

## O RAP COMO RECURSO DE CONTRA-ESTIGMATIZAÇÃO: ANÁLISE DE *BRÓDER*

Caio Túlio Padula Lamas<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo de observações a respeito das culturas juvenis, da prática do juvenicídio no Brasil e da intermedialidade como ferramenta de pesquisa na análise de produções audiovisuais, o trabalho traça uma análise do longa-metragem *Bróder* (2011), com o objetivo de evidenciar como a trilha sonora e o rap em especial são apropriados na narrativa fílmica para desconstruir o estigma do jovem criminalizado. O filme faz parte de *corpus* de pesquisa de doutorado em andamento na Universidade de São Paulo, cujo foco são as políticas de representação críticas à criminalização de jovens moradores das periferias brasileiras e em circulação nas mídias audiovisuais. Delineia-se como hipótese da pesquisa o entendimento de que um dos eixos articuladores das políticas de representação críticas à criminalização das juventudes pode ser denominado como *culturas juvenis*, na qual tais culturas articulam, em sua materialidade audiovisual e intermediária, processos de re-cidadania e valorização das identidades dos sujeitos estigmatizados.

**Palavras-chave:** culturas juvenis; juvenicídio; estigma; intermedialidade; rap.

### Introdução: juvenicídio e dados da violência no Brasil

Três amigos saem de carro do Capão Redondo, zona sudoeste de São Paulo, em direção a uma festa no centro da cidade. Enquanto um deles discute com a namorada pelo celular, o que está no volante busca algum CD entre os disponíveis para animar a travessia. Dali a instantes passamos a ouvir *Fim de semana no parque*, dos Racionais Mcs, enquanto os três amigos cantam em uma só voz com Mano Brown.

A cena acima é parte de *Bróder* (2011), longa-metragem dirigido por Jeferson De<sup>2</sup> e ganhador das categorias de melhor filme e melhor diretor no Festival de Cinema de Gramado de 2010, entre outras premiações. Trata-se de um elemento do *corpus*<sup>3</sup> de pesquisa de doutorado que atualmente desenvolvo na Universidade de São Paulo, cujo

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: [caiolamas@usp.br](mailto:caiolamas@usp.br).

<sup>2</sup> Jeferson De foi autor do manifesto Dogma Feijoada e um dos articuladores, no início dos anos 2000, do grupo de mesmo nome, cujo objetivo central era o de viabilizar filmes dirigidos e protagonizados por negros e que valorizassem a cultura negra no país. Para mais informações ver DE (2005).

<sup>3</sup> As outras produções audiovisuais que compõem o *corpus*, em um recorte provisório, são o longa-metragem *A Vizinhança do Tigre* (2014) e as narrativas seriadas *Nóis por Nóis* (2017) e *Sintonia* (2019).

foco são as políticas de representação críticas à criminalização de jovens moradores das periferias brasileiras e em circulação nas mídias audiovisuais, tomando como eixo de contra-estigmatização<sup>4</sup> a apropriação das culturas juvenis nas narrativas.

Presentes de forma abundante nas reportagens e programas televisivos que retratam a criminalidade no país, os jovens são um dos eixos nodais das discussões contemporâneas a respeito da violência nas cidades brasileiras. Em 2019, a matança desse segmento populacional chegou ao limite de, em apenas 80 horas, cinco deles terem morrido no Rio de Janeiro por balas perdidas e execuções. Dyogo Costa Xavier de Brito, Gabriel Pereira Alves, Lucas Monteiro dos Santos Costa, Tiago Freitas e Henrico de Jesus Viegas de Menezes Júnior: em comum, todos jovens moradores das periferias que tiveram suas vidas interrompidas abruptamente pela ação policial em seu conflito com o narcotráfico e o crime organizado<sup>5</sup>.

O ano de 2020 marca igualmente a escalada da quantidade de homicídios praticados por agentes do Estado nas periferias. Mais uma vez, é o estado do Rio de Janeiro que ocupa espaço de destaque no noticiário nacional. É assim que, mesmo com a pandemia da Covid-19, o fechamento do comércio e a recomendação da adoção de medidas de isolamento social, as operações policiais em comunidades continuaram sendo realizadas, alcançando número espantoso de mortos e feridos. Segundo o Instituto de Segurança Pública (ISP), foram registrados 177 óbitos no estado em decorrência da ação policial somente no mês de abril, 43% a mais do que no mesmo mês do ano anterior<sup>6</sup>.

Entretanto, longe de ser um fenômeno recente, o assassinato de jovens é um elemento recorrente de relatórios e pesquisas que retratam a violência no país. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019, houve 57.341 mortes violentas

---

<sup>4</sup> Por estigma entendo o processo de representação de certas categorias sociais, no qual os sujeitos pertencentes a elas são reduzidos a alguns traços pejorativos e inferiorizados, perdendo com isso a humanidade que lhes pertence. Para mais informações ver GOFFMAN (1978).

<sup>5</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/08/13/avo-de-rapaz-morto-em-niteroi-afirma-que-droga-encontrada-pela-pm-era-chuteira-rj-tem-5-jovens-mortos-em-80-horas.ghtml?fbclid=IwAR2sCo4nfvfruNLDNy7lhtpkN0ISushwNfk7zp7JHldU565rDN-GzTjG4bA>. Acesso em: 10 set. 2019.

<sup>6</sup> Considerando o acumulado em 4 meses, foram 606 mortes, correspondendo a um aumento de 8% em relação ao ano anterior. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/brasil/mortes-por-policiais-crescem-43-no-rj-durante-quarentena-na-contramao-de-crimes/>. Acesso em: 27 set. 2020.

intencionais<sup>7</sup> (MVI) em 2018. Apesar de alto para padrões internacionais, este número apresenta uma queda de 10,8 % em relação aos dados de 2017, que compilados geraram o impressionante volume de 64.021 mortes, em uma tendência crescente praticamente ininterrupta desde 2011. Tais números estão distribuídos de forma bastante heterogênea pelas regiões do país: em números absolutos, 23.482 estão concentradas somente na região nordeste, enquanto 15.462 estão na sudeste. Quando transformados em taxa, chegam ao patamar de 27,5 a cada 100 mil habitantes para a média do país, oscilando entre 17,6 para o sudeste e 44 para o norte.

Esses dados passam a outro patamar quando são considerados somente os homicídios praticados contra jovens<sup>8</sup>. Segundo o Atlas da Violência 2020<sup>9</sup>, os homicídios são a principal causa de mortalidade de indivíduos com essa faixa etária, correspondendo a 53,3% do total no país em 2018<sup>10</sup>. Somente nesse ano 30.873 jovens foram vítimas desse tipo de crime, quantidade alarmante mesmo em um ano considerado mais brando do que os anteriores: seguindo a tendência das vítimas gerais de homicídios no mesmo período, houve uma diminuição de 13,7% nos números absolutos de óbitos de jovens em comparação com 2017.

Por outro lado, se jovens das periferias são com grande frequência as vítimas da prática de homicídios no país, por outro boa parte dos discursos midiáticos e da população endossam a versão de que são eles os principais responsáveis pelos altos índices de criminalidade, razão pela qual seriam necessárias medidas como a redução da maioridade penal. Segundo pesquisa do Datafolha divulgada em janeiro de 2019<sup>11</sup>, 84% das pessoas que responderam ao questionário eram favoráveis à redução da maioridade penal de 18 para 16 anos. Ao mesmo tempo, 67% dos interrogados opinaram pela

---

7 Resultado da soma das vítimas de homicídio doloso, latrocínio, lesão corporal seguida de morte e mortes decorrentes de ação policial. Esses e outros dados estão disponíveis em: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso em: 07 out. 2020.

8 Estão incluídos nessa categoria indivíduos de 15 a 29 anos.

9 Documento formulado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) para a compreensão da violência no Brasil. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/08/atlas-da-violencia-2020.pdf>. Acesso em: 07 out. 2020.

10 Essa porcentagem chega a 55,6%, se considerados somente óbitos de jovens homens.

11 Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/14/84-dos-brasileiros-sao-favoraveis-a-reducao-da-maioridade-penal-de-18-para-16-anos-diz-datafolha.ghtml>. Acesso em: 12 jul 2019.

redução para qualquer tipo de infração, sem a necessidade de especificar quais aquelas que seriam consideradas mais graves e passíveis de punição mais rigorosa.

A partir desses dados, é possível afirmar que o Brasil vive um preocupante assassinato sistemático de jovens, sobretudo os negros e moradores das periferias, juntamente com um processo de estigmatização por parte das mídias e da sociedade. Todo esse quadro entra em consonância com o que o sociólogo José Manuel Valenzuela Arce denomina de *juvenicidio*: um tipo específico de genocídio, direcionado às camadas juvenis das populações na América Latina, com características particulares.

Al exterminio o eliminación sistemática de un grupo humano por motivo de raza, etnia, religión, política o nacionalidad se le define como genocidio. A partir de esta posición, desarrollé el concepto de juvenicidio para identificar al exterminio o eliminación permanente y sistemática de jóvenes. El juvenicidio refiere al acto límite que arranca la vida de la persona, pero ese acto límite no surge del vacío, ni aparece de manera repentina como rayo sobre cielo sereno, sino que es producto y conclusión de diversas formas de precarización económica, social, cultural e identitaria de jóvenes que devienen prescindibles a partir de su situación social y sus repertorios de identidad. La precarización social y la desacreditación identitaria coloca a los jóvenes en zonas sociales prescindibles, zonas de exclusión, zonas de vulnerabilidad, zonas criminalizadas, zonas de desecho, zonas precarias y zonas de muerte o necrozonas. (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 65).

Como consequência direta de formas de precarização que inviabilizam condições de vida dignas para parcelas significativas de jovens negros, espalham-se atos juvenicidas praticados por agentes do Estado e do narcotráfico, localizados em territórios permitidos para tanto. Nessa perspectiva, as periferias e comunidades brasileiras se constituem como necrozonas, na medida em que concentram grande quantidade de jovens e adultos de identidades estigmatizadas. Tornam-se, em um processo complexo de fundo econômico, social e discursivo, vidas e corpos dispensáveis e descartáveis, espécie de “lubrificante da maquinaria da necropolítica”<sup>12</sup> (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 64).

Tal processo de *descidadania*, em que se “nega a um grupo de pessoas suas condições de sujeito de direitos”<sup>13</sup> (VALENZUELA ARCE, 2019, p. 64), envolve dois tipos de morte: uma real, concreta, visível nas estatísticas e nos relatórios sobre

---

12 Tradução livre do original: “(...) lubricante de la maquinaria de la necropolítica.”

13 Tradução livre do original: “(...) niega a un grupo de personas su condición de sujetos de derecho (...)”.

homicídios, e outra simbólica, já que ao se colocar as vítimas de ação policial como criminosos, é como se uma segunda morte fosse impetrada a elas pelo Estado e pela mídia. É a respeito dessa segunda morte, de teor fundamentalmente discursivo e estigmatizante, que o estudo das representações midiáticas dessa juventude perdida ganha sua particular relevância no campo da Comunicação.

### **Culturas juvenis e intermedialidade**

Os jovens, dessa forma, encontram-se em uma situação paradoxal. De um lado, são considerados algozes da violência por determinados setores sociais, a despeito de todas as estatísticas que constatarem o juvenicídio perpetrado sobretudo contra aqueles que são negros e moradores das periferias das grandes cidades. De outro lado, são igualmente objetos de discursos que os enquadram em uma categoria social idealizada e cheia de vitalidade. Para Borelli (*et al*, 2009) é essa dubiedade que marca os discursos midiáticos a respeito da juventude:

(...) sabemos que ao lado de um imaginário social que idealiza a existência de um jovem potente, criativo e invejável física e mentalmente, outro cenário também povoa o cotidiano de nossas cidades: aquele que reafirma a existência de uma natureza essencialmente rebelde e iminentemente perigosa da juventude. Alimentando esse campo simbólico dicotômico, muitos produtos da chamada indústria cultural trafegam com desenvoltura. (BORELLI et al, 2009, p. 15)

Nessa perspectiva, a análise de diversas produções midiáticas que tematizam a juventude, bem como de discursos formulados pelos próprios jovens, revela uma tensão recorrente entre protagonismo e vitimização:

Assim, embora as estatísticas nacionais apontem claramente para a quantitativa vitimização de homens jovens por atos de violência criminal, cristalizou-se um imaginário social no qual se associa o segmento juvenil – em especial as classes populares – à condição de protagonistas da violência e, mais ainda, à constituição de uma ameaça indiscriminada a toda a sociedade. A criminalização da juventude toma a dimensão de verdadeiro estigma social. Perniciosamente, pode-se identificar em caminho complementar a adoção, por alguns jovens, dessa atribuição estigmatizadora como estratégia de afirmação de identidades assumidamente desviantes. (BORELLI et al, 2009, p. 18)

Por outro lado, ser *jovem de espírito* - o que a autora denomina de *juvenildade* - é um traço visto como positivo em uma sociedade marcada pelo consumo e pela criação de produtos direcionados para esse segmento populacional. Boa parte dos discursos midiáticos têm como alvo igualmente essa faixa etária, chegando a reverberar nas narrativas relatadas pelos próprios jovens em situações diversas.

Marcados por um lado pelos constantes nomadismos<sup>14</sup> e por outro por gregarismos manifestados de diferentes formas, os jovens oscilam entre a institucionalização e os grupos informais, as relações sociais hierarquizadas e aquelas livres de amarras burocráticas. Há nesse processo uma clara tendência de valorização dessas relações informais na constituição de laços de solidariedade e de identidade no seio de uma sociedade por vezes hostil, excludente e carente de infraestrutura propícia para a realização de atividades culturais e de lazer.

Esse quadro tem relação com a informalidade e a instabilidade com que Martín-Barbero (2008) caracteriza a contemporaneidade, pontos estruturais na relação que os jovens estabelecem com o mercado de trabalho, marcada pelo desemprego e pela precarização. A independência do núcleo familiar e a autonomia financeira, dessa forma, são cada vez mais postergadas, tornando a juventude menos uma questão de faixa etária e mais uma questão de condição:

(...) estamos diante de uma juventude que possui mais oportunidades de alcançar a educação e a informação, porém, muito menos acesso ao emprego e ao poder; dotada de maior aptidão para as mudanças produtivas, mas que acaba sendo, no entanto, a mais excluída desse processo; com maior afluência ao consumo simbólico, mas com forte restrição ao consumo material; com grande senso de protagonismo e autodeterminação, enquanto a vida da maioria se desenvolve na precariedade e na desmobilização; e, por fim, uma juventude mais objeto de políticas do que sujeito-ator de mudanças. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 12)

É em meio a esse contexto que o autor aponta como os jovens na América Latina, inclusive aqueles diretamente envolvidos em atos de violência, estão imersos em

---

14 Borelli e as demais autoras abordam esse termo sob uma perspectiva geográfica e outra temporal. Elas argumentam que o nomadismo geográfico é aquele em que os jovens efetivamente se locomovem de um lugar a outro da cidade, enquanto o temporal diz respeito à vivência de “tempos de passagem, alternância momentânea, simultaneidades”. Pode-se supor ainda “a existência de um nomadismo de percepção – absorver fluxos, filtrar, aparar, assimilar, equacionar os inúmeros ‘chocs’ que resultam de uma vida cotidiana tensa e intensa (...)” (BORELLI et al, 2009, p. 46).

culturas juvenis, marcadas por uma sensibilidade imagética e sonora muito mais ligada à televisão, à publicidade, à moda, à música e às mídias do que à escola e ao ensino formal.

Dessa maneira, junto com “rituais de violência e morte”, é possível encontrar também outros de “solidariedade e expressividade estética” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 12) nas práticas de grupos de jovens criminalizados, em uma “densidade cultural” na contramão das representações que transformam tais sujeitos em corpos descartáveis similares aos objetos e produtos disponibilizados pelo mercado.

A partir de tais concepções, delinco como hipótese da pesquisa o entendimento de que um dos eixos articuladores das políticas de representação críticas à criminalização das juventudes pode ser denominado como *culturas juvenis*. Tais culturas articulam, em sua materialidade audiovisual e *intermediática*, processos de recidadania e valorização das identidades, expandindo a concepção desses jovens como sujeitos criativos, talentosos e portadores de laços de afeto.

A intermedialidade surge nesse contexto não somente pela centralidade da comunicação e de manifestações estéticas por essas culturas, mas também por uma abordagem alternativa da história do cinema cujo princípio é o cruzamento entre mídias. É importante salientar como, de acordo com Diniz (2018) e Cluver (2008), a palavra *mídia* ganha aqui uma definição mais abrangente:

A definição antiga de mídia – “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (...) – parece adequar-se mais a mídias como o rádio e a TV; mas a transmissão de signos pode acontecer também através de outros meios, como uma instalação, o design de um outdoor, a coreografia de um balé, ou ainda a performance de uma canção. Assim, a dança ou a música ou a pintura – “artes” que também podem comunicar através de seus signos – se definem como mídias, enquanto transmissoras de signos. (DINIZ, 2018, p. 43)

A partir de tal definição, abre-se um campo de objetos de estudo localizados justamente no cruzamento fronteiro entre as mídias:

Além do caráter intrínseco a todas as mídias e das relações entre textos individuais, consideram-se como objetos de estudo da intermedialidade elementos observáveis em várias mídias. (...) a intermedialidade diz respeito

a fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia, leitor/ouvinte/espectador implícito, bem como a aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes a textos individuais e à natureza inevitavelmente intermediática de todas as mídias (CLÜVER, 2008, p. 20).

A intermedialidade, dessa forma, se encontra presente de diferentes maneiras: de adaptações cinematográficas de obras literárias a histórias em quadrinho, de óperas a histórias escritas a partir de hipertexto (hiperficções). Configura-se, para além de um fenômeno específico gerado a partir do cruzamento de diferentes códigos e meios de expressão, como *ferramenta* para o direcionamento do pesquisador na análise de formas de narrativa híbridas.

Partindo dessa perspectiva, Paiva (2016) procura encontrar caminhos para a construção de outra história do cinema, distante de distinções como *cinema clássico* e *cinema moderno* e centrada no cruzamento entre cinema e outras mídias. Para o autor, as mudanças de espectadorialidade e de criação propiciadas pelas novas mídias favorecem tal abordagem, com a criação de espaços onde os cruzamentos entre diferentes mídias se dá de maneira contínua entre os usuários, embora sinais de intermedialidade já fossem valorizados muito antes do advento da internet.

Tanto o cinema impuro quanto o realismo baziniano pressupunham mais uma existência da própria realidade humana do que sua possível essência. Por exemplo: a profundidade de campo e o plano sequência, em oposição à montagem, proporcionam, segundo a visão de Bazin, por sua vez inspirada na concepção sartreana de liberdade existencial da escolha, uma espécie de ambiguidade da expressão oportuna à própria realidade. Tal indistinção entre arte e realidade prevê a intermedialidade. E isso pode ser comprovado em distintos momentos da história da arte, por exemplo, com a noção de obra de arte total, de Wagner, que pensava na superação de fronteiras de expressões artísticas como forma de alcançar a amplitude da própria vida. (PAIVA, 2016, p. 67-68)

Na busca do cinema de “alcançar a amplitude da própria vida”, nasce uma concepção do filme como objeto político, encontrando na intermedialidade um caminho para sua expansão e superação de suas limitações. O desafio a partir daí é construir metodologias de pesquisa que sejam adequadas para uma outra historiografia do cinema, enfatizando o rompimento de fronteiras e a inclusão do cinema em um cenário cultural e político mais abrangente.

### **De volta a *Bróder*: rap e laços de afeto**

Bróder narra a história de Macu (Caio Blat), Jaiminho (Jonathan Haagensen) e Pibe (Sílvio Guindane), três amigos de infância moradores da região do Capão Redondo que se encontram separados por razões distintas. Jaiminho, jogador profissional de futebol, voltou recentemente da Espanha e aguarda ansioso pela coletiva de imprensa que pode anunciar sua convocação para a seleção brasileira. Pibe passou a morar com sua namorada Cláudia e o filho no centro da cidade. Macu, por sua vez, foi o único que permaneceu no Capão, morando sozinho em um barraco próximo da casa de sua mãe, Dona Sônia (Cássia Kis). Uma observação importante é que a relação entre Macu e Pibe se encontra com problemas uma vez que Cláudia é a ex-namorada do primeiro, razão decisiva para a distância entre os amigos.

Os três se encontram novamente na região do Capão Redondo por conta da festa surpresa de aniversário de 23 anos de Macu, marcada por sua mãe na véspera de uma ação de sequestro que o jovem planeja com os traficantes Sérgio (Eduardo Acaiabe) e Napão (Du Bronks). Dos três amigos, Macu é o que se encontra em situação mais delicada: com problemas financeiros e morando em uma residência precária, precisa trabalhar para o tráfico para sanar uma dívida. Durante todo o enredo, o personagem vive sob o *fio da navalha*: pressionado pelos traficantes de um lado, pela família e pelos amigos de outro, Macu oscila entre o papel de filho, o de amigo e o de empregado do crime organizado.

Há que se observar também como sua personalidade é complexa. Durante boa parte da história demonstra-se um jovem afetuoso e popular, cumprimentando enfaticamente a todos que encontra pelas ruas do Capão Redondo. Entretanto, os abraços e beijos em demasia dão lugar por vezes à ira, como quando o jovem briga em um bar por conta de uma insinuação jocosa feita a seu padastro Seu Francisco (Ailton Graça) e sua dependência alcóolica.

Enquanto Macu vive em uma situação de tensão constante entre o narcotráfico e a família, Pibe enfrenta dificuldades financeiras e mal consegue pagar a conta de luz do lugar em que mora com Cláudia. Nem ao menos pode-se dizer que está satisfeito com seu relacionamento, uma vez que apresenta dúvidas se pretende ou não continuar com sua parceira.

Por fim, Jaiminho é o personagem mais bem sucedido financeiramente de todos, visitando seus amigos em uma situação bem peculiar: supervisionado a todo momento por Paulo (Gustavo Machado), seu agente, vai para a festa de Macu com seu próprio carro, trazendo consigo presentes para Dona Sônia e sua família. Ao chegar em seu destino final, depara-se com Elaine (Cintia Rosa), sua ex-namorada grávida, com a qual se desentende. Além disso, são constantes os estranhamentos gerados entre moradores da comunidade e o jogador, acusado de ter *abandonado* a região do Capão. Entretanto, apesar desses conflitos, são vários os momentos em que o personagem demonstra grande apreço e mesmo saudade da região do Capão Redondo, buscando ao longo de sua visita uma espécie de retorno a suas próprias origens.

Macu, Pibe e Jaiminho formam um triângulo cujos relaxamentos e tensões são recorrentes ao longo de todo o enredo: ora sentados em uma mesa de bar conversando distraidamente, ora brigando pelos mais diferentes motivos, o complexo laço de afeto que os une permanece a despeito das distâncias. E isso se dá em grande medida pela qualidade das memórias e dos vínculos estabelecidos, não somente entre eles mas também entre eles e o território do Capão Redondo. Visível em diferentes planos ao longo da narrativa, figurando ao fundo da imagem em uma espécie de comunhão com os personagens à frente, o Capão surge na narrativa como um dos personagens da trama, parte fundamental da identidade comum que une os personagens do enredo.

Paralelamente aos desentendimentos de Macu com Pibe por conta de Cláudia, ou dos estranhamentos que a presença de Jaiminho gera na comunidade, os amigos também passam a relembrar algumas de suas memórias de infância, marcadas pela convivência recorrente, pelo futebol e pela música. Espaços como o da quadra em que costumavam jogar, presente nas imagens abaixo, servem como estímulo à evocação dessas lembranças e desses laços em comum.

Gostaria finalmente de me debruçar com especial atenção sobre a presença da trilha sonora. A música atravessa o filme do começo ao fim, de maneira extradiegética ou diegética<sup>15</sup>. No primeiro caso, podemos percebê-la durante a feijoada em

---

<sup>15</sup> Por trilha sonora diegética entendo todas as expressões musicais cujas fontes sonoras se encontram no espaço-tempo criado pela narrativa fílmica. Ouvimos a música que é emitida a partir de um alto-falante ou de um aparelho de rádio inseridos no espaço em que se desenrola a trama. Já a trilha extradiegética é aquela cuja fonte se encontra fora do espaço-tempo fílmico,

comemoração ao aniversário de Macu, em que se ouve trecho de *Tijolo a Tijolo, Dinheiro a Dinheiro*, de Lucas Santtana, com um característico som de cavaquinho elétrico mixado com contrabaixo, guitarra, percussão e metais. Essa mesma música se repete quando Elaine abre um presente deixado por Jaiminho, logo após este deixar o quarto em que ambos estavam discutindo a respeito do filho. Outro exemplo acontece logo após a comemoração do aniversário, em que Marcu joga futebol com algumas crianças do bairro sob o olhar vigilante de Napão. Nesse instante ouvimos solos de guitarra da música *A Ilha*, do grupo musical Nação Zumbi e sua peculiar sonoridade oriunda do *mangue beat*<sup>16</sup>.



**Imagens 1-4:** alguns dos planos em que se evidencia a relação entre a região do Capão Redondo e os personagens Marcú, Pibe e Jaiminho.

Em todos esses exemplos, nota-se como o volume da trilha é bastante elevado, figurando acima daquele dos diálogos. Isso fica bastante evidente durante a comemoração do aniversário, em que juntamente com a trilha ouvimos ao fundo alguns

---

caso mais recorrente em que a presença da música se dá de maneira arbitrária pela instância do narrador. Para saber mais, ver Stam (2013) e Vanoye e Goliot-Lété (1994).

<sup>16</sup> Movimento musical do início dos anos 90 localizado na cidade de Recife, de notável repercussão cultural, marcado pela fusão de ritmos e hibridismos de gêneros musicais como o maracatu, o soul, o funk, o pop e o folk. Algumas das bandas marcantes do movimento foram Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S.A, Loustal e Lamento Negro. Disponível em <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/manguebeat/>. Acesso em 19 abr. 2021.

diálogos enquanto a câmera permanece em uma panorâmica contínua, cadenciada com *jump cuts*<sup>17</sup>.

Com notável síntese narrativa, observa-se durante os planos o desenrolar das ações que caracterizam o evento, como o vai e vem dos personagens, a cerveja tirada da mão de Seu Francisco por Dona Sônia, o conflito entre Napão e o pastor que foi abençoar o aniversariante, entre outros ocorridos. Como a trilha está a todo momento em evidência e as imagens se expressam sem o auxílio dos diálogos, temos a impressão de estarmos assistindo a um videoclipe, em um notável hibridismo que se repetirá ainda em outros momentos da trama.

Já a trilha sonora diegética está presente em diferentes momentos da narrativa. Podemos percebê-la já no trajeto de Jaiminho em seu carro do hotel em que está hospedado para a casa de Dona Sônia, em que o jogador ouve *Cabrochinha*, samba do Quinteto Branco e Preto. Ou no som mixado por Jefinho (Victor Nascimento), irmão de Macu, em sua controladora presenteada por Jaiminho e cujas sonoridades sempre se fazem ouvir na sala de Dona Sônia.

Ou ainda no momento em que Dona Sônia e Seu Francisco dançam ao som de *Rosa, um samba para excluídos*, de Max de Castro, logo após a festa de aniversário de Macu. Aqui há uma transição de uma trilha empregada diegeticamente para outra extradiegeticamente: da sala de Dona Sônia, a montagem nos leva para as ruas do Capão Redondo, em que Macu, Jaiminho e Pibe disputam quem chega primeiro ao local em que está o carro do jogador para partir rumo ao centro da cidade.

É em meio a todo esse contexto que retornamos à cena que abre este artigo. Macu foi incumbido por Serginho de levar grande quantidade de drogas para uma festa no centro da cidade, e a mudar os planos para seus próximos dias: ao invés de colaborar com o sequestro da criança tal como haviam combinado, Macu deveria se focar no sequestro e no cativo de Jaiminho. O jovem, assim que sabe da nova incumbência, mostra-se relutante e questiona Serginho, sem conseguir uma mudança de posição do traficante.

---

<sup>17</sup> Também conhecido como *Raccord* entre dois planos, o *jump cut* “consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois. (...) tem-se a impressão de que a personagem ‘salta’ de repente, de maneira mais ou menos acentuada.” (AUMONT, 2012, p. 265)



**Figuras 5-8:** algumas das imagens da feijoada de Dona Sônia em comemoração ao aniversário de Macu.

É nesse instante que os três amigos se locomovem de carro em direção ao centro da cidade, sem que Jaiminho e Pibe saibam que Macu esta trazendo consigo uma quantidade substancial de droga. Durante o trajeto passam a ouvir e a cantar juntos o *rap Fim de Semana no Parque*, do grupo Racionais MC. Nesse instante novamente a música ganha relevância na narrativa, sobrepondo-se aos diálogos ao mesmo tempo em que se alternam pela montagem imagens dos três amigos em comunhão e da Marginal Pinheiros, local em que trafegam, em outra evocação da estética do videoclipe. Tal recurso se repete ainda momentos depois, dessa vez com a música *A vida no Gueto*, de Silvera. A respeito deste último caso, observemos com atenção parte da letra do *rap*:

A vida no gueto é assim  
Difícil pra você e pra mim  
A vida no gueto é assim  
Difícil pra todos nós  
(...)  
Se você está no gueto  
É daquele jeito  
Enfrentando a miséria e o preconceito  
Viver no gueto, a situação  
Sobreviver aqui sem virar ladrão  
A tentação tá sempre por perto  
Mas corro pelo certo, prefiro ser honesto  
Na correria, vivo pelo dia  
Pra vencer no *rap* e cuidar da família  
Sigo minha trilha, fazendo som de dentro  
Buscando o acerto, orgulho para o negro

Vindo de fora, para mudar a história  
Pro pobre brasileiro ter o gosto da vitória (...)

Na letra, percebe-se a dificuldade de se viver no *gueto* e, ao mesmo tempo, a consagração do *rap* como um gênero musical e um estilo de vida, auxiliando na construção de uma *trilha* com o objetivo de *correr pelo certo*. Ressalta-se dessa forma essa expressão cultural, em um deslocamento que vai de uma concepção coletiva de vida – “a vida no gueto é difícil pra todos nós” – para uma conduta individual – “mas corro pelo certo, prefiro ser honesto” – e desenbocando, novamente, em uma visão coletiva, em nome do “orgulho do negro” e do “gosto de vitória” do “pobre brasileiro”.

Essa transição do individual ao coletivo desemboca nos três amigos que, apesar de todas as dificuldades e da ameaça constante do tráfico, permanecem unidos, cantando e dançando ao som de rimas que ecoam as tristezas e alegrias de se viver nas periferias. O que vemos na cena, portanto, não é uma mudança de postura de Macu diante da nova incumbência que foi lhe dada por Serginho.

Tais laços de afeto e união resultam no final da trama, em que Macu se recusa a entregar Jaiminho para Serginho e Napão, sendo baleado e morto. O *rap*, dessa forma, ecoa como expressão de um laço de afeto vital e de irmandade entre os personagens. Sua importância narrativa supera a mera “ilustração (...) de uma atmosfera correspondente à situação dramática”, ou o “efeito de pleonasma ou de contraponto” (AUMONT, 2012, p. 204) a determinada situação do enredo, entre outras funções a que habitualmente corresponde a trilha sonora na narrativa fílmica.

De uma perspectiva intermediática, o *rap* ocupa aqui o papel de evocador de memórias e identidades, desconstruindo o estigma do jovem criminalizado personificado na figura de Macu. Tais laços de irmandade se sobrepõem à vida no crime, em relação direta com o título do filme, *Bróder*, gíria que designa alguém cuja amizade é verdadeira e profunda.

Por fim, enquadrando os últimos momentos de vida de Macu, a câmera se afasta e mostra a região do Capão Redondo em um longo plano *plongée*, similar a outros do cinema brasileiro<sup>18</sup>. Entretanto, ouvimos dessa vez o *rap Triunfo*, de Emicida,

---

<sup>18</sup> Enquadramento no qual a câmera aponta para o objeto em uma angulação de cima para baixo. No caso em específico a câmera sobrevoa a região do Capão Redondo, mostrando-a em um plano amplo, que remete ao uso de recurso similar em filmes como *Notícias de uma*

novamente com a ênfase nas formas de enfrentamento e resistência construídas nas periferias dos grandes centros urbanos. Só o título da música já nos ajuda a remeter à ideia de que, apesar da morte do protagonista, são os laços de amizade e afeto que *triunfam* no final da trama.

## Referências

- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BORELLI, Silvia H. S.; ROCHA, Rosamaria L. M.; OLIVEIRA, Rita C. A. **Jovens na cena metropolitana: percepções, narrativas e modos de comunicação**. São Paulo: Paulinas, 2009.
- CLÜVER, C. **Intermedialidade**. Pós:, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2008.
- DE, J. **Jeferson De: dogma feijoada e o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- DINIZ, T. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **Revista Rumores**. N. 24, v. 12, julho-dezembro 2018, p. 41-60.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. **Anuário brasileiro de segurança pública**. Edição XXIII. São Paulo, 2019.
- GOFFMAN, I. **Estigma**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (Orgs.). **Atlas da violência 2020**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: IPEA; FBSP, 2020.
- MARTÍN-BARBERO, J. **A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens**. In: BORELLI, Silvia H. S.; FREIRE FILHO, João (orgs). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.
- PAIVA, S. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie e Pernambuco. **Revista Significação**. N. 45, v. 43, 2016, p. 64-82
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- VALENZUELA ARCE, J. M. **Trazos de sangre y fuego: bionecropolítica y juvenicidio en América Latina**. Costa Rica: Editorial UCR, 2019.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

---

*guerra particular* (1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Tropa de Elite* (2007) entre outras produções.