

LINHA DE PASSE NA PARALELA DO IMPOSSÍVEL

Luís André Bezerra de Araújo¹
Amador Ribeiro Neto²

*Para captar o visual de um chute a gol
E a emoção da ideia quando ginga*
(Chico Buarque, na letra de “O futebol”)

RESUMO:

Partindo da metáfora existente já no título *Linha de passe*, o filme de Walter Salles e Daniela Thomas (2008) busca a representação de relações entre o futebol e os meios culturais, políticos e sociológicos. O longa-metragem mostra paralelamente os dramas e desafios da rotina da empregada doméstica Cleuza e de seus quatro filhos: Dênis, Dinho, Dario e Reginaldo, que dividem espaço numa humilde residência na metrópole paulistana. Através de contribuições teórico-críticas de autores como Anatol Rosenfeld, Maurice Blanchot, Hilário Franco Júnior, Vsevolod Pudovkin, entre outros, propomos um breve estudo fílmico sobre *Linha de passe*.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; *Linha de passe*; Futebol; Cotidiano; Walter Salles e Daniela Thomas.

ABSTRACT:

Starting with the metaphor already present in the title *Linha de passe*, the film by Walter Salles and Daniela Thomas (2008) searches for the representation of relations between football and cultural, political and sociological contexts. This feature film simultaneously shows the dramas and challenges of the life routine experienced by Cleuza, a domestic maid, and her four children: Dênis, Dinho, Dario and Reginaldo, who live together in a humble house in the metropolis of São Paulo. Through theoretical and critical contributions by several authors, such as Anatol Rosenfeld, Maurice Blanchot, Hilário Franco Júnior, Vsevolod Pudovkin, among others, we propose a brief filmic study of *Linha de passe*.

Keywords: Brazilian Cinema; *Linha de passe*; Football; Everyday life; Walter Salles and Daniela Thomas.

No futebol, denomina-se “linha de passe” quando companheiros de equipe passam a bola de um para o outro rapidamente, muitas vezes concluindo a jogada com um arremate ao gol adversário. No filme homônimo, dos diretores Walter Salles e Daniela Thomas (2008), este é um dos motes utilizados para estruturar a representação do difícil cotidiano de uma família da periferia de São Paulo. São narrados paralelamente os dramas e desafios da rotina da empregada doméstica Cleuza e de seus quatro filhos: Dênis, Dinho, Dario e Reginaldo, que dividem espaço numa humilde residência na comunidade Cidade Líder. Num espaço social onde há poucas

¹ Doutorando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob orientação do professor Dr. Amador Ribeiro Neto.

² Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor do curso de Letras da UFPB.

oportunidades, só podem contar uns com os outros, alternando prazeres e fracassos, em casa e na imensidão da metrópole.

Esta estratégia do filme, de relacionar o futebol com a vida cotidiana em determinados meios sociais, é uma busca de representar esteticamente as relações entre o futebol e os meios culturais, políticos e sociológicos, já defendida em alguns estudos publicados. Citamos como exemplos três publicações nacionais: os livros *A dança dos deuses: futebol, sociedade e cultura*, de Hilário Franco Júnior (2007), *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, de José Miguel Wisnik (2008), e o ensaio “O futebol no Brasil”, de Anatol Rosenfeld (2007). Neles, os autores tentam compreender por que o esporte mais popular do mundo desperta a paixão de milhões de torcedores em todo o planeta³, e a complexidade de uma atividade esportiva, aparentemente simples, mas que no decorrer da sua evolução histórica ajuda a explicar as transformações da sociedade na qual vivemos. O futebol é entendido como linguagem (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 348-392) e, como tal, passível de investigação por diversas áreas de conhecimento.

Hilário Franco Júnior é afirmativo ao nomear um dos capítulos do seu livro: “Futebol, metáfora do mundo contemporâneo”. Citando Albert Camus⁴ (que atribuiu sua experiência de vida e seu entendimento sobre deveres e obrigações morais à sua vivência com o futebol), o autor argumenta que esse esporte é uma imagem-síntese do mundo em que vivemos: “imagem que mostra tanto a realidade externa (social, econômica, política) quanto interna (anseios, medos, frustrações, esperanças, alegrias)” (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 166). Buscaremos exemplificar, mais adiante, como os círculos sociais e os anseios dos personagens de *Linha de passe* convergem de alguma forma nesta metáfora do futebol enquanto representação de mundo, e como isto foi recriado em linguagem cinematográfica.

Em *Linha de passe*, Dênis é o mais velho dos quatro irmãos. Trabalha como motoboy e enfrenta muitas dificuldades financeiras para pagar o financiamento de uma moto, seu meio de transporte e principal instrumento de trabalho. É pai de uma criança, fruto do relacionamento com uma ex-namorada, com quem mantém contato para tratar assuntos relacionados à saúde do garoto, além de, esporadicamente, envolver-se com ela em relações amorosas. Dinho trabalha como frentista, num posto de gasolina. Evangélico, nas horas vagas frequenta uma igreja, na qual busca refúgio para esquecer um passado, do qual pouco conhecemos — mas que na fala de sua mãe é descrito como problemático (“eu sei muito bem a trabalhadeira que você já me deu nessa vida”) e, como na remissão de um pecado, revela a mudança, pois “aceitou Jesus”.

Dario, o terceiro irmão, sonha em ser jogador de futebol profissional. Procura oportunidades nos clubes, mas vê o tempo passar e as portas se fecharem cada vez mais: o fato de completar 18 anos parece um fardo do qual Dario não consegue se desvencilhar com a mesma habilidade que utiliza para driblar um adversário dentro de campo. Os fracassos nas peneiras⁵ parecem representar o afastamento do seu grande sonho. Sonho que significa a esperança de uma vida financeiramente melhor para ele e toda a família.

³ Nos textos de Wisnik e Rosenfeld, a grande ênfase é dada ao futebol brasileiro.

⁴ Camus, Prêmio Nobel de Literatura de 1957, praticava o esporte: havia sido goleiro do Racing Universitaire de Argel (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 166).

⁵ No meio futebolístico, “peneira” é o nome dado ao processo seletivo de jogadores para as categorias de base dos clubes profissionais. Geralmente, as seleções (que são os “vestibulares” da bola) são realizadas com jogadores com idade inferior a 18 anos.

O caçula dos irmãos é Reginaldo, único negro da casa (e curiosamente o único dos irmãos que não é chamado por um nome com inicial na letra “D”). Está obstinado em um propósito: encontrar o pai que ainda não conhece. A única informação que tem é a de que o pai é motorista de ônibus. Como a cor de sua pele difere da cor clara da pele de sua mãe e de seus irmãos, Reginaldo imagina que seu pai também tem a pele escura (“se eu sou assim dessa cor, ele deve ser um carvão”, reflete em determinado momento), e passa a andar, obsessivamente, em ônibus guiados por homens negros, na esperança de encontrar seu genitor.

No centro da família está Cleuza: empregada doméstica, mãe dos personagens descritos anteriormente, e grávida do quinto filho. Devido às dificuldades financeiras, não pode parar de trabalhar durante a gravidez, ao mesmo tempo em que é a responsável pelas tarefas domésticas, exercendo papel de “pai e mãe”, lutando para sustentar e manter a família unida. Torcedora fanática do Corinthians, se interessa bastante por futebol: acompanha os campeonatos — indo a estádios, inclusive — e assiste aflita à crise do seu time, que faz uma má campanha e corre o risco de cair para a segunda divisão.

No filme, as rotinas dos cinco personagens são entrelaçadas através de uma montagem que ora privilegia a batalha pessoal de cada um, e ora os coloca lado a lado, apresentando a ideia de que, e aqui utilizamos mais uma expressão relacionada com o futebol, todos estão “jogando no mesmo time”, e acabam sempre “trocando passes” quando precisam de garra e de força individual para se desvencilhar dos problemas.

Ao focalizar a rotina de uma única família, o filme acaba por mostrar uma realidade social abrangente — não apenas daquela comunidade, mas de todo o país. A linguagem realista do filme não abre mão de uma apurada técnica de montagem das “micronarrativas” que se entrecruzam.

Em “As características fundamentais da imagem fílmica”, Marcel Martin (2003) discute a complexidade da imagem do cinema, principalmente no que diz respeito à montagem e à inserção de som. Ressalta o caráter ambíguo da imagem cinematográfica, carregando consigo uma “dialética interna” — pelo fato de a imagem ser, em si mesma, “carregada de *ambiguidade* quanto ao sentido”, o cineasta tem a possibilidade de fazer surgir sentidos através do tipo de enquadramento, da filmagem de elementos díspares numa mesma cena, etc., emergindo assim a “significação do contraste” — que se soma ainda a uma “dialética externa”, que é a produção de sentidos explorada através da montagem. E chega à conclusão que, por mais que as imagens de um filme pareçam uma tentativa de reprodução da realidade, “*é preciso aprender a ler um filme*, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos” (MARTIN, 2003, p. 27, grifo do autor).

Martin menciona a “perspectiva da montagem ideológica” proposta pelo cineasta e teórico russo Sierguéi Eisenstein no famoso texto “O princípio cinematográfico e o ideograma” (2000). Eisenstein defende que o que define a linguagem cinematográfica é, acima de tudo, a montagem, e que, “da colisão de dois fatores determinantes, surge um conceito (...) portanto, montagem é conflito” (EISENSTEIN, 2000, p. 159). Neste caso, a significação parece exigir do espectador uma maior carga interpretativa, por criar conceitos que partem de imagens com “significados singelos” que, contudo, criam “contextos e séries intelectuais”. Sobre a montagem eisensteiniana, citamos novamente Martin, que explica:

A imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como foi definido por Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao movimento afetivo) e, deste, à *ideia*. (MARTIN, 2003, p. 28, grifos do autor)

A sequência inicial de *Linha de passe* exemplifica a concepção de montagem dos diretores. Na primeira cena, Cleuza, grávida, está sentada na cama de seu quarto, suspirando, olhando pensativa para um feixe de luz que entra no recinto. Em seguida, um corte, um recuo no tempo: imagens do estádio do Morumbi, em São Paulo, onde acontece um jogo de futebol profissional. A torcida do Corinthians estica um bandeirão e Cleuza está no meio dos torcedores. Da mesma maneira que está aflita na cama, com o peso da situação, estava aflita na arquibancada, torcendo para que o seu time não levasse o gol numa cobrança de falta (o goleiro acaba por defender a bola, evitando o gol). A partir de então, as cenas do estádio são entrecortadas com situações vividas pelos outros personagens (os filhos de Cleuza): Dênis com sua moto no caótico trânsito de São Paulo; Dinho, em meio a outros fiéis, orando na igreja; Reginaldo andando de ônibus; e Dario numa peneira, na disputa para se tornar um jogador de futebol profissional. A montagem paralela — ou seja, a constante alternância de focalização da rotina de um personagem para outro — cria uma unidade fílmica ao aproximar tensões, conflitos e angústias. A batalha de cada um é a batalha de todos: a família de Cleuza representa um grupo social onde todos parecem compartilhar do mesmo destino.

A estratégia de justapor as tomadas com os personagens nas mais diversas situações de vida cria uma espécie de atmosfera familiar e social, um campo de significação que metaforiza o cotidiano de toda a família. E aqui citamos V. Pudovkin, quando reflete sobre a direção cinematográfica e a fotografia, que transformam em linguagem fílmica a representação de uma “atmosfera”, que poderia ser entendida como o “traço especial, essencial” da película:

Essa atmosfera, esse colorido, não pode e não deve se tornar explícito nem numa cena, nem no letreiro; deve constantemente impregnar o filme inteiro, do começo ao fim. (...) O cinema é excepcionalmente econômico e preciso. Nele não há, e não deve haver, nenhum elemento supérfluo. Não existe tal coisa como um pano de fundo neutro; todos os elementos devem ser acumulados e dirigidos com o objetivo único de resolver os problemas dados. Pois cada ação, na medida em que acontece no mundo real, está sempre envolta em condições gerais — esta é a natureza da atmosfera. (PUDOVKIN, 2008, p. 71-73)

Neste mesmo texto, no tópico “Os Personagens na ambientação”, o teórico russo destaca, com exemplos executados pelo cineasta americano David Griffith, o desenvolvimento de roteiros com “personagens mesclados diretamente com tudo aquilo que acontece no mundo ao redor” (PUDOVKIN, 2008, p. 73). Considerando esses pontos, procuremos analisar a colocação dos conflitos na narrativa de *Linha de Passe*, através das ações dos personagens.

Cleuza e Dinho são os membros da família que garantem financeiramente o sustento da casa — Dênis, o filho mais velho, habitualmente alega que está “acertando a

moto” e que contribuirá nas contas dos meses seguintes. Nas horas vagas, a empregada doméstica e o frentista vão, respectivamente, ao estádio de futebol e à igreja. A montagem paralela conflita o ritual destes dois ambientes: torcedores de clubes de futebol (incluindo Cleuza) torcem, rezam e cantam pela sua equipe no estádio e, logo em seguida, a tomada está numa igreja, onde fiéis (incluindo Dinho) igualmente cantam, se emocionam e erguem as mãos para louvar o Deus da sua crença. Os rituais se assemelham, realçando o caráter ambíguo da relação entre o sagrado e o profano. E ambos os espaços convocam para a participação efetiva das massas: todos os sujeitos ali presentes são “anônimos”, mas importantes peças de um grupo, e fazem parte da celebração: ou do futebol ou da religião.

Sobre a atuação do torcedor nos estádios de futebol, Anatol Rosenfeld faz a seguinte análise: “‘Co-atua’ motoramente, de forma intensa, como se pudesse contribuir, com sua conduta aflita, para o sucesso de sua equipe, o que ele, enquanto ‘torcida’ — como massas de fanáticos que berram —, realmente faz” (ROSENFELD, 2007, p. 94). Ao se escolher um clube para torcer, há uma canalização na busca da honra e poder, representada através das conquistas da agremiação. Sobre tal aspecto e as aproximações entre os rituais futebolísticos e religiosos, Rosenfeld detalha a questão, mostrando-nos que há uma falsa dicotomia na relação do sagrado com o profano no futebol:

O futebol brasileiro sem dúvida faz parte de uma evolução moderna de caráter inteiramente profano. Sente-se, contudo, sua secreta tendência a ritualizar-se, sua orientação para esferas de sentido que parecem não lhe caber. Isso não é de se estranhar onde são mobilizadas paixões tão profundas, onde tanta coisa “está em jogo” e onde a deusa da Fortuna tem uma influência tão decisiva. Para uma imensa torcida, a vitória de seu time, que se transmite para o grupo inteiro, significa um triunfo coletivo, um incremento da honra e do poder, ao mesmo tempo, uma revelação do curso feliz das coisas. Um jogo de dados superior — como porventura o jogam os deuses da Índia —, o resultado de um grande jogo quase se parece a uma sentença de Deus, que já antes se anunciara muitas vezes na disputa. Assim, pois, o grande jogo torna-se objeto de um cerimonioso coro alternado das seitas, que se manifestam, quase como outrora nas festas de Demeter e Dioniso, em cantos “iâmbicos” de escárnio e zombaria; se um grupo ganhou, faz parte do ritual da torcida gozar a derrota da outra, que dias a fio ostenta a “cabeça inchada”, e dar vazão a esse gozo em refrões. Participar desse jogo da torcida é obrigação séria do cidadão integral, a não ser que ele mesmo se excluísse da comunidade — um indivíduo “consagrado à morte” no seu total isolamento. Só envergonhado se pode admitir — se se pertence a esta ou aquela seita — que se é um completo pagão nesse domínio. (ROSENFELD, 2007, p. 102-103)

No estádio, Cleuza se junta ao coro e louva seu clube de coração: “Corinthians, Corinthians minha vida, Corinthians minha história, Corinthians meu amor!”. Portanto, é simbólico que Cleuza torça pelo time mais popular da cidade de São Paulo — o Corinthians, cuja torcida é conhecida como “fiel” — e que a narrativa se passe num tempo histórico em que a agremiação passa por uma grave crise. Em uma cena, Dênis e Dinho zombam da situação do time da mãe e a mesma os repreende, perguntando: “você estão querendo levar umas porradas, é isso?”. Paralelamente, o pastor da igreja

que Dinho frequenta se queixa de uma crise que a instituição religiosa enfrenta, já que os “irmãos” (como são chamados os frequentadores da igreja) estão sumindo, passando a adotar outra igreja que se instalou na mesma rua. Mas Dinho reitera o voto de fidelidade à sua igreja, da mesma forma que Cleuza continua fiel ao seu time de coração.

Para falar dos outros três personagens, partimos da luta de Dario para tentar se transformar num atleta profissional. Em uma peneira, num campo de várzea, o olheiro é enfático: “malandro e fominha⁶ aqui não têm vez não: não passou a bola, tá fora! Fez falta feia, tá fora!”. Na sequência, começa a partida, e Dario — assim como os outros garotos com o mesmo objetivo — tem poucos minutos para impressionar, para mostrar que pode ser jogador de futebol. Mais uma vez, a montagem é decisiva na significação: temos o choque das imagens da partida do futebol profissional (que Cleuza acompanha, na arquibancada) com as imagens do campo de terra batida, no qual Dario luta para mudar sua trajetória de vida. A torcida de Cleuza, gritando para o jogador corintiano “vai, meu filho!” representa, através do procedimento da montagem, a torcida pelo sucesso do adolescente que almeja ter no futuro uma torcida inteira torcendo por ele. Ao final da peneira, mais uma decepção. Segundo o olheiro, Dario joga bem, “mas é fominha e desse jeito não vai chegar longe”.

As imagens de Dario no campo de futebol dialogam com o movimento constante da moto de Dênis no trânsito de São Paulo. O motoboy tem que driblar os carros nas ruas e avenidas, correndo contra o tempo para realizar mais uma entrega no serviço. Da mesma forma que Dario corre contra o tempo por uma oportunidade no futebol profissional, Dênis corre para aumentar sua renda, já que paga a moto e precisa colaborar com os custos do filho (segundo uma fala da mãe da criança, há dois meses o pai não fornece ajuda financeira). O trajeto percorrido por Dênis durante o trabalho dá uma ideia de ação constante, ambientando a trama no caos de uma metrópole — em contrapartida, no terraço da frente da casa de Cleuza há uma Kombi velha, eternamente estacionada, que funciona como um espaço de refúgio da casa e pode representar um passar do tempo sem grandes mudanças. O trânsito evidencia urgência, na lembrança de que se deve ganhar cada segundo. Temos a São Paulo com toda sua “atrocidade”, fugacidade”, “velocidade”, “voracidade”, etc., como na representação da grande metrópole feita por Augusto de Campos (2001) no poema “Cidade”, de 1963.

E o trânsito de São Paulo servirá ainda de espaço para a obstinada busca que Reginaldo fará, no intuito de conhecer seu pai, motorista de ônibus. Reginaldo passa horas e horas andando de transporte coletivo e essa sua rotina nos dá outra visão das ruas paulistanas. Além do mais, falar em ônibus nas grandes cidades equivale a considerar o transporte de grande parte da população operária (em outras cenas, Cleuza é uma dessas pessoas que utiliza o ônibus para ir ao trabalho). Tal realidade⁷ fora representada na canção “Um trem pras estrelas” (Cazuza e Gilberto Gil, 1988), da qual destacamos estes versos:

*E o povo lá embaixo espera
nas filas dos pontos de ônibus
procurando aonde ir*

⁶ Na gíria futebolística, “fominha” é o jogador individualista, que muitas vezes deixa de tocar a bola para os companheiros de equipe que estão em boas condições para receber o passe.

⁷ Aqui falamos da realidade brasileira, num sentido genérico, já que a canção de Cazuza e Gilberto Gil tem como cenário o Rio de Janeiro, e não São Paulo.

*são todos seus cicerones
correm pra não desistir
dos seus salários de fome
é a esperança que eles têm
neste filme como extras
todos querem se dar bem*

Reginaldo, ainda uma criança, parece reforçar a ideia de busca, na esperança de encontrar algo, que é a esperança que cada passageiro do ônibus carrega consigo: de mudar a vida para melhor. Ele anda no ônibus com a esperança de encontrar o pai e a única informação que possui é que ele deve ser negro — ideia obtida por dedução, já que a mãe considera “loucura” essa insistência do garoto e não passa nenhuma informação que possa ajudá-lo.

O fato de *Linha de passe* se estruturar metaforizando que os personagens principais “jogam no mesmo time” e “passam (ou deixam de passar) a bola de um para o outro”, tem como principal referência de espaço a casa de Cleuza. Situada, ironicamente, na comunidade Cidade Líder, a residência que deveria ser um espaço de aconchego e tranquilidade, é permeada constantemente por pequenos conflitos entre os membros da família.

Na reflexão sobre os espaços da “casa” e da “rua”, Roberto da Matta afirma que “*rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (DA MATTA, 1997, p. 90, grifos do autor). Mas no filme analisado as coisas não funcionam bem assim, principalmente quando o mesmo autor continua dizendo que “a *rua* implica movimento, novidade, ação, ao passo que a *casa* subentende harmonia e calma: local de calor e afeto” (DA MATTA, 1997, p. 90-91, grifos do autor). A assertiva sobre a rua corresponde ao cenário de movimento e ação (simbolizada especialmente na rotina de Dênis, convivendo com batidas de automóveis e assaltos no trânsito), mas na casa de Cleuza vemos um ambiente com apenas tímidos indícios de afeto.

Parece-nos claro que Roberto da Matta fala de um conceito mais tradicional de “casa”, que teria inclusive na imagem do pai a figura central, exercendo o papel de chefe da família. Em *Linha de passe*, a quebra desta estrutura já se mostra na ausência da figura paterna, já que Cleuza sempre foi “pai e mãe” de todos seus filhos. Cleuza também destoa da figura da dona de casa tradicional, por não possuir, na sua ativa vida sexual, um parceiro fixo, e por ser, mesmo num ambiente predominantemente masculino, a que se mostra mais fanática por um clube de futebol. E essa convivência em ambientes primordialmente masculinos impulsiona na mãe grávida, a única mulher da casa, a esperança de que “Deus dê uma menina boazinha” para reabilitar-se pelos filhos (homens) problemáticos e pouco afetuosos.

Há momentos de tensão provocados pelo clima de desunião na casa: as constantes repreensões sofridas por Reginaldo (uma vez por Dinho e constantemente por Cleuza), por chegar tarde em casa; a briga de Dênis com Reginaldo (provocada por um chamar o pai do outro de “corno”); a disputa entre Dario e Reginaldo pelo sofá da sala; Cleuza, ao ver o tênis novo de Dario não acredita que ele ganhou, dizendo que “o vagabundo pegou dinheiro para comprar um tênis”; quando Dinho e Cleuza discutem na cozinha: após Dinho dizer que se a mãe encontrasse Jesus não estaria grávida de mais um filho, cujo pai eles nem sabem quem é, Cleuza lhe dá um tapa na cara.

A casa de Alice, de Chico Teixeira (2007), é um exemplo de filme que centra sua narrativa no cotidiano dos habitantes de uma casa de classe média baixa de São Paulo (cf. AZERÊDO, 2008). A situação econômica da família de Alice é nitidamente melhor do que o que vemos na casa de Cleuza, mas encontramos situações que são recorrentes num caso e noutro. Nosso exemplo se restringirá nesta elevada presença do masculino no ambiente doméstico, algo reclamado pelas duas personagens. Alice, entretanto, tem a presença da mãe que, apesar de ser bastante ignorada na casa pelo genro e pelos netos, é uma presença feminina na casa e representa a chance de cumplicidade entre mãe e filha. Já para Cleuza, a companhia feminina⁸ na sua casa está situada apenas na esperança de dar à luz uma menina.

Mas nem só de brigas e frustrações vivem os protagonistas de *Linha de passe*. Retomando a metáfora do futebol, conferimos na análise de Franco Júnior (2007), nos tópicos “A guerra simbólica” e “A festa”, que o futebol comporta estas duas características: guerra e festa. Futebol enquanto guerra simbólica: “se a guerra, conforme a célebre definição de Carl Von Clausewitz, é ‘continuação da política por outros meios’, o futebol pode ser considerado continuação — ou prevenção — da guerra por outros meios” (*id. ibid.*, p. 235), e cita ainda como exemplo expressões corriqueiras no futebol, tipo “matar a bola”, “matar o jogo”, “artilheiro”, “matador”, “confronto”, “duelo”, “peleja”, “capitão”. O futebol enquanto festa: “arcaica, festa profundamente ritualizada (...), cumpre o papel de exutório para suas disfunções internas e externas. (...) Interrompe de forma efêmera o ritmo da vida cotidiana, estabelece temporalidade quantitativamente restrita” (*id. ibid.*, p. 246). E citando Johan Huizinga, que afirma que a guerra possui um caráter lúdico, e Roger Caillois, que enxerga pontos de convergência entre essas duas práticas (como “desperdício, suspensão das normas morais, exaltação coletiva, redução da sensibilidade física”), Franco Júnior chega à conclusão que futebol é guerra e festa ao mesmo tempo.

Da mesma forma aproximamos esta condição dialética à vida da família representada em *Linha de passe*: a batalha diária, intercalada com pequenas celebrações que estabelecem uma nova temporalidade. Como exemplos do filme, temos a festa de aniversário de Dario; a conquista amorosa de Dênis, saindo com a colega de trabalho (talvez não por acaso se chama Glória e desperta o interesse de Dinho); Dario, jogando no time do filho de dona Stella, ganha um tênis de presente, vence uma partida no campeonato do condomínio e em seguida vai para uma farra com colegas da classe alta, onde chega a consumir droga; Cleuza sendo presenteada por Dênis com uma bela bolsa cheia de compartimentos.

Entretanto, na narrativa ambivalente do filme, cada momento deste traz consigo uma dor, algo que parece interromper a temporalidade da festa e irradiar o peso da realidade: enquanto cantam parabéns para Dario, seu olhar é de angústia e preocupação (completar 18 anos sem estar num clube de futebol dificultará ainda mais a realização de seu sonho)⁹; na relação sexual com Glória, Dênis tem que suportar as agressões da companheira e sente-se incomodado; no campeonato do condomínio, Dario se envolve numa briga, após levar um chute de um garoto que o discrimina por ser “o filho da

⁸ A mulher com quem Cleuza mantém contato frequente é sua patroa, dona Stella. E, em certo momento da narrativa, dona Stella contrata outra empregada, já que acredita que Cleuza precisa ficar em casa durante a gravidez. Outra presença feminina é a da vizinha, Cida, com quem Cleuza vez ou outra deixa Reginaldo, quando vai trabalhar, aspecto que revela a cumplicidade e solidariedade femininas.

⁹ A contagem do tempo é reforçada na montagem com a indicação dos meses na narrativa: maio, junho, até chegar setembro.

empregada”, e, chegando bêbado em casa no dia seguinte, é recriminado pela mãe, que o acusa de gastar dinheiro comprando tênis (mas os espectadores do filme têm informação para acreditar em Dario: ele havia ganhado o tênis); após receber a bolsa presenteada por Dênis, Cleuza encontra um documento de uma desconhecida dentro da bolsa, se irrita e diz: “não quero coisa roubada na minha casa”¹⁰.

Walter Benjamin, em “Parque Central” (1994), comentando sobre o poeta Charles Baudelaire, assinala o quanto que o francês autor de *As flores do mal* “tinha de respeitar as próprias posições, os próprios juízos e os próprios tabus e como, por outro lado, estavam escrupulosamente delimitadas as tarefas do seu labor poético” (BENJAMIN, 1994, p. 151) e, desta forma, estaria caracterizado nele um traço heroico. “Emergir do abismo” ou “melancolia e sublimação”, significados que Benjamin aponta em Baudelaire, indicando a manifestação de um traço heroico, característico do herói moderno, presente num contexto conflituoso, aviltado, que tem a grande cidade como pano de fundo (no caso de Baudelaire, a Paris do século XIX). “O herói moderno não é herói — apenas representa o papel de herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 1994, p. 94). A sobrevivência do trabalhador nas engrenagens do sistema capitalista representa, verdadeiramente, uma atitude heroica: “aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador” (*id. ibid.*, p. 74).

Em *Linha de passe* há uma opção de mostrar moradores da periferia que seguem sua batalha diária sem identificação com o crime, mas que vivem no dia-a-dia o risco constante de se envolver em alguma atividade ilícita. Os diretores fugiram do lugar comum de tantas outras narrativas que tematizam a realidade social de comunidades carentes e que optam, costumeiramente, pelo destaque à vida criminosa de tais lugares. *Linha de passe* parece focar a batalha para “driblar” as dificuldades, almejando novos caminhos para a “salvação”.

Revela-se, além dos traços de toda uma condição social que oferece poucos caminhos, a discussão da discriminação racial, que no filme revela a atitude heroica do pequeno Reginaldo, negro (que num detalhe curioso, usa uma pulseira “anti-racista” no braço esquerdo). Numa discussão, é chamado por Dario de “preto filho da puta”; numa briga com um colega de escola é xingado como “negrinho filho da puta” e em outro momento Cleuza reclama do cabelo mal cuidado de Reginaldo e ele pergunta “cabelo de preto tem jeito?”. Portanto, a condição racial é mais um aspecto de discriminação que este membro da família deve driblar na sua rotina.

A relação daquele espaço com o tempo, revelando em seu caráter de urgência (como que lembrando a restrição de 90 minutos de uma partida de futebol), é um elemento bastante significativo no filme de Walter Salles e Daniela Thomas. Dario é

¹⁰ Cleuza, com a visão restrita ao seu espaço no universo diegético, não tem a informação privilegiada do espectador, que sabe que Dênis não roubou a bolsa, mas que pegara o objeto depois que ladrões a jogaram num tambor de lixo na rua. Mesmo Dênis explicando ter achado a bolsa, e não a encontrado, Cleuza, norteadada por um princípio de honestidade, não aceita ficar com um objeto alheio. Esta atitude também evidenciava um esclarecimento perante sua condição social, que não deve ser solucionada através de subterfúgios. É um viés que diverge da percepção social da mãe que canta na música “O meu guri”, de Chico Buarque (1982). Na canção, a mãe se “orgulha” do filho “trabalhador” e dos presentes que ganha dele, todos advindos de práticas criminosas, e a letra de Chico Buarque, irônica, vai minando corrosivamente todo esse orgulho: “(...) me trouxe uma bolsa / já com tudo dentro / chave, caderneta, terço e patuá / um lenço e uma penca / de documentos / pra finalmente eu me identificar / olha aí! / ai o meu guri, olha aí! / olha aí / é o meu guri! (...)”.

pressionado a cada nova peneira, pois sua idade avança e as portas se fecham. Já com 18 anos, numa atitude desesperada, falsifica seu documento de identidade e, como que não tivesse a malandragem necessária para uma prática ilícita, a fraude é descoberta por um dos treinadores que avalia o seu desempenho e o rejeita pela idade avançada: “gostei do seu futebol, mas igual a você tem mais de mil, só que com 15 [anos]. O tempo é duro pro atleta”.

Dinho acompanha na igreja a batalha da “irmã” Rosa, portadora de deficiência física, que se locomove com ajuda de cadeira de rodas e tenta andar com as próprias pernas, buscando forças na fé divina. São realizadas algumas tentativas e Rosa não consegue andar, o que motiva o pastor a dizer que muitas vezes “não estamos com 100% de fé, falta um tiquinho de nada”. No seu emprego, Dinho, num momento de fúria, agride o patrão que não acredita na versão de assalto relatada pelo frentista (os espectadores sabem que houve um assalto, mas seu Jéferson, imerso na visão do seu ângulo diegético, crê que o motoqueiro era Dênis, irmão de Dinho e chama Dinho e seu irmão de ladrões). Após a agressão, Dinho embriaga-se num bar e, ao invés de partir para descansar em casa, dorme na frente da igreja. O pastor o acolhe e, no dia seguinte, os fiéis da igreja participam de um batismo coletivo. Mais uma vez a “irmã” Rosa não consegue andar com a força das próprias pernas, mas Dinho toma o sentido daquele estímulo (do imperativo do verbo andar) para si, e aquela ideia parece significar um roteiro para o pensamento e a voz de Dinho: “anda, anda, anda...”.

A montagem em paralelismo intensifica-se mais uma vez nas sequências finais. Como que fechando o espaço e o tempo diegéticos em uma moldura (cf. USPÊNSKI, 1979, p. 163-218), temos mais uma vez a imagem de Cleuza na cena inicial do filme: sentada na cama do seu quarto, suspirando. A partir de então, imagens de cada personagem entrando em conflito (o movimento é poético, assim como estivera em todo filme nos *close-ups*, em imagens tristes e com uma trilha sonora melancólica ao fundo, que parece constantemente evocar o silêncio): Dinho, saindo do batismo, caminha e fala repetidamente “anda, anda...”; Reginaldo aproveita a desatenção do motorista de um ônibus na garagem e sai dirigindo o transporte, sozinho, guiando pelas ruas vazias; Dênis, após uma tentativa frustrada de enveredar por práticas criminosas, entra num carro e obriga o motorista a guiar até um campo de futebol vazio, diz para o motorista sair do carro, depois chora e sai caminhando (pela primeira vez na narrativa, aparece sem a moto, e anda a pé por São Paulo) com o capacete na mão; Dario, por sua vez, tem a oportunidade de jogar uma partida, após ser chamado por um técnico que acredita no seu futebol, mas que solicita uma ajuda financeira para lhe dar oportunidades. A esperança de Dario é a chegada de Cleuza com algum dinheiro¹¹, mas ela não chega (os espectadores têm a informação privilegiada de que Cleuza está sentindo dores no seu quarto, mas Dario e seu fiel “empresário”¹² não têm esta informação). Já nos minutos finais, Dario entra na partida e sofre um pênalti. Ele mesmo tem a missão de cobrar a penalidade máxima. É Dario frente a frente com seu destino, assim como cada personagem está frente a frente com a esperança de algo que virá, torcendo por dias melhores.

¹¹ Neste exemplo, representa-se a conquista de espaço no futebol não pelo talento do jogador, mas através do suborno, já que o clube recebe o dinheiro para permitir que um jogador aspirante vista a sua camisa.

¹² No mundo do futebol, o empresário é um executivo que investe e gerencia a carreira de um jogador. No caso de Dario, seu Arlindo é o empresário, mas quando é solicitado dinheiro para pagar ao clube, seu Arlindo e Dario recorrem a Cleuza.

O cotidiano é permeado por frustrações, mas também por conquistas. A pia da cozinha de Cleuza, invariavelmente entupida, um dia revela-se desentupida, num momento revelador. “O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário” (BLANCHOT, 2007, p. 237). E o tempo desta rotina não para. Os personagens estão diante da conclusão de mais uma jogada. Há o princípio de realidade, mas há de haver poesia. Segundo Wisnik, futebol é “um ‘discurso’ polêmico e não verbal, em prosa realista, que quer desembocar na poesia do gol” (WISNIK, 2008, p. 118). E ainda há de abarcar

O arranque “sublime” (a expressão é de Pasolini, no rigor da teoria estética) do gol extrapolante e inacreditável, um sonho quase impossível, compartilhado por todo jogador e todo espectador, de partir com a bola do meio-campo e driblar a defesa adversária inteira. Segundo o poeta-cineasta e ensaísta, tal desejo é puro sonho “que não acontece jamais”. (*id. ibid.*)

O final em aberto evoca a participação do espectador, para criar conceitos a partir do conflito das imagens finais: Dario escolhe um canto da trave e cobra o pênalti¹³, ouve-se o barulho da rede, ao fundo companheiros comemoram, mas ele permanece estático, revelando uma descrença em alguma mudança radical com a conversão daquela cobrança. Aquele momento seria apenas um, no meio de tantos desafios ainda a vencer, pois sabe que não depende apenas do seu talento, afinal de contas sua mãe não chegou com o dinheiro. Cleuza, por sua vez, recomeçará o ciclo com o quinto filho, será mais uma criança a iniciar (e repetir) uma trajetória naquele espaço em que vivem. Reginaldo guia o ônibus sem destino, ainda não encontrou seu pai, mas pode sentir a sensação de não ser guiado por ninguém, e depois de tanto ficar sentado no sofá ou fingir guiar a Kombi que não saía do lugar, senta na cadeira de motorista do ônibus, coloca o automóvel em movimento e sorri, parecendo abrir caminhos, sumindo no horizonte. Dênis, por sua vez, chora. Sai caminhando por um campo de futebol vazio (como driblar os problemas que se acumularam? Fez a escolha errada? O que o espera?).

Dinho parece maravilhado com a possibilidade de seguir caminhando, de acreditar que a vida continua (o estado onírico também é vida) e que há de chegar o momento sublime. Ele — como qualquer membro da sua família — não pode parar, e anda, anda, anda... O mantra “anda”, que pode motivar e levá-los a algum lugar diferente, também é anagrama de “nada”, que pode significar a mesma rotina sem dias melhores. E a “linha de passe”, em sentido metafórico amplo, como aquilo que é fruto de um trabalho coletivo e pode resultar em um gol e em conquistas — ou, em outras palavras, no gozo da festa — ainda fica por preencher.

¹³ Hilário Franco Júnior considera a criação do pênalti no futebol (em 1891, na Inglaterra) como “expressão metafórica do fuzilamento. A ideia não é descabida se considerarmos que o futebol é guerra simbólica. E que desde a adoção de novo modelo de fuzil, em 1866, tal punição a transgressores do código militar ia se tornando mais frequente, como demonstraria pouco depois o fato de os britânicos fuzilarem 306 pessoas durante a Primeira Guerra, contra apenas 25 por parte dos alemães” (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 38).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZERÊDO, Genilda. “A casa de Alice: uma poética do doméstico e do cotidiano”. Trabalho apresentado no XII Encontro SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de cinema e audiovisual). Brasília, 2008, p. 298-307.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense (Obras escolhidas, v. 3), 1994.

BLANCHOT, Maurice. “A fala cotidiana”. In: _____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 235-246.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

DA MATTA, Roberto. “Carnaval em múltiplos planos”. In: _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 85-151.

EISENSTEIN, Siérguei. “O princípio cinematográfico e o ideograma”. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 149-166.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A dança dos deuses: futebol, cultura, sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTIN, Marcel. “As características fundamentais da imagem fílmica”. In: _____. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 21-29.

PUDOVKIN, Vsevolod. “O diretor e o roteiro”. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008, p. 71-73.

ROSENFELD, Anatol. “O futebol no Brasil”. In: _____. *Negro, macumba e futebol*. 2ª. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 73-106. (Col. Debates v. 258)

USPÊNSKI, Bóris A. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura”. Trad. Aurora Feroni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 163-218.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em 15-07-2012 Aprovado em 06-10-2012
--