar a família (o tipo ‘pai’, de acordo com os termos de Macu). Tornou-se adulto para sua comunidade, mas intimamente sente-se desconfortável com a responsabilidade que lhe foi imputada. Jaiminho, apesar de trabalhar é visto como irresponsável. Por um lado talvez pelo significado social da profissão de jogador de futebol (ainda vista como mero lazer) e segundo por sua reação ao saber da gravidez de Elaine. Recusando-se assim a “tornar-se adulto”.

---

<sup>46</sup> Entrevista com Silvio Guindane em 30 de ago. 2011. Disponível em <<http://globofilmes.globo.com/noticia-241-silvio-guindane.htm>> (acesso em 02 jun 2013).

**Figura 14 – Pibe com o filho e a esposa Cláudia**



## 4- TRAJETÓRIAS E INTERSEÇÕES

### 4.1. Mulheres em cena

Mesmo não protagonizando o filme as personagens Elaine e Cilene (Lidi Lisboa) se destacam pelo modo que expõem os dilemas das jovens negras da periferia, sob o ponto de vista do diretor Jeferson De.

**Figura 15 – Jaiminho e Elaine**



Elaine é irmã de Macu e possui um envolvimento com Jaime (Figura 15). Ao descobrir que está grávida se desespera para saber o melhor modo de dar a notícia sem que ele ache que ela está interessada em seu dinheiro. Apesar de surpreso o jogador se compromete a dar tudo que for necessário para o bem-estar do filho. No entanto, Elaine deseja construir uma vida com Jaime e ao perceber sua indiferença com o relacionamento dos dois ela se decepciona e recusa a ajuda. Ao descrever o modo como aborda o feminino em seu filme, Jeferson De discorre:

Há uma temática feminina no filme, falo de gravidez inesperada, aborto, a busca e a espera do príncipe encantado. Mostrei trechos dele para algumas meninas e elas se identificaram com o filme. A própria Cássia Kiss, que interpreta Dona Sônia, faz uma típica mãe que mora no Capão Redondo. Por sinal, durante as filmagens, ela usou um lenço para prender o cabelo, que trocou com uma mulher moradora do Capão<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Entrevista com Jeferson De. “Só de raiva, eu faço filmes com amor”. **Afroeducação**. Disponível em <<http://afroeducacao.com.br/reportagens/119-entrevista-jeferson-de>> (acesso em 17 abr. 2013).

A representação da gravidez na juventude é colocada a partir de um ponto de vista amoroso e não de saúde pública. A grande questão a ser resolvida, para Elaine, é seu relacionamento com Jaiminho e, após sua frustração, a solução encontrada também reside nesses afetos: agora do pai e da mãe (Figura 16). A situação poderia ter ocorrido com qualquer outro casal de jovens que ali morassem, sem necessariamente envolver o status e o poder econômico de uma das partes.

Partindo da percepção de que não se pode homogeneizar a experiência da gravidez na adolescência e juventude como um fenômeno único (ROHDEN, 2002), o drama de Elaine relativiza tal condição a partir de sua história pessoal. Ou seja, a questão se desloca de discursos correntes que negativizam a experiência<sup>48</sup> para uma dimensão de relativização que leva em conta o contexto social e as trajetórias dos sujeitos.

**Figura 16 – Dona Sônia e Elaine**



Desse modo, a representação da paternidade do jogador de futebol se distancia dos modelos correntes, que classificam as mães, a priori, enquanto “marias chuteira”. Elaine, imatura e romântica foge completamente a esse estereótipo, como vemos no diálogo abaixo:

<sup>48</sup> O trabalho de XXX coloca em cena essa relativização nos mostrando que em muitos casos a experiência de gravidez na adolescência teve aspectos positivos como a elevação de jovens tidas como irresponsáveis para o status de mãe.

ELAINE: Ele esqueceu de tudo que a gente sonhou, mãe. Me tratou com empregada, parecia que tava me demitindo. Acho que arrumou uma branquia.

DONA SÔNIA: Você sabe o que é que eu acho filha?

ELAINE: Eu quero mais é que o Jaiminho se exploda.

DONA SÔNIA: Olha, eu gosto do Jaiminho, viu?! Mas eu gosto muito mais de você. E até parece que eu tô vendo o dia que ele vai chegar aqui pra visitar o filho e vai te encontrar linda como sempre, só que mais madura. Porque você não vai tá chorando pelos canto como você tá fazendo agora. E aí é que eu quero ver. Aí ele vai descobrir o que foi que ele perdeu.

ELAINE: Foi isso que aconteceu com o pai do Macu né, mãe?

SÔNIA: Isso é o que acontece com todo homem bobo que não consegue enxergar que por trás de uma menina chorona tem uma mulher, filha. E esse menino aqui, vai nascer...

ELAINE: Vai...

DONA SÔNIA: Menino ou menina, né?

ELAINE: Vai ser menino.

DONA SÔNIA: E vai trazer tanta alegria nessa casa no coração de cada um minha filha.

ELAINE: E o pai, você falou com ele?

DONA SÔNIA: Teu pai? Teu pai te ama.

Cilene, ou Ci, é mãe de um menino apelidado de Abacate (Gabriel Augusto) e o cria sozinha, pois o pai já morreu. Sempre é mostrada como uma mãe atenciosa e atrai muitos olhares dos homens (Figura 17). No meio da trama descobre-se que ela trabalha como dançarina numa boate noturna (Figura 18) e a personagem é construída em cima dessa dupla condição.

**Figura 17 - Cilene**



**Figura 18 – Cilene e Pibe**



O espectador é induzido a compreender sua profissão enquanto uma estratégia para garantir o sustento dela e do filho, na medida em que recusa as investidas de Jaime, rico jogador, em detrimento de passar a noite com Pibe, por quem se declara apaixonada.

É a partir de dois recursos que compreendemos a situação de Ci. O primeiro é sua visita ao cemitério e o plano detalhe sobre a lápide de um jovem de 23 anos. O outro é o diálogo entre Macu e Jaime, em que revela que o seu falecido companheiro se envolvera no crime e acabou morrendo.

PIBE: Você sabe que a Cilene era mulher do Sandrão né mano?

JAIME: Sandrão, mano?

PIBE: Sandrão, Jaime!

JAIME: Sandrão, Pibe.

PIBE: Sandrão!

JAIME: Sandrão, Sandrão?

PIBE: Sandrão, Jaime. O abacate é filho do Sandrão!

JAIME: Não?!

PIBE: É

JAIME: Não...não mano.

PIBE: Só que ela fez de tudo pra tirar o Sandrão do crime, mas não teve jeito não. O cara hoje tá como né. Debaixo da terra. Ohh louco.

Apesar das duas personagens se contraporem à representação corrente das jovens negras, que na maioria das vezes estão reduzidas ao apelo erótico e a papéis subalternos, (SOARES, 2008) o espaço reservado à elas e as suas experiências, enquanto jovens, negras e moradoras da periferia é reduzido. Sabemos pouco sobre

seu cotidiano, suas relações de amizade e suas aspirações e o que temos aparece filtrado pelas relações que estabelecem com Pibe, Macu e Jaime.

#### 4.2. Juventude e espaço urbano

A trama de *Bróder!* tem como cenário a cidade de São Paulo-SP, em sua maior parte o bairro do Capão Redondo. Situado na Zona Sul da capital a localidade, que possui cerca de 289 mil moradores, é conhecida por seus elevados índices de violência e pela fama de ser um dos mais perigosos bairros da cidade (SILVA, 2012).

Grandes nomes do rap nacional saíram de lá, como os Racionais MC's, Rosana Bronks, o poeta Férrez, entre outros. A intensa produção cultural também se mostra na criação de uma confecção de roupas do próprio bairro, a *1DaSul*<sup>49</sup> (Todos Unidos pela Zona Sul), que desde 1999 procura desenvolver uma marca de vestuário da periferia produzida pelos próprio moradores visando elevar a autoestima do bairro, e na existência de uma TV independente<sup>50</sup>.

Em diversos momentos do filme podemos observar a importância do espaço urbano na trajetória desses jovens. Enquanto Jaime atravessa a cidade de carro os contrastes e as desigualdades sociais da cidade são ressaltados.

Já o personagem Pibe faz o percurso de metrô e a pé (Figura 19) para chegar à seu antigo bairro, se dividindo entre sua comunidade de origem e seu apartamento no minhocão. Ao encontrá-lo, Serjão celebra sua saída do bairro, pois ali não era um lugar adequado para se criar um filho, “por causa do fedor”. Essa concepção expõe a existência de estigmas territoriais em determinadas localidades, e que, muitas vezes é reproduzida pelo próprio morador que internaliza esse “inferioridade” moral (ELIAS e SCOTSON. 2000). A imagem se converte em autoimagem.

---

<sup>49</sup> A *1DaSul* criada pelo escritor e rapper Reginaldo Ferreira dos Santos, mais conhecido como Férrez.

<sup>50</sup> FONTE: [www.capao.com.br](http://www.capao.com.br)

**Figura 19 – Trajeto para o Capão Redondo**



Resgatando a percepção proposta pelo sociólogo Luiz Costa Pinto (1953) de que um dos grandes aspectos da discriminação racial é a segregação espacial, Maria Nilza da Silva (2006) analisa a sociabilidade na cidade de São Paulo pensando os vínculos entre as periferias e as regiões consideradas mais ricas da cidade e o centro. Por meio de um retrospecto ela discorre sobre as transformações estruturais sofridas pela cidade de São Paulo no pós-abolição e no contexto de forte desenvolvimento industrial. E como essas transformações fizeram com que os negros fossem perseguidos e expulsos das regiões centrais da cidade (FERNANDES e BASTIDE, 1971).

Até a década de 40 do século XX a população negra em sua grande maioria residia em vilas e cortiços em péssimas condições habitacionais e em situação de extrema pobreza. As décadas seguintes foram marcadas pela mobilidade da população pobre rumo a periferia constituindo as favelas. A partir dos anos 80 a autora constata uma relativa aproximação entre as periferias e as regiões centrais da cidade. No entanto, a segregação social e racial ainda se faz presente, pois a cidade é vivida de diferentes formas. O isolamento causado pelo transporte público é um exemplo.

Em perspectiva comparada com a segregação no espaço urbano nos Estados Unidos Edward Telles (2004) aponta que a segregação racial no Brasil é moderada, pois brancos convivem com “pretos e mulatos” nos bairros pobres do Brasil, fenômeno incomum nas cidades norte-americanas.

Os diferentes graus de concentração das populações dos distintos grupos de cor por região e por classe leva a uma variada experiência de interação racial nas áreas urbanas do Brasil. Embora a interação de fato entre brancos e negros nas áreas urbanas do Brasil seja frequentemente limitada, o fato de haver proximidade física significa

que os grupos raciais possuem maior probabilidade de ter uma cultura comum e desenvolver amizades inter-raciais. Isso, provavelmente mantido por muitos e muitos anos e por muitas gerações, permite que a proximidade residencial seja tanto causa como consequência da sociabilidade inter-racial. A residência reforça a sociabilidade inter-racial dentro de uma mesma classe no Brasil a um grau bem maior do que nos Estados Unidos. (TELLES, 2004, p.176).

Duas cenas se destacam no que diz respeito às tensões raciais dentro do cenário urbano. A primeira consiste na sequência em que Macu dirige o carro de Jaime, que está sentado no banco de trás e Pibe no banco ao lado. Os três estão ouvindo música e um movimento de Jaime é confundido pela motorista do carro ao lado como um sinal de coação à Macu (Figura 20). Ela liga para a polícia denunciando o que a seu ver indica um crime.

**Figura 20 – Passeio de carro**



Em seguida, o carro dos três jovens é parado por alguns policiais que os identificam como dois elementos “cor padrão”. O policial aborda Jaime de maneira arbitrária, chamando-o de ‘maloqueirozinho’ e insinuando que já o conhece de algum outro lugar. Nervoso, Macu tenta explicar que Jaime é o dono de carro e um famoso jogador. Após a tensão inicial um dos policiais o reconhece como o “jogador do peixe” e até pede autógrafo para levar para o filho. O mal entendido se desfaz e eles os deixam seguir.

A distinção entre preconceito e discriminação, sugerida por Guimarães (2004), nos possibilita ler os dois eventos a partir da lógica do racismo no Brasil:

Por isso, diz-se que a discriminação racial consiste no tratamento diferencial de pessoas baseado na ideia de raça, podendo tal comportamento gerar segregação e desigualdade raciais. Por outro lado, o preconceito seria apenas a crença prévia (preconcebida) nas qualidades morais, intelectuais, físicas, psíquicas ou estéticas de alguém, baseada na ideia de raça. (GUIMARÃES, 2004, p.18).

Se no primeiro caso o pré-julgamento foi motivado pela classificação que a mulher realizou segundo a cor da pele dos envolvidos (Macu, branco dirigindo um carro de luxo e Jaime, negro atrás dele) – refletindo assim um critério racial – no segundo essa concepção vai além do preconceito. Pibe e Jaime são considerados e tratados de forma diferente de Macu, por serem negros, ou na expressão usada pelo policial, ‘cor padrão’. Um modelo de discriminação muito comum no Brasil: a polícia classificar negros como elementos suspeitos, independente de suas ações.

Entretanto, o fato de um famoso e rico jogador passar por essa situação expõe para o espectador que a questão racial no Brasil não se resume a um problema econômico, de classe. Os vários casos de preconceito e discriminação com personalidades negras de alto poder aquisitivo revelam que a condição econômica não põe fim às barreiras racistas que marcam a nossa sociedade.

O fato de serem jovens se deslocando pelo espaço urbano faz com que eles sejam vistos como “maloqueiros”, denominação essa carregada de estereótipos e de percepções sobre o que eles são e de onde ele vem.

A cidade constitui o espaço de expressão da juventude urbana pobre. Feixa (2006) também nos mostra a importância de se pensar o território na análise dos grupos juvenis ao pontuar que as culturas juvenis têm se apresentado como um fenômeno tipicamente urbano, oriundo das grandes cidades dos países ocidentais. As manifestações dos jovens como grafites e pichações, por exemplo, constituem manifestações de uma geração de jovens que redescobrem territórios e lhes dão usos imprevistos.

As atuações desses jovens nas praias, nos bailes, jogos e *points* geram conflitos sobre o uso do espaço público, na medida em que a imagem desses jovens está associada, imediatamente, a marginalidade, sendo na maioria das vezes considerados suspeitos.

A identidade dos três protagonistas, assim como de vários jovens das periferias brasileiras, também é marcada pelo sentimento de pertença à comunidade de origem e necessidade de reconhecimento dos outros moradores, bem como pelos circuitos percorridos por eles dentro da paisagem urbana (MAGNANI, 2012).

O distanciamento de Jaime da realidade que um dia viveu, por exemplo, se expressa no desconcerto e deslocamento ao não ser reconhecido imediatamente na entrada do bairro ou nas provocações de Napão (Figura 21), marcadas pelo ressentimento de quem ficou.

**Figura 21- Napão e Jaiminho**



JAIME: Dá licença aí, dá licença aí mano, dá licença que eu vou jogar.

NAPÃO: E aí meu?

JAIME: E aí...

NAPÃO: Jaime...Oh o Jaime.

PIBE: Vocês se conhecem né truta?

NAPÃO: Você não pede licença não rapaz?

JAIME: Você tá falando comigo?

NAPÃO: Você tá enrroscando meu? Você veio me empurrando meu.

JAIME: O que é que você quer mano?

NAPÃO: Nem cola na **quebrada**. Só via satélite. A Espanha não tá te dando educação né?

JAIME: Tá me tirando mano? Você tá mó folgado você mano.

NAPÃO: Você perdeu o respeito depois que saiu da quebrada meu. Para de palhaçada meu.

JAIME: Que é que tá pegando?

NAPÃO: Tá vacilando meu?

JAIME: Que é que tá pegando com você?

NAPÃO: Deixa eu ver essa relógio aí. Jaiminho, nome de boiola rapaz. Quero ser seu empresário, quanto é seu passe?

(Macu percebe o clima e puxa Jaime para fora do bar)  
 NAPÃO: Só problemático no bar. Tudo por dinheiro (para Alécio).  
 (Olha para a parede): Por que não tem uma foto minha aqui?  
 MACU: Porque você é feio mano, muito feio!

Em vários trechos do filme observamos o uso do termo *quebrada* entre os personagens. Tal designação, segundo Alexandre Pereira (2005) em seu estudo sobre os pichadores de São Paulo, consiste num termo usado para se referir ao bairro em que se mora, se aproximando da noção de *pedaço* de Magnani (MAGNANI, 1998; PEREIRA, 2005).

O *pedaço* constitui um espaço intermediário entre casa e rua, entre o privado e o público. Congrega laços não tão íntimos com os familiares nem tão impessoais, típicos das relações formais. Reproduz o ambiente de segurança de casa e a imprevisibilidade da rua por possibilitar o contato com pessoas com as quais não se possui parentesco (MAGNANI, 1998). Essa rede de relações faz com que o *pedaço* se constitua como um espaço cheio de regras a cumprir e fornecedor de uma segurança baseada nos laços de vizinhança e sociabilidade. A *quebrada*, por sua vez, congrega esses elementos, porém demonstra uma conotação tanto de pertencimento como de perigo:

uma forma para apresentá-lo para quem não é de fora, mostrando-o como um lugar hostil e perigoso para quem não pertence a ele e não conhece as suas regras. A *quebrada* é associada à ideia de um bairro periférico pobre com altos índices de violência, onde não se deve desrespeitar as normas de conduta. (PEREIRA, 2005, p.56).

O antropólogo pontua dois movimentos em torno do que se entende por *quebrada*: Por um lado, morar numa *quebrada* refere-se à morar numa periferia da cidade compreendendo que seus moradores compartilham valores em comum. Essa valorização, como ressalta Pereira, não é exclusiva dos pichadores, podendo também ser identificada nos discursos de vários grupos de hip-hop que ressaltam os problemas das periferias e ao mesmo tempo seus aspectos positivos como a solidariedade, apesar das péssimas condições de habitação e segurança.

Por outro lado o termo também implica uma valorização específica do bairro em que se vive. Tal particularização se expressa no grau de identificação entre indivíduos que moram na mesma *quebrada*, na medida em que a presença da violência convive com a (re) criação de laços sociais.

### 4.3. Juventude, rap e periferia

Longe de figurar apenas como trilha sonora, o rap é importante elemento dessa narrativa, como um personagem presente em toda a trama.

O hip-hop<sup>51</sup> constitui um movimento cultural com raízes na cultura afro-americana que surgiu na segunda metade do século XX (final dos anos 60) em Nova Iorque, nas regiões mais pobres do *Bronx*. No Brasil, o movimento começou a ter maior expressão nos bairros pobres de São Paulo a partir dos anos 80. Seu conteúdo político se volta para a denúncia dos processos de exclusão e discriminação, consistindo, segundo Costa (2006) um “idioma de protesto de uso múltiplo”.

Weller (2004) assinala que o hip-hop é visto, por determinado segmentos, como uma revolução que, no entanto, não deve ser entendida como uma revolução cultural política, mas como uma revolução cultural e juvenil. Seu estudo aponta que essa forma de contestação é específica de uma geração (no sentido proposto por Mannheim), mas que ultrapassa porque também atinge gerações diferentes que compartilham as mesmas experiências. Consolida, nesses jovens, um sentimento de pertença de grupo, pois suas experiências são vividas de modo semelhante.

Segundo Tella (1995) o rap se destaca dentro da cultura hip-hop por proporcionar para uma parte dos jovens que moram em regiões periféricas um modo de expor suas experiências, revoltas e dificuldades enfrentadas cotidianamente:

Tais indicações questionam o imaginário social de nossa sociedade, refletindo-se em novas identificações alicerçadas em três pilares: a cor da pele, a origem social e o local onde moram. Isto se deve às raízes culturais do rap e também ao fato de que seus primeiros adeptos pertenceram aos segmentos menos favorecidos da sociedade. (TELLA, 2006, p.3).

Tendo entre seus temas conflitos raciais, problemas de moradia e estigmatização “este estilo musical caracteriza-se por ser produzido e consumido por jovens que moram nas regiões onde as tensões sociais e econômicas são latentes, fato que se tornou base e ponto de partida para a produção artística dos grupos de

---

<sup>51</sup> O hip-hop associa *breakdance*, o monólogo cantado sobre uma base musical conhecido como *rap*, o graffiti e uma forma determinada e *DJ-ing*, qual seja, um estilo próprio de complementar a sonoridade das músicas executadas pelos aparelhos de som com técnicas criativas de manipulação dos discos (COSTA, 2006, p. 137).

rap" (TELLA, 2006, p.4). Suas letras agregam uma feroz crítica social que também colocam em cena problemas de cunho geracional e denunciam sua insatisfação com o poder público (QUEIROZ, 2004).

Por meio das denúncias e narrativas sobre o mundo da periferia, os rappers pretendem romper com o silenciamento sobre os problemas enfrentados por aqueles que se encontram do outro lado dos muros. Privados dos sistemas de apoio social, saúde, educação e segurança, os jovens paulistanos se viram à mercê da crise social expressa por indicadores crescentes de violência. Hoje a classe média ao ser também atingida começa a reagir diante dos problemas há muito colocados para os cidadãos da periferia. Diante do silêncio indiferente da metrópole, a voz dos rappers e integrantes do movimento hip hop tem permanecido como referência para os jovens. (SILVA, 1999, p.32 apud SILVA, 2012).

A ideia de democracia racial brasileira e as figuras clássicas do malandro repleto de ginga e do jeitinho brasileiro são descartadas e entram em cena os conflitos entre ricos e pobres, brancos e pretos. Entretanto, o discurso não se volta para uma possível vitimização desses jovens e sim para os outros caminhos e possibilidades possíveis (QUEIROZ, 2004).

Neste sentido, há uma confluência entre o compartilhamento de experiências de uma geração com o desabafo e elogio à uma cultura negra que ultrapassa a cor da pele. As letras de rap vão além da denúncia, tencionando estigmatizações e tendo um papel importante na construção de uma imagem positiva (ELIAS e SCOTSON, 2000) de si mesmo e de suas *quebradas*.

**Figura 22 – Pibe, Jaiminho e Macu**



A sequência em que os três amigos cantam o rap *Fim de Semana No Parque*<sup>52</sup> dita a resposta emocional dos personagens à realidade em que vivem/ou viveram, nos mostrando a relação entre o rap e uma geração de jovens que compartilham as mesmas experiências.

*Fim de semana no parque* não foi uma música escolhida aleatoriamente. Produzida pelo principal grupo de rap brasileiro, os Racionais MC's - composto por Mano Brown<sup>53</sup>, Ice Blue<sup>54</sup>, KL Jay<sup>55</sup> e Edi Rock<sup>56</sup> - criado no final dos anos 80, sua letra retrata os contrastes entre o fim de semana do rico e do pobre com uma visão crítica do último sobre o modo de vida dos ricos (QUEIROZ, 2004).

De verde fluorescente queimada soridente/ A mesma vaca loura circulando como sempre/Roda a banca dos playboys do Guarujá/Muitos manos se esquecem na minha não cresce/Sou assim e tô legal, até me leve a mal/ Malicioso e realista sou eu Mano Brown/ Me dê 4 bons motivos pra não ser/ Olha o meu povo nas favelas e vai perceber/ Daqui eu vejo uma caranga do ano/Toda equipada e um tiozinho guiando/Com seus filhos ao lado estão indo ao parque Eufóricos brinquedos eletrônicos/ Automaticamente eu imagino/A molecada lá da área como é que tá/Provavelmente correndo pra lá e pra cá/Jogando bola descalços nas ruas de terra/É, brincam do jeito que dá (...)

Alguns elementos da cultura hip-hop no Brasil se expressam em arranjos que produzem a valorização do que é criado/realizado pela população negra e da periferia. Os anos 90 foram cenário dessas produções cooperativadas e independentes e de iniciativas como a *Cooperativa Paulista de Hip Hop*, o selo *Cosa Nostra* (que produziu CD dos Racionais Mc's). Assim como a marca chamada *4P* (Poder Para o Povo Preto) de propriedade do KL Jay e Xis, que funciona quase toda num sistema de cooperativa na zona norte, fabricam roupas e vendem nas grandes galerias nos centros das cidades. As chamadas roupas *4P* (YOUSSEF, 2002, p.39).

---

<sup>52</sup> Rap lançado no terceiro disco do Racionais MC's, "Raio X do Brasil", em 1993.

<sup>53</sup> Nome artístico de Pedro Paulo Soares Pereira.

<sup>54</sup> Nome artístico de Paulo Eduardo Salvador.

<sup>55</sup> Nome artístico de Kléber Geraldo Lélis Simões.

<sup>56</sup> Nome artístico de Edvaldo Pereira Nunes.

**Figura 23 - Gravações do filme *Bróder!* no centro de São Paulo**



Nos créditos finais vemos que a obra é dedicada ao falecido rapper paulistano Sabotage<sup>57</sup> assassinado em 2003, aos 29 anos. Com uma trajetória marcada pelo seu envolvimento no tráfico e em seguida voltada para o rap, pois era cantor e compositor além de ter realizado participações nos filmes *O Invasor* (2001) e *Carandiru* (2003).

#### **4.4. Raça, periferia e juventude**

Há dois personagens que, embora não conduzam a narrativa, são personagens-chave na medida em que representam o universo do crime. Quando Napão e Serjão entram em cena movimentam a trama ao cobrar a dívida de Macu, culminando no desfecho trágico do jovem. Entretanto, é importante observar que Napão é amigo de Macu e filho de sua madrinha. Em outras palavras, a criminalidade não é elemento central da vida desses jovens, mas caminha lado a lado com as relações de amizade e vizinhança.

<sup>57</sup> Nome artístico de Mauro Mateus dos Santos.

Outro personagem de extrema importância é Paulo. É por meio dele que percebemos as hierarquias culturais, econômicas e raciais. A maneira como ele se refere ao bairro do Capão Redondo e tudo a ele relacionado revela um imenso preconceito e descaso. A sequência em que sua família é brevemente retratada desfrutando do alto luxo e ele ensinando o filho a jogar golfe mostram não só uma diferença de hábitos, mas o modo como essas duas realidades se ligam (Figura 24).

**Figura 24 – Paulo, empresário de Jaiminho**



A questão da religiosidade também é abordada de forma interessante. O pastor (João Acaíabe), Dona Meire (Zezé Motta) e a recém-convertida Dona Sônia, certamente simbolizam o fenômeno da disseminação de igrejas evangélicas nas periferias do país (PIERUCCI, 2011). No entanto, percebemos um cuidado em mostrar o sincretismo que marca a nossa sociedade. Dona Sônia ao perceber angústia do filho pede para que ele visite Dona Brisa, benzedeira local, pois apesar da nova religião não rejeita seus cuidados e conselhos. Quando Jaime chega à seu antigo bairro a primeira pessoa que visita é a benzedeira, depositando nela sua esperança de cura da enfermidade no joelho (Figura 25).

**Figura 25 – Jaiminho e Dona Brisa**



*Bróder!* é um filme de tensões do início ao fim. Todavia, oscila entre esses conflitos e momentos de leveza e delicadeza, como na sequência em que Dona Sônia e Seu Chico se divertem dançando o samba-rock *Rosa, um Samba para Excluídos* (Max de Castro) na sala de casa (Figura 26); o bate-bola entre amigos; a corrida pelas vielas do bairro e a excitação dos três jovens ao cantarem as músicas de Racionais MC's conformam um olhar sobre o cotidiano e a vida, para além do tema da violência.

**Figura 26 – Seu Chico, Dona Sônia e Jefinho ao fundo.**



Há uma valorização da cultura negra por meio de referências ao samba, nos discos de Jorge Ben e na homenagem a diversas personalidades negras, indicadas

através da nomeação dos jogadores convocados para a seleção: 1)Ramiro; 2)Zózimo; 3)Haroldo Costa; 4)Milton Santos; 5)Blecaute; 6)Otelo; 7)Jamelão; 8)Joel Zito; 9)Loroza; 10) Bauraque; 11)Tanga; 12)Lázaro; 13)Pilar; 14)Ari; 15)Jaiminho; 16)Jaime Moura; 17)Noel Carvalho; 18)Santiago; 19)Prudente.

Ao mesmo tempo, uma questão menos evidente, mas muito interessante, informada a mim pelo próprio diretor em entrevista, é que o filme apresenta várias referências ao livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (Mário de Andrade, 1928) e à sua adaptação cinematográfica *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), como podemos ver no quadro abaixo:

**Figura 27- Quadro comparativo das referências realizadas ao livro *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter* (Mário de Andrade, 1928) e à sua adaptação cinematográfica *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)**

<i>Macunaíma, o herói sem nenhum caráter</i> (1928)	<i>Macunaíma</i> (1969)	<i>Bróder!</i> (2010)
Macunaíma		Marco Aurélio (Macu)
Maanape		Napão
Ci, mãe do mato		Cilene (Ci)
Venceslau Pietro Pietra		Dr. Venceslau
Rua Maranhão		Rua Maranhão
	Feijoada	Feijoada no aniversário de Macu

FONTE: Elaborado pela autora.

O escritor Mário de Andrade reúne em seu livro uma série de histórias pertencentes ao folclore brasileiro reformulando o conhecimento popular. Assim como os “Macunaímas” forjados no século passado, o Macu construído em *Bróder!* tem sua identidade marcada por tensões raciais. Se no livro temos um personagem que ora é negro, ora branco, vemos que Macu também sofre situação semelhante. Em sua comunidade partilha de uma identidade negra e reconhecimento de seus amigos e familiares. No entanto ao sair de sua *quebrada*, é tratado de modo mais amistoso por policiais, em virtude da cor de sua pele.

Essas associações refletem não só uma homenagem às duas obras como também o desejo de associar uma leitura sobre as relações raciais no Brasil à “nossa procura tropicalista por uma identidade”, nas palavras de Jeferson De<sup>58</sup>.

**Figura 28 – Jeferson De e Caio Blat nas gravações**



**Figura 29 – Bate-bola entre amigos**



---

<sup>58</sup> Citação retirada de entrevista concedida a mim por e-mail.

**Figura 30- Desfecho de Macu**



A narrativa se encerra com o trágico desfecho de Macu, que assume para si a responsabilidade pela vida do amigo. Pode-se perceber que o filme lida com uma linha tênue entre estereótipos negativos e positivos (STAM, 2008), ao retratar a trajetória dos três jovens. Há uma negação de super-heróis (já pregada pelo Dogma Feijoada) e uma preocupação em humanizar esses personagens.

As questões de raça surgem atreladas a conflitos geracionais, de classe e de gênero. Não por serem subjugadas, mas por representarem a complexidade dessas relações na sociedade brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema pode nos revelar muitas dimensões da vida social. Longe de ser isento de valores ele fornece, a partir de suas representações, um olhar direcionado à questões que lidamos diariamente.

A juventude negra protagonizou o cinema nacional da última década. Se por um lado os anos 2000 caracterizaram-se pela intensa produção de filmes que tinham como base a violência urbana protagonizada pela juventude da periferia, em sua maior parte negra, por outro, ele também foi marcado por reivindicações e ações na busca por uma maior promoção de negros construindo representações.

Sintomático desse momento o *Manifesto de Recife* e o *Manifesto Dogma Feijoada* apontaram a insatisfação com a perpetuação de um modo estereotipado de se representar a população negra no Brasil, anunciando, já no início da década, as tensões e disputas por espaço dentro do campo que se intensificariam nos anos seguintes.

Nesse contexto, o diretor Jeferson De foi ganhando destaque no cinema nacional. Com um discurso inicialmente mais radical, que almejava a produção de um cinema no Brasil em que “o filme tinha de ser dirigido por um realizador negro, o protagonista deveria ser negro a temática do filme tinha de estar relacionada com a cultura negra brasileira” (CARVALHO, 2005) ele chamou atenção, assim como outros artistas e profissionais tinham o feito, para a ausência de negros em postos de produtores e diretores de filmes.

Em seu primeiro longa-metragem, *Bróder!*, verificou-se assim como em boa parte da produção cinematográfica dos anos 2000 o protagonismo da juventude da periferia. No entanto, ao contrário do padrão que se estabeleceu na última década – que se concentrou nas experiências desse grupo social ligadas à violência e criminalidade- o filme de Jeferson De fornece ao espectador um conjunto de referências e possibilidades relacionadas a esse segmento social.

A identidade negra não se limita a cor da pele e perpassa por elementos da vida em comum. Essas experiências compartilhadas compõem um tipo de cultura juvenil que articula questões de raça, classe, território, gênero e geração.

Entretanto, apesar de pertencerem a uma mesma cultura os protagonistas de seu filme seguem caminhos distintos, compondo uma recusa à redução dessa juventude negra aos conhecidos estereótipos. As consequências das desigualdades

sociais na vida dos personagens são reconhecidas ao mesmo tempo em que representa as diferenciações internas dentro dessa cultura.

Assim como nas letras de rap, o filme *Bróder!* também mostra que ser jovem e ser negro constitui um marcador de diferença em nossa sociedade. Essas músicas, que compõe o universo juvenil aqui estudado, falam sobre os dilemas vividos por esses garotos e garotas, denunciando as desigualdades sociais e promovem o orgulho da periferia.

Ao representar o cotidiano dessa juventude negra vinculando-o à referências da cultura nacional presentes no livro *Macunaíma* e colocando em cena um protagonista de pele branca que se vê como negro, o diretor segue um caminho distinto do que propôs anos atrás, mas não menos válido para se refletir sobre a questão racial no Brasil.

Desse modo, inferimos que a grande potencialidade do filme *Bróder!*.seja, num cinema marcado por uma série de estereótipos negativos e positivos, relacionados a periferia e juventude, incluir numa mesma obra diversas dimensões para se pensar o que é ser jovem e negro no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, H. W. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In: **Revista Brasileira de Educação**, n° 5-6: Juventude e Contemporaneidade, SP: Anped, p. 25-36, maio-dezembro 1997.
- ARIÉS, Phillip. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BARBOSA, Andréa . Periferia, cinema e Violência. **Sexta Feira** (São Paulo), São Paulo, v. 8, p. 15, 2006.
- BECKER, Howard. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BENTO, Maria Aparecida Silva; BEGHIN, Nathalie. Juventude Negra e Exclusão Radical, **IPEA- Políticas Sociais, acompanhamento e análises**, 2005, p. 194-197.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- \_\_\_\_\_. "A juventude é apenas uma palavra". In: **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.
- CAMPOS, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo: Uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Oeiras, n. 63, maio 2010 Disponível em <[http://www.scielo.gpearl.mctes.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S087365292010000200007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.gpearl.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S087365292010000200007&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 08 fev. 2014.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro. UFRJ. 1995.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial**: O cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese de doutorado em sociologia. Universidade de São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: DE, Jeferson. **Jeferson De**: dogma feijoada, o cinema negro brasileiro. Imprensa Oficial Do Estado, 2005.
- COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, 2004.

DE, Jeferson. **Jeferson De**: dogma feijoada, o cinema negro brasileiro. Imprensa Oficial Do Estado, 2005.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. Anos 2000, 10 questões. In: **Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 questões**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_. Que país é esse? In: **Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 questões**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Soc. estado.**, Brasília, v. 25, n. 2, Aug. 2010.

FEIXA, Carles. **De Jóvenes, bandas y tribus**. Antropología de la juventud. Barcelona, Ariel, 2006.

FERNANDES, Florestan e BASTIDE, Roger. **Brancos e Negros em São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1971.

FRANCH, Mónica. "Praticamente como um adulto". Dilemas da transição de jovens pobres do Recife. In: ALVIM, Rosilene; FERREIRA JÚNIOR, Edílio; QUEIROZ, Tereza. (orgs.) **(Re)construções da Juventude**: cultura e representações contemporâneas. João Pessoa: Editora Universitária – PPGS/UFPB, 2004.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: ed.34, 2002.

\_\_\_\_\_. Como trabalhar com "raça" em sociologia. **Educ. Pesqui.** [online]. 2003, vol.29, n.1, pp. 93-107. ISSN 1517-9702. doi: 10.1590/S1517-97022003000100008.

\_\_\_\_\_. Preconceito de cor e racismo no Brasil. **Rev. Antropol.** [online]. 2004, vol.47, n.1, pp. 9-43. ISSN 0034-7701. doi: 10.1590/S0034-77012004000100001

\_\_\_\_\_. **Preconceito e Discriminação**. São Paulo, Editora 34, 2004.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. Reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo: CEBRAP, n.78, jul. 2007.

LONGHI, Marcia Reis. **Viajando em seu cenário**: reconhecimento e consideração a partir de trajetórias de rapazes de grupos populares do Recife. Editora Universitária da UFPE, 2008.

YOUSSEF, Alenxandre. Políticas Públicas e a juventude. **Comunicações do Iser**, ano 21, 2002.

MAGNANI, J. G.. **Da periferia ao centro:** trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

\_\_\_\_\_. **Festa no Pedaço:** Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo, Hucitec/UNESP, 1998.

MARIO FILHO. **O negro no futebol brasileiro.** Mauad Ed., 2004.

MATOS, Teresa Cristina F. Representação racial no cinema dos anos 2000. In: **XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema - SOCINE.** Rio de Janeiro, setembro de 2011.

MENEZES, Paulo. Problematizando a representação: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In. RAMOS, Fernão. **Estudos do cinema 2000 – SOCINE.** Porto Alegre, Sulina. 2001.

NETO, Ana Maria Q.Fausto; QUIROGA, Consuelo. 2003. “Juventude urbana pobre: manifestações públicas e leituras sociais”. **Revista Pensar BH/Política Social**, n.7: 19-22.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**, São Paulo v. 19, n.1, 2007 Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S010320702007100015&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S010320702007100015&lng=pt&nrm=iso)> 14 março 2009.

PAIM, Eugênia. Forever young – a apropriação da imagem da juventude pela propaganda brasileira. **Comunicações do Iser**, ano 21, p. 57-61, 2002.

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude—alguns contributos. **Análise social**, p. 139-165, 1990.

\_\_\_\_\_. **Culturas Juvenis.** Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. A juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse. In: **Saúde e Sociedade**. Vol.18, n 3, jul/set, o. 371/382, 2009.

PAIVA, Lara Lima de Oliveira. **O eu e o outro na representação fílmica da favela:** uma análise de 5x Favela- Agora Por Nós Mesmos, Cinco Vezes Favela e Cidade de Deus. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal de Goiás, 2011.

PEREIRA, Alexandre B. **De rolê pela cidade:** os pixadores em São Paulo. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2005.

PINTO, Luis de A. Costa. **O negro no Rio de Janeiro:** relações de raças numa sociedade em mudança. São Paulo: Nacional, 1953.

QUEIROZ, Tereza Correia da N. Culturas Juvenis, contestação social e cidadania: a voz ativa do hip-hop. In: ALVIM, Rosilene; FERREIRA JÚNIOR, Edílio; QUEIROZ, Tereza. (orgs.) **(Re)construções da Juventude:** cultura e representações contemporâneas. João Pessoa: Editora Universitária – PPGS/UFPB, 2004.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970) In. **História do cinema brasileiro**. Fernão Ramos (org). São Paulo: Art Editora, 1990.

ROHDEN, Fabíola. Gravidez na adolescência: um debate contemporâneo. **Comunicações do Iser**, ano 21, 2002.

RODRIGUES, J. Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

SANTANA, Gilmar. O Filme contextualizado diálogos entre sociologia e cinema. **Revista Universitária do Audiovisual- Rua**, v. 1, p. 1-1, 2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Maria Nilza da . Território e Raça: Fronteiras urbanas numa metrópole brasileira. In: **IV Encontro Nacional de Estudos Populacionais: desafios e oportunidades de crescimento zero**, 2006, Caxambu - MG. IV Encontro Nacional de Estudos Populacionais: desafios e oportunidades de crescimento zero. [https://wwws.cnpq.br/curriculoweb/pkg\\_menu.menu?f\\_cod=42E6CC1424962A0001A4F7C8643B6583](https://wwws.cnpq.br/curriculoweb/pkg_menu.menu?f_cod=42E6CC1424962A0001A4F7C8643B6583). Campinas: ABEP, 2006. p. 1-20.

SILVA, Martiniano J. Racismo disseminado no esporte. In: **Racismo à brasileira: raízes históricas: um novo nível de reflexão sobre a histórica social do Brasil**. São Paulo; Anita Garibaldi, 2009

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem**: Trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese de doutorado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, 2012.

SOARES, Diony Maria. Síndrome de Zilda: propondo uma ferramenta para análise da representação de mulheres negras pela mídia brasileira. 2008. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero VIII**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis (SC).

\_\_\_\_\_. O cinema e a população afro-brasileira: desafios da autorrepresentação em Bróder e 5 x favela agora por nós mesmos. **Revista Teias**, v. 12, n. 24, p. 12 pgs., 2011.

SPOSITO, Marília Pontes. Prefácio. In: TEIXEIRA, Inês; LOPES, José; DAYRELL, Juarez. **A juventude vai ao cinema**. Editora autêntica, Belo Horizonte, 2009.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical**: Uma história Comparativa da Raça na cultura e no Cinema Brasileiro. São Paulo: Edusp, 2008.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento**: o rap como a voz da periferia. São Paulo: PUC-SP, 1995. (Dissertação de Mestrado)

\_\_\_\_\_. Reação ao estigma: o RAP em São Paulo. **Revista enfoques**, v. 5, n. 1, p. 24-45, 2006.

TELLES, Edward E. **O Significado da Raça na Sociedade Brasileira**. Princeton e Oxford: Princeton University Press; 2004.

TORRES, Celia Cristina. **Representações do Negro em *Cidade de Deus***: uma análise descritiva de quatro personagens do filme. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Anhembi Morumbi, 2008.

THIRY-CHERQUES, Roberto H. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP**. Rio de Janeiro 40(1): 27-55, Jan./Fev. 2006.

VALENTE, Eduardo. Que gêneros são nossos? In: **Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 questões**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

WELLER, Wivian. O hip hop como possibilidade de inclusão e de enfrentamento da discriminação e da segregação na periferia de São Paulo. **Caderno CRH**, Salvador, v. 17, n. 40, p. 103-116, jan./abr. 2004. Disponível em:<<http://www.cadernocrh.ufba.br/include/getdoc.php?id=878&article=9&mode=pdf>>.

XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro contemporâneo: pensar a conjuntura e viver impasses na sociedade do espetáculo. In: BOTELHO, André / SCHWARTZ, Lilian Moritz (Orgs). **Agenda Brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

ZAMPARONI, Valdemir. Imagens da África no Brasil. In: BOTELHO, André / SCHWARTZ, Lilian Moritz (Orgs). **Agenda Brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (orgs). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

## Documentos Eletrônicos

Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 Questões. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000>> (Acesso em 15 de abr. 2013).

## Sites

<http://www.adorocinema.com.br/>  
<http://www.portalafro.com.br/>  
<http://jefersonde.blogspot.com.br/>  
<http://www.cinemateca.gov.br/>  
<http://globofilmes.globo.com/>  
<http://broderofilme.com.br/>  
<http://racabrasil.uol.com.br/>  
<http://revistadocinemabrasileiro.com.br/>

## Filmografia

ABOLIÇÃO. Dir. Zózimo Bulbul, Rio de Janeiro, MinC - Ministério da Cultura; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Cinematográfica Equipe, 1988.

AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO. Dir. Valdir Onofre, Rio de Janeiro, Regina Filmes Ltda., 1976.

AI VEM ALEGRIA. Dir. José Cajado Filho, Rio de Janeiro, Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., 1959.

AMARELO MANGA. Dir. Cláudio Assis, Recife, Parabólica Brasil; Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003.

ANTONIA. Dir. Tatá Amaral, 2006.

BAIXIO DAS BESTAS. Dir. Cláudio Assis, Recife, Parabólica Brasil, 2006.

BARRAVENTO. Dir. Glauber Rocha, Bahia, Iglu, 1962.

BOM DIA ETERNIDADE. Dir. Rogério de Moura, BR, Visceral Produções Artísticas, 2010.

BRÓDER!. Dir. Jeferson De, São Paulo, Glaz Entretenimento; Barraco Forte, 2010.

CAMA DE GATO. Dir. Alexandre Stockler, São Paulo, A Exceção e a Regra Produções Artísticas, 2002.

CARANDIRU. Dir. Hector Babenco, São Paulo, O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International 2003.

CAROLINA. Dir. Jeferson De, São Paulo, 2003.

CARLOTA JOAQUINA – PRINCESA DO BRASIL. Dir. Carla Camurati, Rio de Janeiro, Quanta Central de Produção, 1995.

O CATEDRÁTICO DO SAMBA. Dir. Noel Carvalho dos Santos; Alessandro Gamo, São Paulo, UNICAMP, 1999.

O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS. Dir. Paulo Caldas e Marcelo Luna, Recife, Raccord Produções Artísticas, 2000.

CENTRAL DO BRASIL. Dir. Walter Salles Jr. São Paulo, Videofilmes; Riofilme; MACT Productions; E.S.R. Films Ltd.; Cinematográfica Superfilmes 1998.

CIDADE DE DEUS. Dir. Fernando Meirelles, Rio de Janeiro, O2 Filmes; Videofilmes; Miramax International, 2002.

CINEMA DE PRETO. Dir. Dandara, 2005.

CINCO VEZES FAPELA. Dir. Marcos Faria, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Rio de Janeiro, CPC – UNE, 1962.

CINDERELAS, LOBOS E UM PRÍNCIPE ENCANTADO. Dir. Joel Zito Araújo, Rio de Janeiro, Casa de Criação Cinema e Propaganda Ltda., 2008.

COMO NASCEM OS ANJOS. Dir. Murilo Salles, Rio de Janeiro, Empório de Cinema, 1996.

DE PASSAGEM. Dir. Ricardo Elias, São Paulo, Raíz Produções Cinematográficas, 2003.

DISTRAÍDA PARA A MORTE. Dir. Jeferson De, São Paulo, Cinematográfica Superfilmes, 2001.

E O ESPETÁCULO CONTINUA. Dir. José Cajado Filho, Rio de Janeiro, Flama Cinematográfica S.A., 1958.

ERA UMA VEZ... Dir. Breno Silveira, BR, Conspiração Filmes, 2008.

ESTOU AI. Dir. José Cajado Filho, Rio de Janeiro, Cine Produções Fenelon; Cinédia S.A., 1949.

O FALSO DETETIVE. Dir. José Cajado Filho, Rio de Janeiro, Flama Cinematográfica S.A., 1950.

FAMÍLIA ALCÂNTARA. Dir. Daniel Santiago; Lilian Santiago, São Paulo, Daniel Solá Santiago Produções Ltda.; Documenta Brasil 2005.

AS FILHAS DO VENTO. Dir. Joel Zito Araújo, BR, Asa Cinema e Vídeo, 2005.

GANGA ZUMBA. Dir. Carlos Diegues, Rio de Janeiro, Copacabana Filmes, 1964.  
GÊNESIS 22. Dir. Jeferson De, São Paulo, ECA/USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.

O GUARANI. Dir. Antonio Leal, Rio de Janeiro, Labanca, Leal e Cia, 1908.

O INVASOR. Dir. Beto Brant, São Paulo, Drama Filmes Ltda. 2001.

LINHA DE PASSE. Dir. Walter Salles, BR- US- GB, VideoFilmes; Pathé International, 2008.

MADAME SATÃ. Dir. Karin Ainouz, Rio de Janeiro, Vídeo Filmes Produções Artísticas Ltda.; Wild Bunch; Lumiere; Dominant 7; Studio Canal 2001.

MENINAS. Dir. Sandra Werneck, BR, 2006.

NARCISO RAP. Dir. Jeferson De, BR, Barraco Forte Entretenimento; Glaz Cinema e Vídeo, 2004.

NA BOCA DO MUNDO. Dir. Antonio Pitanga, Rio de Janeiro, Lente Filmes Ltda, 1978.

A NEGAÇÃO DO BRASIL. Dir. Joel Zito Araújo, São Paulo, Casa de Criação, 2000.

ÔNIBUS 174. Dir. José Padilha, Rio de Janeiro, Zazen Produções 2002.

ORFEU. Dir. Carlos Diegues, Rio de Janeiro, Rio Vermelho, Globo Filmes, 1999.

ORFEU NEGRO. Dir. Marcel Camus, São Paulo, Paris, Roma, Dispat Films, 1959.

PIXOTE: A LEI DO MAIS FRACO. Dir. Hector Babenco, São Paulo, H. B. Filmes Ltda.; Unifilm, 1980.

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO. Dir. Paulo Sacramento, São Paulo, Olhos de Cão, 2003.

PRO DIA NASCER FELIZ. Dir. João Jardim, BR, Ravina Filmes; Tambellini Filmes; Globo Filmes, 2006.

QUANTO VALE OU É POR QUILO? Dir. Sérgio Bianchi, BR, Quanta; Teleimage 2005.

QUASE DOIS IRMÃOS. Dir. Lucia Murat, Rio de Janeiro, Taiga Filmes, 2004.

QUILOMBO. Dir. Carlos Diegues, Rio de Janeiro, CDK Filmes, Embrafilme, 1984.

RAÇA. Dir. Joel Zito Araújo; Megan Mylan, BR – FR, 2013.

RIO, 40 GRAUS. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos e Ciro Freire Curi, 1955.

RIO, ZONA NORTE. Dir. Nelson Pereira dos Santos, Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957.

SINHÁ MOÇA. Dir. Tom Payne e Osvaldo Sampaio, São Paulo, Vera Cruz, 1953.

SONHOS ROUBADOS. Dir. Sandra Werneck, BR, Cineluz Produções Cinematográficas Ltda., 2009.

TODOS POR UM. Dir. José Cajado Filho, BR, Cine Produções Fenelon, 1949.

TROPA DE ELITE 1. Dir. José Padilha, Rio de Janeiro, Zazen Produções Audiovisuais Ltda., 2007.

TROPA DE ELITE 2 : O INIMIGO AGORA É OUTRO. Dir. José Padilha, BR, Zazen Produções Audiovisuais Ltda., 2010.

UM É POUCO, DOIS É BOM. Dir. Odilon Lopes, Porto Alegre, Super Filmes Ltda., 1970.

ÚLTIMA PARADA 174. Dir. Bruno Barreto, BR-FR, Moonshot Pictures; Movie&Art; LC Barreto; CFK Participações; Paramount Pictures; Globo Filmes; Lereby, 2008.

XICA DA SILVA. Dir. Carlos Diegues, Rio de Janeiro, Terra, Embrafilme, Distrifilmes, 1976.

5 X FAVELA-AGORA POR NÓS MESMOS. Dir. Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Luciano Vidigal, Luz Mágica Produções Audiovisuais, 2010.

## ANEXO – Trilha Sonora

### ***Cabrochinha***

Artista: Quinteto em Branco e Preto

Editora Trama

O pataco tá pouco  
 A muchima tá triste  
 Eu não vou sambar  
 Nem a minha Cabrochinha de fé  
 Este ano não vai desfilar

Chora, chora, chora Cabrochinha  
 Chora mas não vai desanimar

Ano que vem tu sai de volta Cabrochinha  
 Saracutiando até cansar  
 Ano que vem tu sai de volta Cabrochinha  
 Saracutiando sem parar

Saracutiando e rebolando na telinha  
 Quero ver você sambar  
 Mesmo que na bateria não seja a rainha  
 Não precisa esquentar  
 Só quero ver no teu compasso peteleco  
 Fubaco telecoteco rebolando sem parar  
 Tome cuidado somente no seu requebro  
 Minha preta eu te peço  
 Pra seu nego não quendá  
 Fique sabendo que já tens o meu aval  
 Pra que no outro Carnaval  
 A gente possa então desfilar

### ***Rosa, um samba para excluídos***

Artista: Max de Castro

Editora trama

Rosa  
 Rosa vive no gueto  
 Poque ser rosa lhe é proibido  
 A cidade se safá  
 Assiste a farsa que existe  
 Rosa  
 Rosa vive no gueto  
 Poque ser rosa lhe é proibido

Tem gente que finge  
 Tem gente que foge

Tem gente que brilha  
 Tem gente que fode  
 Tem gente que chora  
 Tem gente que pode  
 Tem gente que ama  
 Tem gente que sofre  
 Rosa  
 Rosa vive no gueto  
 Poque ser rosa lhe é proibido  
 Pode se abrir minha flor  
 Piscar os olhos se for  
 Ocasião de pecar  
 Rosa  
 Rosa vive no gueto  
 Poque ser rosa lhe é proibido

***Tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro***

Artista: Lucas Santana  
Universal Music

Orla do litoral  
 alegria é geral  
 mas o samba não é só anúncio  
 propaganda de tv, compra aê, vende aê  
 sempre no bom clima feito pra você  
 não vou me preocupar porque  
 só ando queimando brasa  
 só baixo se for de graça  
 se seu tênis importado é disputado no camelô  
 já disse Nação Zumbi "...toalha nova não enxuga..."  
 é assim que se faz a construção  
 tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro

o bolo vai crescer  
 o pateta é você  
 não participou da divisão  
 vão indexar ao faturamento  
 e o economês vai funcionar direito  
 me diz quem é que defende a meta  
 desse clube que calcula  
 que investe que aplica  
 porque quando abasteço ali na esquina  
 o preço da gasolina já subiu de 1 para 2 reais  
 é assim que se faz a construção  
 tijolo a tijolo, dinheiro a dinheiro

### **Fim de Semana no Parque**

Artista: Racionais MC's  
Cosa Nostra Fonográfica

" A TODA COMUNIDADE POBRE DA ZONA SUL"  
 Chegou fim de semana todos querem diversão  
 Só alegria nós estamos no verão, mês de Janeiro  
 São Paulo Zona Sul  
 Todo mundo a vontade calor céu azul  
 Eu quero aproveitar o sol  
 Encontrar os camaradas prum basquetebol  
 Não pega nada  
 Estou à 1 hora da minha quebrada  
 Logo mais, quero ver todos em paz  
 Um dois três carros na calçada  
 Feliz e agitada toda "prayboyzada"  
 As garagens abertas eles lavam os carros  
 Disperdiçam a água, eles fazem a festa  
 Vários estilos vagabundas, motocicletas  
 Coroa rico boca aberta, isca predileta  
 De verde fluorescente queimada soridente  
 A mesma vaca loura circulando como sempre  
 Roda a banca dos playboys do Guarujá  
 Muitos manos se esquecem na minha não cresce  
 Sou assim e estou legal, até me leve a mal  
 Malicioso e realista sou eu Mano Brown  
 Me de 4 bons motivos pra não ser  
 Olha meu povo nas favelas e vai perceber  
 Daqui eu vejo uma caranga do ano  
 Toda equipada e o tiozinho guiando  
 Com seus filhos ao lado estão indo ao parque  
 Eufóricos brinquedos eletrônicos  
 Automaticamente eu imagino  
 A molecada lá da área como é que tá  
 Provalvelmente correndo pra lá e pra cá  
 Jogando bola descalços nas ruas de terra  
 É, brincam do jeito que dá  
 Gritando palavrão é o jeito deles  
 Eles não tem video-game às vezes nem televisão  
 Mas todos eles têm um dom São Cosme São Damião  
 A única proteção.  
 No último natal papai Noel escondeu um brinquedo  
 Prateado, brilhava no meio do mato  
 Um menininho de 10 anos achou o presente,  
 Era de ferro com 12 balas no pente  
 E fim de ano foi melhor pra muita gente  
 Eles também gostariam de ter bicicleta  
  
 De ver seu pai fazendo cooper tipo atleta

Gostam de ir ao parque e se divertir  
 E que alguém os ensinasse a dirigir  
 Mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho  
 Fim de semana do Parque Sto. Antônio.

(Refrão):

Vamos passear no Parque  
 Deixa o menino brincar  
 Fim de Semana no parque  
 Vou rezar pra esse domingo não chover  
 Olha só aquele clube que dahora  
 Olha aquela quadra, olha aquele campo  
 Olha, Olha quanta gente  
 Tem sorveteria cinema piscina quente  
 Olha quanto boy, olha quanta mina  
 Afoga essa vaca dentro da piscina  
 Tem corrida de kart dá pra ver  
 É igualzinho o que eu ví ontem na TV  
 Olha só aquele clube que da hora,  
 Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora  
 Nem se lembra do dinheiro que tem que levar  
 Do seu pai bem louco gritando dentro do bar  
 Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro  
 Ele apenas sonha através do muro...  
 Milhares de casas amontoadas  
 Ruas de terra esse é o morro  
 A minha área me espera  
 Gritaria na feira (vamos chegando!)

Pode crer eu gosto disso mais calor humano  
 Na periferia a alegria é igual  
 É quase meio dia a euforia é geral  
 É lá que moram meus irmãos meus amigos  
 E a maioria por aqui se parece comigo  
 E eu também sou bam bam bam e o que manda  
 O pessoal desde às 10 da manhã está no samba  
 Preste atenção no repique atenção no acorde  
 (Como é que é Mano Brown?)  
 Pode crer pela ordem  
 A número 1 de baixa renda da cidade  
 Comunidade Zona Sul é dignidade  
 Tem um corpo no escadão a tiazinha desce o morro  
 Polícia a morte, polícia socorro  
 Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo  
 Pra molecada frequentar nenhum incentivo  
 O investimento no lazer é muito escasso  
 O centro comunitário é um fracasso  
 Mas aí se quiser se destruir está no lugar certo  
 Tem bebida e cocaína sempre por perto  
 A cada esquina 100 200 metros  
 Nem sempre é bom ser esperto  
 Schimth, Taurus, Rossi, Dreyer ou Campari

Pronúncia agradável estrago inevitável  
 Nomes estrangeiros que estão no nosso meio pra matar M.E.R.D.A.  
 Como se fosse ontem ainda me lembro  
 7 horas sábado 4 de Dezembro  
 Uma bala uma moto com 2 imbecis  
 Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz  
 E indiretamente ainda faz, mano Rogério esteja em paz  
 Vigiando lá de cima  
 A molecada do Parque Regina  
 (Refrão)  
 Tô cansado dessa porra de toda essa bobagem  
 Alcolismo, vingança treta malandragem  
 Mãe angustiada filho problemático  
 Famílias destruídas fins de semana trágicos  
 O sistema quer isso a molecada tem que aprender  
 Fim de semana no Parque Ipê  
 (Refrão)  
 "Pode crer Racionais Mc's e Negritude Junior juntos  
 Vamos investir em nós mesmos mantendo distância das  
 Drogas e do alcool.  
 Aí rapaziada do Parque Ipê, Jd. São Luiz, Jd. Ingá, Parque Araríba, Váz de Lima  
 Morro do Piolho e Vale das Virtudes e Pirajussara  
 É isso aí mano Brown (é isso ai Netinho paz à todos)"

### ***Café Preto***

Artista: Otto  
 Editora trama

Um café preto  
 Sábado preto  
 Malandro preso adoidado

Um dia preto  
 Tô satisfeito  
 Um dia quase acabado

São Paulo é um peito  
 E o leite tava estragado  
 Agora um jeito  
 Ou o respeito acabado

Mas que corvadia  
 Membro esfacelado  
 Mas como doía  
 O leite estragado

Um dia preto

Sabado preto  
Um café preto  
Com leite faz um pingado

***A ilha***

Artista: Nação Zumbi  
Editora Trama

Amanhã bem cedo a vida vai levantar  
E quem quiser ir também  
Vai ter que se apressar, se apressar

Pois os passos respiram  
O que a hora faz andar  
E a vontade empurrando  
Tudo isso pra acordar, pra acordar

E provando os sabores e odores  
Dos melhores momentos  
Não sejam em vão  
Guardados na cabeça  
Os restos do tempo  
Deixados ali no chão

A carne é fraca  
E o corpo  
Uma ilha a procura do sol  
A noite vem vindo  
E amanhã tudo de novo

Quem vai até o amanhecer  
Mais um amanhã  
E lembrar de não esquecer  
Quem são  
Quem vai

De quem foi e de quem fez andar  
Tudo que ainda  
Vai fazer lembrar  
Quem foi

Re- inicie o dia  
Salvei as horas  
Garantindo o amanhã  
E a malícia do tempo  
Atiça o vacilo  
E a caída na tentação

## **Triunfo**

Artista: Emicida

Não escolhi fazer rap não, na moral  
 O rap me escolheu porque eu aguento ser real  
 Como se faz necessário, tiozão  
 Uns rimam por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão  
 Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido  
 Os esquecidos lembram de mim porque eu lembro dos esquecidos  
 Tipo embaixador da rua  
 Só de ver o brilho no meu olho os falso já recua  
 Vários cordeiro em pele de lobo gritando que tá pronto, eu vi  
 Não é de pegar o dinheiro igual puta faz ponto, aqui  
 Teme o confronto, em si, me dá um desconto, aí  
 Caminho nas calçada, sempre, nunca te vi  
 Enquanto os otário se acha os valor se perde  
 Sobra pra quem tem e falta, sem isso pra mim não serve  
 Não mano! Não tô com os verme panguando  
 Montando as track, eu e os muleque tamo trampando  
 Burlando as lei, um bagulho eu sei  
 Já que o rei não vai virar humilde eu vou fazer o humilde virar rei  
 Me entenda nesse instante  
 Essa cerimônia marca o começo do retorno do império 'Ashanti'  
 Atabaques vão soar como tambores de guerra  
 Meu exército marchando pelas rua de terra  
 Pra tirar medalha dos canalha sem aura boa  
 E o triunfo memo pra nós é o sorriso da coroa  
 Nós quer mulher sim, quer um dim também  
 Quervê tudo os neguinho lá, vivendo bem  
 Só que aí pra mim a luta vai além  
 Quem pensar pequenininho tio, vai morrer sem  
 Não pra ser mais que alguém não, só saí da lama  
 Os que caiu foi porque confundiu respeito e fama  
 Na minha cabeça não existe equívoco ameno  
 O jogo é sujo, vai ganha mais quem errar menos  
 Eu fiz meu próprio caminho e meu caminho me fez  
 Não é qualquer dinheirinho que vai tira a lucidez  
 Eu carrego na mente, tio  
 Segunda chance é só no video-game então é bom ficar ligeiro viu!

Na pista, pela vitória, pelo triunfo conquista, se é pela glória, uso meu trunfo \*"A rua é nóiz, nóiz, nóiz"\*

Milhares de olhares imploram socorro na esquina  
 No morro a fila anda a caminho da guilhotina  
 Várias queima de arquivo diária com a fome  
 E vão amontuando os corpo de quem não tem sobrenome  
 Eu vi, com os próprios olhos a sujeira do jogo  
 Minha conclusão é que muito buzo ainda vai pegar fogo

Aí, todo maloqueiro tem em si  
 Motivação pra ser Adolf Hitler ou Gandhi  
 E se a maioria de nós partisse pro arrebento?  
 A porra do congresso tava em chama faz tempo!  
 Eu nasci junto a pobreza que enriquece o enredo  
 Eu cresci onde os muleque vira homem mais cedo  
 Com as mochila do aluno, presente, as tag com nome  
 As garrafa de vinho nas costas dos neguinho  
 Não vim pra traír minhas convicções, em nome das ambições  
 E arrebatar multidões, ao diluir meus refrões  
 Não! eu podia, e se eu quisesse vendia  
 Mas sou tudo aquilo que pensaram que ninguém seria  
 Se o rap se entregar favela vai ter o que?  
 Se o general fraquejar soldado vai ser o que?  
 Tem mais de mil muleque aí querendo ser eu  
 Imitando o que eu faço, "tio, se eu errar fudeu!"  
 Ser MC é conseguir ser H ponto aço  
 No fim das contas fazer rima é a parte mais fácil  
 Já escrevi rap com as ratazana passeando em volta  
 Tio! goteira na telha, tremendo de frio  
 Quantos morreu assim e no fim quem viu!?  
 Meu, cêz ainda quer memo ser mais rua que eu!?

Na pista, pela vitória, pelo triunfo conquista, se é pela glória, uso meu trunfo  
 \*"A rua é nóiz, nóiz, nóiz"\*

### ***Filosofia***

Artista: Noel Rosa  
 Domínio Público

O mundo me condena, e ninguém tem pena  
 Falando sempre mal do meu nome  
 Deixando de saber se eu vou morrer de sede  
 Ou se vou morrer de fome  
 Mas a filosofia hoje me auxilia  
 A viver indiferente assim  
 Nesta prontidão sem fim  
 Vou fingindo que sou rico  
 Pra ninguém zombar de mim  
 Não me incomodo que você me diga  
 Que a sociedade é minha inimiga  
 Pois cantando neste mundo  
 Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo  
 Quanto a você da aristocracia  
 Que tem dinheiro, mas não compra alegria  
 Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente  
 Que cultiva hipocrisia