

Linha de passe: sobre falta de pai, violência e linguagem

Belinda Mandelbaum, Departamento de Psicologia Social e do Trabalho, Instituto de Psicologia, USP. belmande@usp.br

Linha de passe é o retrato de uma família pobre, que vive na periferia de São Paulo e que busca, ou talvez, cada um de seus membros busca, como pode, formas de sobreviver nesta cidade, confrontando-se de formas mais ou menos explícitas com a maldade, a brutalidade, a violência. Para a Universidade, o filme ensina. Ele é quase um documentário sobre uma família e sobre pessoas representativas de uma enorme parcela da população que vive em São Paulo. A contribuição da Universidade é promover em torno do filme um diálogo entre diferentes campos do saber e da produção cultural – diálogo no qual possamos construir algum conhecimento que dê sentido a uma realidade de tão difícil compreensão.

Começamos pela pia da cozinha, sempre entupida. Quem viu o filme, deve se lembrar que por três vezes Cleuza, a mãe, se debate inutilmente com a pia cheia de água suja, que ela tenta sem sucesso desentupir. Numa dessas vezes ela grita: “Não tem homem nessa casa pra desentupir essa pia?” Não tem, não pra desentupir a pia, e o seu grito cai no vazio. Mas em casa tem quatro homens, os quatro filhos dela – o Denis, o Dinho, o Dario e o Reginaldo. E tem também homens em fotografias que ela olha nostalgicamente de vez em quando. Foram seus amores, mas agora, como diz com toda a razão, já que é a cuidadora estável dentro de casa, ela é pai e mãe de seus filhos. Uma das fotos em algum momento de raiva ela deve ter rasgado ao meio, mas possivelmente arrependeu-se, pois se vê cuidadosamente reconstruída com durex. É o que sobrou do pai do filho mais novo, o Reginaldo.

A pia da cozinha entupida é imagem que condensa, acumulando, uma sucessão de experiências que vamos acompanhando no decorrer da passagem dos meses, no filme. É uma sucessão de experiências brutas, violentas, dentro e fora de casa. Tudo é violência: ela sozinha no quarto quase por dar à luz, sem pai nem ajuda, as frustrações vividas nas peneiras para jogador de futebol pelas quais passa o Dario, as falas dos olheiros aos pobres jovens com alguma esperança – “só vi lixo”, um deles diz -, o modo do patrão do Dinho,

dono do posto de gasolina em que o rapaz é frentista, tratar com ele, a partida de futebol na escola pública em que o menor, Reginaldo, estuda, que também termina em espetáculo de porradas à vista de todos os alunos, a forma da patroa de Cleuza, que não sabemos bem no que trabalha mas tem pacientes (será psicóloga?), falar com ela ao vê-la pendurada lavando as janelas da sala – “Você quer que eu te empurre ou prefere cair sozinha?” -, o risco de assalto e de vida no trânsito cotidiano do Denis, o motoboy, a balada para a qual o filho da patroa de Cleuza leva o Dario, forçando-o a provar uma porcaria de mistura de drogas que ele orgulhosamente prepara, sentindo-se um grande químico ao fazê-lo. E também a transa com a menina “estranha”, nas palavras do Denis, que bate enquanto goza. Sucedendo-se uma a outra, um pouco como brevemente apresento aqui, estas experiências acumulam-se na vida familiar e no interior do espectador, talvez de formas que têm um ponto em comum: impactam, geram revolta e indignação, e são cortadas, interrompidas pra passar pra próxima, sem tempo nem condição de elaboração possível. O continente familiar, pra utilizar uma expressão própria do campo dos estudos psicanalíticos da família, apresenta-se como uma espécie de pia cheia de dejetos, sem canais capazes de dar passagem, diluindo em alguma forma de elaboração, as sucessivas experiências. As histórias acontecem em fragmentos momentâneos, sem possibilidade, muitas vezes, de acompanharmos os seus desdobramentos, as conseqüências dos atos e dos feitos – o que acontecerá ao Reginaldo quando, no fim do filme, pega o ônibus vazio e o conduz sozinho pelos viadutos da cidade? No que acabou o episódio violento entre Dinho e o dono do posto quando, após este humilhar o rapaz, chamando-o injustamente de ladrão, é espancado pelo empregado, que reage violentamente à violência impingida? As personagens andam, andam, andam, se locomovem desde a madrugada até a noite, para onde? E também, de onde vieram? Qual é a história de cada um, a origem? Quem é o pai? Ou também foram se acumulando os filhos, compondo uma história familiar cheia de gente, mas ao mesmo tempo de buracos, desconhecidos e silêncios? Reginaldo busca o pai, identificado por ele no motorista de ônibus negro de quem quer ser igual, já. Não há pai, nem história do pai, nem o convívio com uma diferença de gerações que assegure o seu lugar de criança. O lugar de homem adulto é engolfado - Reginaldo é o motorista, é o pai - mas também é lugar interdito: uma condição na realidade inacessível, porque não dá pra ter emprego, nem autonomia, nem dinheiro pra sustentar o filho, como acontece com Denis, o motoqueiro, que tem um filho

que ele precariamente cuida com algum dinheiro pro remédio, ou presenteando com um bichinho de pelúcia comprado do camelô. Fragmentos sem futuro nem passado, acumulados, compõem a família, bem como a paisagem em que ela se move: Cidade Líder – que ironia! - também é um amontoado de casas interrompidas, sem acabar, que compõem um conjunto feio onde não se vê desenho de planejamento ou de qualquer sentido. Sobrepõem-se, acumulando-se, a malha familiar, a malha das avenidas, a malha das relações com o mundo do trabalho e do prazer, num emaranhado de fios que, menos do que permitir o fluxo e a comunicação, entopem.

É quase imperioso falar de tudo isto, mas eu gostaria de me deter num aspecto que ressalta na trama de todas as relações. Refiro-me à linguagem que circula, dentro e fora de casa. Ela também é violenta. Os irmãos se falam aos palavrões. A mãe também xinga e grita, sendo este um modo privilegiado seu de criação dos filhos. São sempre poucas palavras, neste modo peculiar de conversa. É a mesma linguagem que circula fora de casa, entre os amigos da rua, os treinadores de futebol, na escola, entre os amigos do Bruno, filho da patroa da Cleuza. Mas esta linguagem não é apenas violenta no conteúdo que exprime, nos termos ditos, nem no tom com que falam. Creio que ela é profundamente violenta pela sua pobreza, por aquilo que impede de dizer, pela restrição que impõe à possibilidade de pensamento e de qualquer elaboração. É violenta pelo que não diz, potente no entanto como um dos meios pelos quais a família reproduz, em seu interior, a violência do mundo lá fora. E o filme também mostra, além da linguagem pobre e de baixo calão, da qual fazem parte gestos obscenos e estereotipados, os materiais de que são feitos os conteúdos que circulam em casa: a televisão sempre ligada – “vai ver a Xuxa”, diz em certo momento um dos irmãos mais velhos para o Reginaldo -, a música que dançam, performatizando sexo explícito, o futebol e a religião para as massas. É a indústria cultural que fornece as mercadorias consumidas aparentemente de forma a-crítica. Nas décadas de 70 e 80, Ecléa e Alfredo Bosi mostraram, em diversos trabalhos – penso em *Cultura de massas e cultura popular: leituras de operárias*, dela, e *Dialética da colonização*, dele -, como as classes pobres consumiam os produtos oferecidos pela indústria cultural, a cultura para as massas, não de forma passiva, mas que realizavam um trabalho próprio de re-elaboração e apropriação destes conteúdos, de forma a significarem as suas vidas. Não é o que vemos em *Linha de passe*, em 2008. Cleuza olha ternamente uma foto de Reginaldo, menino negro,

vestido de Papai Noel; a música que tocam e dançam em casa; a Xuxa; o discurso dos religiosos, tudo parece ser parte de uma cultura sem raízes nem história, pronta a consumir a bola da vez, a notícia da hora, o tênis da moda, o hit das paradas, sujeitos fundidos com tudo isto em fragmentos, sem qualquer distância crítica.

Eu faria aqui uma exceção ao discurso religioso, ou pelo menos a uma parte dele, tal como aparece no filme. Porque é apenas ele que oferece palavras para nomear o sofrimento: *Os meus dias são como a sombra que declina e como a erva vou secando*, ou é capaz de falar dos *corações feridos e secos*. É verdade também que é um discurso que busca oferecer alguma compensação para o sofrimento, por um lado no interior da própria lógica religiosa - *Você é alguém importante para D'us, nada de sofrer nesse seu complexo inferior, dizendo que não é ninguém, Eu venho falar do valor que você tem* – e, por outro, numa estrutura institucional que reproduz, na exploração da fé dos fiéis, a mesma exploração que sofrem no mundo. Talvez não tenha jeito: *Lá fora todo mundo quer passar a perna*, diz o técnico na peneira do futebol, ou *desde que o homem é homem que um engana o outro*, diz em coro um dos jovens amigos do filho da patroa de Cleuza, ao reclamar da qualidade da droga que lhes foi vendida para a balada.

Toda esta linguagem e esta cultura, ao invés de contribuir para dar nome e sentido às experiências vividas, em especial aquelas brutas e injustas, são parte da brutalidade e a reproduzem, dentro e fora de casa. A família, aqui, não é refúgio do mundo, nem oferece espaços para a sua elaboração. Reproduzindo a violência do mundo em seu interior, ela conta com um aparelho de linguagem e de pensamento que não oferece condições de falar ou pensar. No mais das vezes, os membros da família descarregam uns nos outros os seus dejetos: a sua raiva, a sua impotência, a sua revolta. E têm de volta o mesmo. Eles reagem violentamente à violência com que são tratados, dentro e fora de casa. Por isto eu acho que, quando a Cleuza pede um homem que desentupa a pia da cozinha, é muito mais o que ela pede: pede, ao meu ver, alguém que acolha todos estes sentimentos e lhe permita dar vazão a eles. Talvez seja um pedido próximo ao que Denis, o motoboy, faz ao sujeito do carro em que ele bate com a moto na fuga de um assalto, e depois seqüestra até um descampado. Denis pede que o homem olhe para ele e pergunta: “Você está me vendo?” Pergunta que tem um tom de apelo, mas que rapidamente é repetida num tom agressivo, “Você está me

vendo, playboy?”, como se tivesse deixado escapar por um instante o seu desamparo para, em seguida, recuperar alguma prepotência.

Como continentes expressivos capazes de dar vazão às emoções, cada um faz uso dos espaços que a sociedade mais ampla oferece: o futebol – *Corinthians minha vida, minha história, meu amor* – e a Igreja. Nestes espaços, a vivência da massa, cada um identificado com o coletivo, sobrepõe-se à experiência individual. Elias Canetti, em *Massa e poder*, diz que “o acontecimento mais importante que se desenrola no interior da massa é a *descarga*. Trata-se do instante, segundo ele, em que todos os que pertencem a ela despojam-se de suas diferenças e se sentem como iguais... E continua, mais adiante: assim se consegue um enorme alívio. Em busca deste instante feliz, em que ninguém é *mais*, nenhum melhor do que o outro, os homens se convertem em massa. Mas o momento da descarga, tão ansioso e tão feliz, comporta um perigo particular, padece de uma ilusão básica: os homens, que num momento se sentem iguais, não chegam a sê-lo de fato e para sempre. Voltam às suas casas separados, deitam em suas próprias camas. Não escapam às suas famílias”. Há esperança? Diz Kafka que sim, mas não para nós. Antes e depois do filme, durante os créditos, toca uma música que diz que “o Sol há de brilhar mais uma vez, a luz há de chegar aos corações, do mal será cremada a semente, o amor será eterno novamente. É o juízo final, a história do bem contra o mal.” Apesar de Kafka, eu queria também ter olhos pra ver.

REFERÊNCIAS:

BOSI, A. *Dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras.

BOSI, E. *Cultura de massas e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CANETTI, E. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.