

# Cinema brasileiro e o *boom* dos filmes sobre favela: uma leitura de *Última parada 174* como forma simbólica

**Fernanda Ribeiro Salvo**

Doutoranda | Universidade Federal de Minas Gerais  
fernandasalvo@hotmail.com

## Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre como os textos são constituídos em processos sociais amplos, tornando-se portadores de sentido em contextos sócio-históricos particulares. Essa visada privilegia o entendimento de que os textos não carregam um sentido imanente, mas adquirem significação a partir de interpretações favorecidas pelos sistemas de representação existentes em contextos culturais localizados. A fim de discutir sobre os processos de codificação e decodificação dos textos na sociedade, traremos neste trabalho a contribuição teórica de Olson (1994) e Thompson (1995) – autores que compartilham do entendimento de que os textos não estão nunca prontos, mas são configurados tanto por atos de escritura quanto por gestos interpretativos historicamente situados.

Além disso, nosso esforço será o de ampliar a noção de texto, buscando compreender os filmes como *formas textuais* portadoras de significação. Após esse percurso, traremos a proposta de análise cultural apresentada por Thompson (idem), que propõe a investigação das formas simbólicas da cultura para a compreensão dos processos sociais de produção de sentido. Por isso mesmo, adiantamos que buscaremos percorrer o caminho teórico-metodológico apontado por Thompson na busca de entender como o filme *Última parada 174* (Bruno Barreto, 2008) tornou-se um fenômeno significativo no contexto social brasileiro, que desde os anos 2000 registrou a ascensão às telas de um cinema urbano e violento, em filmes que se voltaram para a realidade das favelas e de seus moradores.

## Palavras-chave

Crítica cultural; formas simbólicas; cinema brasileiro

## 1 Texto e leitura histórica

Nesse artigo, discutiremos alguns dos aspectos relativos ao trabalho realizado pelo texto na sociedade. Partiremos do pressuposto de que as múltiplas formas de escrita, ao longo da história, estão diretamente ligadas aos processos sociais – entendendo, desse modo, que tais formas de inscrição não possuem elementos imanentes, mas guardam relação com os determinantes sociais e podem ser apanhadas sob uma perspectiva relacional, sócio-histórica e cultural.

Esse parece ser o entendimento compartilhado por alguns autores (OLSON, 1994; GUMBRECHT, 1998; BAKHTIN, 1979; THOMPSON, 1995) que consideram o contexto cultural de realização de um texto imprescindível para o entendimento, inclusive, do sentido literal do mesmo. “Os textos, especialmente aqueles criados em uma cultura e lidos em outra, nunca exibem com clareza o sentido pretendido. A escrita deixa de fornecer um modelo para a intenção comunicativa que precisa assim ser inferida de indicações textuais ou contextuais” (OLSON, 1994, p. 170). Desse modo, Olson afirma que o sentido literal de um texto não pode ser atribuído ou tomado somente pela sua sintaxe ou semântica, mas, antes, pelo entrelaçamento desses elementos com uma pragmática que considere contextos históricos e culturais.

Ao realizar um retrospecto da história da leitura no Ocidente, Olson chama a atenção para o fato de que a leitura ocidental sempre esteve grandemente ligada à decifração dos textos bíblicos ou sagrados. Essa prática trouxe, em certo sentido, consequências sobre aquilo que tais leitores, durante muito tempo, consideraram como sendo o sentido literal do texto, já que “a letra era subserviente ao sentido espiritual da Escritura” – pensamento que somente seria definitivamente abolido com a Reforma Protestante. Portanto, nos diz o autor, ao se observar os processos de leitura das Escrituras durante a Idade Média, não se pode deixar de considerar as disputas religiosas que sempre concorreram para a confirmação do sentido literal do texto. “O problema pode ser colocado assim: na Idade Média a letra era vista como a forma verbal do texto, o espírito como seu sentido ou significado – uma versão da distinção entre o que o texto diz e o que ele quer dizer” (OLSON, 1994, p. 162).

Desse modo, até o princípio da Renascença não existiam procedimentos claros para se determinar precisamente o que o texto significava ou o que ele dizia literalmente, sendo o entendimento acerca do significado fortemente atrelado ao que estabelecia a ordem religiosa.

Na linha evolutiva do processo de leitura das Escrituras, Olson destaca que o passo posterior, já no final da Idade Média, foi justamente a ascensão de uma forma de leitura que investiu numa visada mais contextual para a atribuição do sentido. Assim, o autor aponta que foram valiosas as contribuições de André de São Vítor em direção aos primeiros entendimentos forjados sobre o sentido histórico dos textos, o que “consistia em recontar o texto de acordo com as próprias palavras que há nele, o que proporciona novas intuições do seu significado” (OLSON, 1994, p. 165). Dito de outro modo, foi a combinação de evidências cronológicas e geográficas aliadas ao conhecimento histórico e cultural que figuraram como a primeira tentativa cristã de retirar dos textos o apelo milagroso, que comumente atribuía o sentido ou o significado ao “espírito do texto”. Daquele momento em diante, prevaleceria na leitura das Escrituras a consideração de evidências encontradas no “corpo do texto”, como os elementos contextuais (históricos e culturais) e textuais (gramaticais e léxicos) na busca do significado.

Com esses exemplos, Olson evidencia, em suma, que a interpretação das Escrituras – até mesmo a realizada posteriormente – não pode deixar de considerar seu contexto de realização e leitura, o que joga peso sobre “autores e leitores históricos” e, em última análise, demonstra como o contexto está fortemente atrelado ao sentido do texto:

A identificação do sentido literal exige que o leitor tenha um modelo tanto do autor como do leitor/ouvinte. Mas esse leitor representado não é o leitor real, mas um modelo de algum leitor hipotético ou histórico (...) A atividade de construir um modelo para essa intenção com respeito ao público exigia uma análise cuidadosa do texto e do seu contexto. O texto estabelecido podia servir como uma evidência em confronto com a qual eram julgadas as possíveis interpretações (OLSON, 1994, p. 172).

O que importa destacar ao trazermos a contribuição do pensamento de Olson é que grande parte das representações do mundo são oferecidas pelos artefatos da escrita, sejam eles textos científicos, religiosos, literários ou midiáticos. Ao mesmo tempo, cabe considerar que o texto está sempre articulado num contexto mais amplo que torna-se, ele próprio, constitutivo do texto. Logo, os mais diversos tipos de texto devem ser compreendidos

segundo circunstâncias históricas, figurando como lugar de passagem onde o sentido se materializa. É desse modo que somos convocados, inclusive, a ampliar nossa noção sobre o que sejam os “textos”, que não devem ser considerados somente verbais ou escritos e “nem sempre prontos, mas sempre alvo de um esforço interpretativo” (LEAL, 2006, p. 21). O texto seria então lugar de cruzamento de relações:

Todo “texto” é um evento único, constituído no cruzamento das relações anteriores, mais gerais, que o tornam possível, e no diálogo peculiar que estabelece com outros fenômenos. Suas fronteiras, dessa forma, são um tanto fugazes, cabendo ao pesquisador o estabelecimento dos limites desse “texto” nas condições específicas do seu lugar epistemológico e nas circunstâncias do seu trabalho de pesquisa (LEAL, 2006, p. 22).

Seguindo esse raciocínio e estabelecendo que nesse artigo empreenderemos uma discussão acerca do cinema brasileiro contemporâneo e, mais detidamente, sobre o filme *Última parada 174* (dirigido por Bruno Barreto, 2008), é que buscaremos observar tal produção como um *texto fílmico*. Além disso, observaremos os aspectos que constituem esse texto como uma “forma simbólica”, ou seja, como um fenômeno significativo que adquire expressão num contexto particular, conforme propõe John Thompson (1995).

Para validarmos o entendimento de que um filme pode ser considerado um “texto”, nos valeremos da concepção oferecida por Jacques Aumont (1995). O autor considera que filmes podem também ser chamados de *textos*, tendo em vista os estudos sobre o cinema encampados por toda uma corrente semiológica, para a qual foi fundamental a contribuição oferecida por Christian Metz em *Linguagem e Cinema* (1971), onde:

A noção de texto aparece, em primeiro lugar, para precisar o *princípio de pertinência*, a propósito do qual a semiologia se propõe a abordar o estudo do filme: ela o considera como “objeto significante”, como “unidade de discurso” (AUMONT, 1995, p. 201).

Aumont prossegue sugerindo que o texto fílmico é, portanto, um lugar onde há um “discurso significante”. Cabe, ainda, para fins da discussão que propomos aqui, situarmos que qualquer filme, ou texto fílmico – como sugere Aumont – pode servir como objeto de análise contextual e histórica, à medida em que tal narrativa sempre diz do seu contexto de realização ou do mundo que lhe é contemporâneo. Como afirmam os teóricos Francis

Vanoye e Anne Goliot-Lété (2006), os filmes constituem representações sobre o mundo real no qual se inserem e tornam-se passíveis de serem submetidos a uma interpretação sócio-histórica, pois

a hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que o filme sempre *fala* do presente (ou sempre *diz* algo do presente, do aqui e agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica, nada muda no caso” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 56).

## 2 Cultura como lugar de compartilhamento de sentido: a configuração das formas simbólicas

Os argumentos apresentados até aqui nos convocam a compreender a dimensão fortemente histórica da comunicação, na qual os textos - sejam imagéticos, verbais, escritos ou híbridos - devem ser considerados como artefatos em configuração, uma vez que não estão nunca prontos ou acabados, mas submetidos ao permanente processo social de construção de sentidos. Essa concepção evidencia o caráter cultural dos textos (no sentido de compartilhados), pois os mesmos são interpretados à luz dos sistemas de representação, códigos e convenções culturais vigentes:

Uma implicação deste argumento sobre os códigos culturais é que, se o sentido é o resultado, não de algo fixado lá fora, na natureza, mas sim de nossas convenções sociais, culturais e lingüísticas, então o sentido nunca pode ser fixado de maneira definitiva (...) O ponto principal é que o sentido não é inerente às coisas no mundo. É construído, produzido. É o resultado de uma prática significante (...) (HALL, 1997, p. 10-11).

Seguindo o raciocínio proposto por Stuart Hall, podemos aceitar que não há sentido anterior aos textos, pois eles próprios são o lugar da constituição do sentido. Desse modo, ganha força a noção de que a cultura é o lócus privilegiado para o compartilhamento de significados que nos permitem interpretar o mundo e as ações alheias na vida social.

Nesse sentido, John Thompson (1995) nos chama a compreender que os significados de uma dada cultura aparecerão estruturados no cotidiano dos sujeitos sob a condição de “formas simbólicas”, que aqui devem ser entendidas como “uma ampla variedade de fenômenos significativos, desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte” (THOMPSON, 1995, p. 183). É assim que o autor formula sua “concepção estrutural da cultura”, que tanto valoriza a ênfase simbólica dos fenômenos culturais quanto leva em conta os contextos sociais e históricos estruturados nos

quais eles estão situados. Desse modo, o autor afirma que a “análise cultural” ou o estudo das formas simbólicas deve ser realizado “em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas” (THOMPSON, 1995, p. 181).

Após tais considerações, Thompson traça alguns dos aspectos-chave envolvidos na constituição das formas simbólicas, oferecendo uma espécie de percurso metodológico, que buscaremos empregar na tentativa de compreender as características constitutivas do filme *Última parada 174* como fenômeno significativo dentro da cultura brasileira contemporânea. Portanto, cabe ressaltar que não estamos propondo uma análise fílmica, mas a observação desse *texto fílmico* à luz dos conceitos apresentados por Thompson.

De acordo com o autor, embora as características envolvidas numa forma simbólica possam variar de relevância, elas sempre poderão ser definidas em torno de cinco aspectos. Os quatro primeiros aspectos são denominados pelo autor como “intencionais”, “convencionais”, “estruturais” e “referenciais” - que entrelaçam significado e contexto e são responsáveis por caracterizar os artefatos culturais como fenômenos significativos. O quinto aspecto definido por Thompson é o “contextual”, que diz mais fortemente das “características socialmente estruturadas das formas simbólicas que são normalmente negligenciadas nas discussões sobre significado e interpretação, características que são, no mínimo, cruciais à análise da cultura” (THOMPSON, 1995, p. 183).

Portanto, apresentaremos agora os cinco aspectos explicitados pelo autor - e que nortearão nosso próprio percurso mais à frente, quando procedermos à leitura de *Última parada 174* como forma simbólica.

A primeira característica de uma forma simbólica apontada por Thompson é a “intencional”. No entendimento do autor, o fato de ser “intencional” significa que um artefato cultural é sempre a expressão de um sujeito-produtor para outros sujeitos, ou seja, são formas “produzidas, construídas e empregadas por um sujeito que, ao produzir e empregar tais formas, está buscando certos objetivos e propósitos e tentando expressar aquilo que ele *quer dizer* ou *tenciona dizer* nas e pelas formas assim produzidas” (THOMPSON, 1995, pág. 183). Ao mesmo tempo, os sujeitos-receptores também entendem as formas simbólicas recebidas como a expressão de um primeiro sujeito e se empenharão em compreender a mensagem recebida. Contudo, é preciso sublinhar que ao se referir a uma “intenção” do sujeito-produtor, Thompson não está estabelecendo de antemão que os

significados das formas simbólicas alcancem o objetivo esperado pelo pólo da produção; ele está apenas considerando que houve uma “intencionalidade” da parte de quem as produziu. Com essas asserções, Thompson pretende chamar a atenção, sobretudo, para o processo de *produção de sentido* realizado pelos sujeitos-receptores em suas interpretações na vida diária.

A segunda característica da forma simbólica, diz Thompson, é o aspecto “convencional”. Aqui são levados em conta as convenções, os códigos e as regras empregados na produção de uma forma simbólica. O objetivo da utilização de tais elementos é a criação de um terreno fértil para a interpretação, tendo em vista que convenções e códigos são normalmente compartilhados dentro de uma determinada cultura. Mas, ao mesmo tempo, o autor afirma ser importante distinguir, neste caso, entre os processos de *codificação* e *decodificação*, justamente porque os códigos e convenções utilizados na codificação de uma forma simbólica podem diferir dos processos de convenções e códigos que serão utilizados por receptores no momento da decodificação.

O terceiro aspecto que caracteriza as formas simbólicas, de acordo com Thompson, é o “estrutural”, que está ligado à estrutura articulada que as formas simbólicas possuem e que se relacionam umas com as outras, sendo passíveis de interpretação. “Estes elementos e suas inter-relações compõem uma estrutura que pode ser analisada formalmente, da mesma maneira, por exemplo, que se pode analisar a justaposição de palavras e de imagens numa figura ou a estrutura narrativa de um mito” (THOMPSON, 1995, p. 187).

O quarto elemento apontado por Thompson é o “referencial”, e nesse aspecto o autor nos convoca a compreender que as formas simbólicas sempre *representam* algo, adquirindo sua *especificidade referencial* em determinados contextos e sob determinadas circunstâncias:

Uma figura em uma pintura renascentista pode significar ou representar o diabo, a maldade humana ou a morte; uma figura de uma charge num jornal diário moderno, com traços faciais levemente exagerados, pode se referir a um indivíduo particular ou a um agente político coletivo, como, por exemplo, um estado-nação (...). Como esses exemplos sugerem, as figuras e expressões adquirem sua *especificidade referencial* de diferentes maneiras (THOMPSON, 1995, p. 190).

O quinto e último elemento relativo às formas simbólicas apontado pelo autor é o “contextual”. Para o autor, as formas simbólicas estão sempre inseridas num contexto

histórico particular onde são produzidas, transmitidas e recebidas. Esse elemento contextual diz das relações sociais próprias do ambiente, pois

o que essas formas simbólicas são, a maneira como são construídas, circulam e são recebidas no mundo social, bem como o sentido e o valor que elas têm para aqueles que as recebem, tudo depende, em certa medida, dos contextos e instituições que as geram, medeiam e mantêm” (THOMPSON, 1995, p. 192).

É importante destacar que Thompson, ao levar em conta o aspecto “contextual”, considera que o sujeito-produtor de formas simbólicas num contexto particular já trabalha de antemão com a expectativa de recepção de tais formas, o que significa que a expectativa sobre a recepção é incorporada, de algum modo, no processo mesmo da produção. Ao mesmo tempo, as características dos contextos sociais são também incorporadas ao modo como as formas simbólicas são compreendidas – o que, em última análise, demonstra que os sujeitos recebem ativamente as formas simbólicas, atribuindo-lhes significado e conferindo-lhes sentido a partir dos recursos e esquemas disponíveis em seus mapas culturais.

Antes de aplicarmos os cinco aspectos constitutivos das formas simbólicas apontados por Thompson ao nosso objeto empírico, procederemos a um breve retrospecto do contexto sócio-histórico brasileiro que ensejou o lançamento de *Última parada 174*, em 2008.

### **3. Cinema brasileiro contemporâneo e contexto histórico: o boom dos filmes sobre favela**

A maior parte da produção fílmica brasileira dos primeiros anos da chamada retomada<sup>1</sup> foi marcada pela tendência nostálgica de retorno aos temas do Cinema Novo, em filmes que revisitaram o sertão mitológico de Glauber Rocha, bem como reavivaram temáticas relativas à representação do popular e aos traços identitários da cultura.

Contudo, passados os primeiros anos do período, o que se presenciou foi a ascensão às telas da crueza de um cinema marcadamente urbano, que buscou denunciar as fronteiras simbólicas da sociedade por meio de narrativas impactantes e violentas. A partir da realização de *Cidade de Deus* (dirigido por Fernando Meirelles, 2002) houve a produção de uma avalanche de filmes na mesma chave que, ao acionarem fórmulas parecidas, trouxeram como discussão central temas ligados à favela, violência e tráfico de drogas – sempre com

<sup>1</sup> “Convencionou-se chamar de *retomada* a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 11).



montagem ágil, tempo acelerado e outros aspectos formais típicos das narrativas contemporâneas. Esses filmes tiveram, em sua quase totalidade, os morros cariocas como cenário. Esse dado é importante, pois foi justamente o contexto sócio-histórico um dos aspectos mais fortes a ensejar o aparecimento da nova tendência cinematográfica brasileira, que privilegiou a favela e seus moradores como objeto de interesse.

Nossa aposta é de que tal momento da cinematografia nacional guardou plena sintonia com a delimitação de uma nova ordem social estabelecida no Rio de Janeiro nas últimas décadas. Isso porque, nos anos 1980, o narcotráfico se espalhou pelo país: esse foi o período em que a cocaína chegou aos morros cariocas e transformou a vida dos moradores de favela, já que quadrilhas que pretendiam participar da alta lucratividade do negócio do tráfico se equiparam “com modernas armas de fogo que foram distribuídas entre jovens traficantes e aviões” (ZALUAR, 2003, pág. 210). Como consequência, as comunidades passaram a ser quase que exclusivamente comandadas pelos chefes do tráfico. Em função da nova realidade, o universo dos moradores de favela – com ênfase cada vez maior sobre a violência urbana – ganhou as manchetes dos meios de comunicação e chamou também a atenção dos cineastas, ávidos por realizar filmes que pudessem apreender a complexidade das relações que ora se estabeleceram nos morros. Por isso mesmo, desde início dos anos 2000 títulos como *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007); *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2007) *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008), *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *No meu lugar* (Eduardo Valente, 2009), *400 contra 1 – uma história do crime organizado* (Caco Souza, 2009), *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010) abordaram as questões que se relacionam à problemática das favelas no Rio de Janeiro.

Nesse contexto foi produzido *Última parada 174*, que narra a trajetória de Sandro Nascimento, sobrevivente da chacina na Candelária, ocorrida em 1993 no Rio de Janeiro. Sete anos após a chacina, Sandro seqüestrou o ônibus da linha 174.

#### **4. Leitura de *Última parada 174* como forma simbólica**

O primeiro aspecto que define uma forma simbólica, de acordo com Thompson, é sua característica “intencional”. O filme *Última parada 174* exemplifica bem como as intenções contidas nas formas culturais, ou seja, “aquilo que o produtor pretendeu dizer” pode ser assimilado de maneira adversa pelo público que a recebe. Não pretendemos aqui abordar a

instância da recepção, pois isso não faz parte de nossos propósitos e tampouco caberia nos moldes desse trabalho. Apenas pretendemos destacar o fato de que, por ocasião do lançamento de *Última parada 174*, a mídia nacional fez coro ao divulgar que mais um “*favela movie*”<sup>2</sup> acabara de chegar às telas. Porém, em quase todas as entrevistas concedidas à imprensa naquele momento, o diretor do filme, Bruno Barreto, se posicionava contrariamente a tais afirmações. Ele argumentava ter realizado um filme sensível, que buscava investigar o lado humano dos personagens, ainda que tivesse optado por retratar um problema social tão grave, dando a ver a extrema violência que permeava a história de Sandro Nascimento. Foram inúmeras as vezes que Barreto contrapôs seu filme a produções como *Cidade de Deus*:

Adoro *Cidade de Deus*. Acho um marco no cinema mundial. Agora, é um grande afresco, não se propõe a dissecar sentimentos. É um épico. Meu filme é exatamente o oposto. É um épico do coração, intimista.<sup>3</sup>

A partir desses primeiros apontamentos é que propomos a reflexão a respeito de como um produto cultural pode mesmo escapar das interpretações e significações almejadas pela instância da produção. O motivo disso é que as formas simbólicas são oferecidas dentro de sistemas de representação que têm a ver com contextos sócio-históricos particulares, e, portanto, estão sujeitas a uma série de variáveis encontradas no *texto* e no *contexto*, que contribuirão para confirmar o sentido que lhes será atribuído pela recepção. No caso de *Última parada 174*, embora Bruno Barreto tenha afirmado que construiu um filme que escapava à lógica das narrativas sobre favela e, desse modo, sua “intenção” era realizar um filme mais sensível que não reproduzisse diretamente os cacoetes de um “*favela movie*”, o diretor acabou por utilizar diversos códigos e convenções existentes dentro da própria cultura contemporânea para realizar seu filme. Logo, tais códigos foram assimilados pelo público, crítica e mídia como pertencentes à iconografia que os filmes-favela atualizam. Esse fator pode ter contribuído para a rápida rotulação efetivada pela imprensa de que *Última parada 174* era um filho legítimo do “gênero favela”.

<sup>2</sup> Designação utilizada pela imprensa ao se referir aos filmes que abordam a favela, violência e tráfico de drogas.

<sup>3</sup> Silvana Arantes, “Barreto diz que chamar filme de *favela movie* é um problema”, em *Folhaonline*, 17/09/2009. Disponível em [www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u448682.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u448682.shtml).

Cabe destacar também que fora do universo criado na diegese existe todo um contexto social que permeia as produções de sentido que são realizadas por parte dos espectadores. Basta lembrarmos que, no cenário social brasileiro, o público é bombardeado quase diariamente por notícias que dão conta da guerra do tráfico de drogas e diversas ações violentas que parecem fazer parte de um certo cotidiano do Rio de Janeiro. Essas referências contextuais – onde as imagens do real e da ficção estão cada vez mais imiscuídas – certamente fizeram parte e foram constitutivas do processo de leitura de *Última parada 174*.

As afirmações que viemos realizando em torno do caráter “intencional” da narrativa nos levam inevitavelmente a pensar na própria escritura do filme *Última parada 174*, em termos dos recursos estilísticos utilizados. Nesse sentido, nossa reflexão se encaminhará agora para a consideração do segundo aspecto constitutivo de uma forma simbólica apontado por Thompson, que é justamente seu caráter “convencional”. De acordo com o teórico, o caráter convencional de uma forma simbólica diz respeito aos códigos, convenções e regras utilizados pelo autor. No caso do cinema, essas convenções estão estreitamente ligadas aos códigos específicos de sua linguagem, ou seja, aos recursos expressivos passíveis de criar significação, como enquadramentos, iluminação, montagem, elenco, trilha sonora, etc. Portanto, dentre as opções “textuais” feitas por Bruno Barreto podemos pontuar a escalação de atores não profissionais e oriundos do morro para o filme – prática que se tornou quase uma marca dos filmes-favela. Além disso, cabe destacar a utilização das locações reais – isto é, a gravação de cenas dentro dos barracos, nas vielas da favela –, que reforça o apelo ao real feito pelo filme e que é também um item bastante recorrente nas narrativas com essa temática. Outro aspecto que constitui *Última parada 174* é a exploração dos contrastes da topografia urbana do Rio, numa dinâmica que coloca em oposição asfalto e morro (traço que também é definitivo nessa filmografia sobre favela)<sup>4</sup>.

Pontuamos esses três aspectos entre tantos que compõem *Última parada 174* para destacar que ao fazer certas escolhas, isto é, ao utilizar determinados códigos e convenções bastante acionados por outros cineastas que buscaram representar a favela durante a fase

---

<sup>4</sup> Não raro, nos filmes sobre favela, as diferenças simbólicas entre morro e asfalto são construídas a partir da forma do filme, ou seja, por meio de recursos expressivos tais como trabalho de câmera, duração dos planos, montagem, trilha sonora, etc. Por exemplo: a utilização da câmera na mão numa subida pelos morros de uma favela, num tempo que pode ser agilizado pela montagem e pela utilização de uma trilha sonora alucinante, tornará a percepção dessa sequência mais siderante, levando o espectador a experimentar a cena de modo mais perturbador, ao enfrentar os sobressaltos típicos dos filmes de ação. Essa é uma das maneiras (entre tantas outras possíveis) de dizer que a favela é perturbadora. Por isso, é importante observar que as escolhas estéticas criam significações dentro dos filmes e que, em alguns casos, essas escolhas podem funcionar para perpetuar muitos dos estereótipos sobre a favela que circulam na sociedade.

que chamamos de *boom* dos filmes favela, o *texto fílmico* produzido por Bruno Barreto talvez tenha sido submetido a uma mesma grade de leitura que público e crítica faziam uso para ler os demais filmes que abordavam as temáticas da favela naquele momento.

Mas já que apontamos como o filme de Barreto dialogou em alguns aspectos com os demais filmes sobre favela realizados a partir dos anos 2000, cabe comentarmos também sobre dois elementos fundamentais da linguagem fílmica que diferenciaram *Última parada 174* da maioria das narrativas sobre favela: a montagem e a trilha sonora. Podemos dizer que, embora *Última parada 174* tenha sequências bastante ágeis, sobretudo nos momentos mais impactantes – como quando Marisa, a mãe de Alê, é expulsa de seu barraco pelo traficante, ou quando os meninos de rua são mortos na chacina da Candelária – grande parte da narrativa é entremeada por pausas que visam à dramatização, flagrando mais de perto os personagens e explorando seus sentimentos e subjetividades. Logo, podemos perceber que boa parte de *Última parada 174* possui tomadas com maior duração, ou seja, cenas mais demoradas, quando flagramos os personagens mergulhados em seus universos interiores. Vale destacar que essa “duração” é conferida por uma montagem que nesses momentos se mostra pouco acelerada e, portanto, conota sintonia com as emoções dos personagens. Lembramos que o recurso da montagem contribui para a passagem de um plano a outro, dissipando a descontinuidade, e transformando o material expressivo numa continuidade, num todo inteligível, que, enfim de contas, se configura na narração fílmica. Assim sendo, a montagem impõe uma duração definida a cada imagem – esse efeito aumenta a influência da organização temporal oferecida aos espectadores; desta forma, a montagem não somente define o tempo, ou a duração, mas influencia fortemente o valor de carga emocional oferecido em cada plano.

Ao mesmo tempo, observamos que essa duração dos planos é também acentuada por uma trilha sonora que vai ficando cada vez mais baixa (talvez para dar conta da severidade dos fatos que, ao contrário, vão assumindo um tom crescente). Em suma, nesses momentos de ritmo mais lento, a câmera concisa e a trilha sonora modesta conferem dramatização em cenas que convidam a uma maior introspecção, de modo que o espectador tenha tempo para pensar sobre as imagens. Assim, observamos que, ao menos nesses momentos (que parecem existir para permitir que os universos subjetivos dos personagens aflorem), *Última parada 174* se diferencia da maior parte dos filmes sobre favela realizados nos últimos anos.

É importante destacar que, ao considerarmos como os códigos e elementos da linguagem fílmica trabalham de modo relacionado e, assim, conferem possibilidades de

sentido à mensagem, já estamos tangenciando a terceira característica de uma forma simbólica, conforme descreve Thompson. De acordo com ele, esse aspecto se refere à estrutura do produto cultural e ao modo como seus elementos estruturais se ligam entre si, sendo passíveis de interpretação. No caso do filme, como viemos explicitando, foram os códigos da linguagem do cinema que, ao serem “articulados” em relação, foram capazes de sugerir determinado sentido sobre o texto fílmico. Sabemos que se a utilização de algum desses códigos (som, enquadramento, montagem, etc.) fosse modificada, provavelmente o sentido atribuído por nós ao texto seria adverso daquele que propusemos aqui.

Agora, passamos ao quarto elemento de uma forma simbólica, que Thompson nos diz ser o “referencial”. Nesse aspecto o autor nos convoca a compreender que as formas simbólicas sempre *representam* algo, adquirindo sua *especificidade referencial* em determinados contextos e sob determinadas circunstâncias. Acreditamos que essa característica já tenha sido, em certa medida, explorada por nós, pois viemos mostrando como num contexto particular como o brasileiro – onde os receptores estão bastante familiarizados, via imprensa e gêneros televisivos, com a problemática dos morros e a violência – a leitura de um filme como *Última parada 174* pode estar fortemente ligada à sua *especificidade referencial*.

Em outras palavras, o que buscamos acentuar é que se torna possível para o público compreender as relações propostas pelo filme, os confrontos dados a ver, pois, de certo modo, os espectadores “reconhecem” o contexto histórico que serviu de base para a construção narrativa, bem como estão familiarizados com outros textos midiáticos que abordam tal problemática. Portanto, acreditamos que a própria relação intertextual existente entre os diversos textos midiáticos reforça esse “saber” contextual que o espectador adquire. Somente para exemplificar o que estamos discutindo a respeito da *especificidade referencial*, destacamos o trecho de uma entrevista concedida pelo cineasta Eduardo Valente, diretor do filme *No meu lugar* (2009), que também tematizou o conflito urbano do Rio de Janeiro. Por ocasião do lançamento de *No meu lugar* na França, o cineasta sublinhou a oscilação da recepção:

Há três camadas de recepção: carioca, brasileira e estrangeira. Em Cannes, por exemplo, nem todo mundo sacou o que é fichinha para qualquer morador do Rio. Conversei com um espectador (do balneário francês) e ele disse que não entendeu a cena em que um garoto (traficante) aparece com um rifle na mão. “O

que está acontecendo? É uma guerra?” ele perguntou. Para ele, era uma cena quase surrealista<sup>5</sup>.

A fala do cineasta reforça o argumento de que o contexto social de inserção dos receptores auxilia na compreensão e na constituição dos textos oferecidos no âmbito da cultura. Como afirma Thompson, “o modo como uma forma simbólica particular é compreendida por indivíduos pode depender dos recursos e capacidades que eles estão aptos a empregar no processo de interpretá-las” (THOMPSON, 1995, p. 193).

Sendo assim, compreendemos porque Thompson joga grande peso sobre o quinto e último aspecto de uma forma simbólica, que é o “contextual” e lida com o modo como as formas simbólicas se inserem em contextos sócio-históricos particulares e com a maneira como essas formas são produzidas, transmitidas e recebidas.

Ao chamar a atenção para as relações características de um determinado contexto, o autor busca realçar que, extrapolando a observação dos traços estruturais internos de uma forma simbólica, a análise cultural deverá encontrar também contextos dentro dos quais um discurso é pronunciado e recebido, descortinando diversas variáveis, inclusive, aquelas relativas às relações de poder. Como até agora apontamos algumas das possibilidades de observação de uma forma simbólica para além de sua estrutura interna, ou melhor, relacionamos sua estrutura interna com fatores determinantes encontrados no contexto sócio-histórico, faremos uma última e breve reflexão sobre as representações sociais como lugares de disputa social de poder.

Como sugere Comolli, as relações de poder de uma sociedade sempre estão inscritas nos sistemas de representação, pois é “precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os seus sujeitos. Como é por elas que os seus sujeitos têm uma visada crítica sobre seu assujeitamento na sociedade”. (COMOLLI, 2008, p. 99). Assim, Comolli afirma que os sistemas de representação sociais são compostos por *mise-en-scènes* entrecruzadas, superpostas, distintas que denunciam as próprias lutas sociais e políticas, conferindo-lhes visibilidade.

No que tange aos filmes sobre favela, é inegável que tais representações foram capazes de conferir visibilidade e ampliar o debate sobre os segmentos populares que, ao menos nos últimos trinta anos, estiveram relegados à total invisibilidade no Brasil. Mas

---

<sup>5</sup> Anna Balloussier, *Moscou e No Meu Lugar* marcam dia forte no Festival de Paulínia. Em revista virtual Rolling Stone, 14/07/2009. Disponível em [www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5768](http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5768).

também cabe avaliar os termos em que tem se efetivado essa política de representação, pois embora saibamos que qualquer texto é carregado de uma potencial polissemia – o que lhe confere diversas possibilidades de leitura –, ao privilegiar relações intertextuais e associar significados a outros, os textos também são marcados pelo endereçamento de leituras preferências. Nesse sentido, não nos escapa que muitos dos filmes sobre favela realizados recentemente se encarregaram de associar apressadamente pobreza e criminalidade, propondo reflexões ainda rasas sobre os processos de violência urbana que fazem parte do cotidiano das periferias e favelas. Quando tal discussão é feita de modo fugaz, o risco de predominar nos enunciados a mensagem de que *todo* morador de favela é irremediavelmente violento se torna grande. Então, cabe a pergunta: como fica a vida do trabalhador comum, que vive numa comunidade, diante desse *boom* de filmes que insistem em explorar, por meio de clichês, os espaços da favela? Sabemos que essa é uma pergunta difícil de ser respondida e, talvez, nunca venha a ser. Mas o que pretendemos pontuar com essa reflexão é que as lutas sociais ocorrem cada vez mais no plano simbólico, e que a cultura deve ser o lugar de análise desse campo de forças. Como nota Esther Hamburger “a disputa pelo controle das representações, que existe no mundo inteiro, no Brasil assume significados específicos, uma vez que o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social” (HAMBURGER, 2005, pág. 197).

## 5. Apontamentos finais

A discussão que realizamos nesse trabalho evidenciou que o filme *Última parada 174* não nasceu no vazio histórico, mas, antes, dialogou com toda uma tendência do cinema brasileiro contemporâneo de se voltar para a realidade dos morros cariocas a partir dos anos 2000. Como observamos, essa tendência da cinematografia nacional possuiu uma filiação sócio-histórica, à medida em que uma nova ordem social se estabeleceu nos morros do Rio de Janeiro a partir dos anos 1980, com a chegada da cocaína e das armas de fogo a esses espaços.

Ao trilharmos o caminho da análise cultural proposta por Thompson, utilizando seus conceitos-chave para a interpretação do filme como forma simbólica, pudemos constatar como os significados compartilhados na cultura atual fizeram parte da própria escritura da narrativa, que se utilizou de códigos e convenções disponíveis no sistema de representação cultural para retratar a realidade da favela e do conflito urbano instalado no Rio. Dessa

maneira, pudemos compreender como as características contextuais se fizeram presentes nos modos sociais de produção, bem como nos processos sociais de leitura do filme, que, certamente, também foram constitutivos da obra, à medida em que ajudaram a configurar o sentido do texto (sentido esse que, inclusive, fugiu da expectativa da instância de produção - como demonstrado na leitura do filme).

O percurso por nós percorrido apontou que, de fato, Thompson oferece uma proposta viável para que as formas simbólicas sejam analisadas sob as perspectivas do “texto” e do “contexto”, isto é, a partir de aspectos internos à obra, bem como a partir de características que extrapolam esse âmbito e têm a ver com os aspectos sócio-histórico e culturais. Acreditamos que a observação à *Última parada 174* demonstrou como essas duas instâncias caminham bastante próximas, pois, como observamos, quando uma análise leva em conta o contexto de produção é quase impossível discernir quais os aspectos relativos ao texto não se contaminaram por características externas a ele. Ou seja, o texto, em si, já é um produto que porta as marcas de seu contexto. Talvez por isso mesmo Thompson estabeleça, de saída, que os aspectos constitutivos de uma forma simbólica entrelaçam significado e contexto, figurando como terreno fértil para as práticas de significação.

Isso nos leva a considerar, finalmente, que a constituição de um texto insere-se em ampla dinâmica social, envolvendo instâncias da produção e da recepção e figurando como lugar profícuo para o estabelecimento e análise das relações comunicativas.

## Referências

- ARANTES, Silvana. Barreto diz que chamar filme de “favela movie” é um problema. Folhaonline. 17 de setembro de 2009. Disponível em [www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u448682.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u448682.shtml). Acesso em 18/03/2010.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2007.
- BALLOUSSIER, Anna. *Moscou e No Meu Lugar* marcam dia forte no Festival de Paulínia. Revista Rolling Stone. Disponível em [www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5768](http://www.rollingstone.com.br/secoes/novas/noticias/5768). Acesso em 26/07/2010
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. BH: Ed. UFMG, 2008.
- HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, A. (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 196-215.
- LEAL, Bruno. Saber das narrativas: narrar. In: César Guimarães e Vera França (orgs). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.



NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

OLSON, David R. **O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita**. São Paulo, Ática, 1994.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada**. São Paulo, Liberdade, 2003.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 2006.

ZALUAR, Alba. Crime, medo e política. In: ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (Orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 209-232.

## **The brazilian cinema and the boom of movies about slum: a reading of Última parada 174 as symbolic form**

### **Abstract**

The article proposes a reflection on how texts are composed in large social processes, becoming carriers of meaning in socio-historical contexts. This proposal focuses on the understanding that the texts do not carry an immanent meaning, but acquire meaning from the interpretation favored by the existing systems of representation in cultural contexts located. In order to discuss the processes of encoding and decoding of texts in society, this work will bring the theoretical contribution of Olson (1994) and Thompson (1995) - authors who share the understanding that texts are never ready, but are configured both acts of writing as a historically situated interpretive gestures.

In addition, our effort will be to expand the notion of text, trying to understand the films as textual forms carriers of meaning. After this journey, we will bring the proposal for a cultural analysis of Thompson (idem). He proposes the investigation of the symbolic forms of culture to understand the social processes of meaning production.

Therefore, we anticipate that we will follow the course theoretical methodological indicated by Thompson, in order to understand how the film Última parada 174 (Bruno Barreto, 2008) has become a significant phenomenon in Brazilian social context, which since the 2000s recorded the arrival at the screens of the urban and violent movie, focused on the reality of the slum and their residents.

### **Keywords**

## **Cine brasileño y el "boom" de películas sobre villa: una lectura de Última parada 174 como un símbolo**

### **Resumen**

El artículo propone una reflexión sobre cómo los textos se componen de grandes procesos sociales y se convierten en portadores de significado en contextos socio-históricos particulares. Este objetivo se centra en el entendimiento de que los textos no tienen un significado interno, sino que adquieren significado a partir de la interpretación favorecida por los sistemas existentes de representación en contextos culturales localizados. Con el fin de discutir los procesos de codificación y decodificación de textos en la sociedad, este trabajo tiene la aportación teórica de Olson (1994) y Thompson (1995) - los autores que comparten el entendimiento de que los textos no están listos, pero se configuran a través de actos de la escritura y gestos interpretativos históricamente situados.

Además, nuestro esfuerzo será el de ampliar la noción de texto, tratando de entender las películas como formas textuales portadoras de significado. Después, vamos a traer la idea presentada por Thompson (ídem) para el análisis cultural. El autor propone la investigación de las formas simbólicas de la cultura para entender los procesos sociales de producción de sentido. Por lo tanto, anticipamos que vamos a tratar de seguir el camino teórico y metodológico señalado por el autor en la búsqueda de entender cómo la película Última Parada 174 (Bruno Barreto, 2008) se convirtió en un fenómeno importante en el contexto social brasileño, que desde el año 2000 registró el crecimiento de películas de temática urbana y violenta. Estas películas retratan la realidad de las villas y sus habitantes.

### **Palabras-clave**

*Recebido em 18/04/2011*

*Aceito em 31/05/2012*