

Deslocamento e reconfiguração de espaço no cinema brasileiro: o caso de *Linha de passe* e *Que horas ela volta?*

ANGELA RODRIGUEZ MOONEY
Tulane University

Abstract: In the present article, I examine Daniela Thomas and Walter Salles's *Linha de passe* (2008) and Anna Muylaert's *Que horas ela volta?* (2015). I argue that these films create new representational possibilities for subjects within contemporary Brazilian culture by breaking with the dominant model of the favela as a predominantly masculine space that is essentially "out of control." This renegotiation brings with it a valorization of the subjectivity of women who work in the city. I argue that this valorization takes place in both films through the physical displacement of those who traditionally do not enjoy subject status and yet dare to enter territories previously denied to them.

Keywords: Brazilian film, *favela*, gender, class, subjectivity

A favela e a periferia ocupam um lugar singular no imaginário do brasileiro de classe média e alta. Desde a década de trinta do século passado, a produção hegemônica cultural encontrou nesses espaços um território fértil para alocar seu desejo de exotismo, transformando seus moradores em espécies que embarcam representações carregadas de sensualidade, boemia, misticismo folclórico, e mais recentemente, de extrema violência. Compreendidas como territórios em crise, símbolos de uma modernidade fracassada, as favelas foram também cenários de obras primas no cinema brasileiro. Alguns clássicos, como *Rio 40 Graus* (1955),

de Nelson Pereira dos Santos, *Cinco vezes favela* (1962), *Assalto ao trem pagador* (1962) e *Ladrões de cinema* (1977), construíram representações do morro que não se esgotam na boemia, sendo também o lugar onde operários de fábrica, trabalhadores do comércio, empregadas domésticas e artistas vivem em relativa harmonia. Ainda na década de 1960, o cineasta Glauber Rocha atribuiria aos moradores da favela a característica de revolucionários, rebeldes promotores de mudanças radicais no país.

O imaginário dominante de territórios de pobreza teria sua iconografia renovada mais uma vez a partir dos anos de 1990, através de produções focadas em novos sujeitos do discurso, como é o caso de *Baile perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles. Apesar da aprovação da crítica e também do público frequentador de cineclubes e festivais, esses filmes não lograram o sucesso comercial dos longas-metragens produzidos na década seguinte. Entre os muitos títulos, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, ocupa sem dúvida um lugar determinante no marco de como fazer cinema de sucesso de bilheteria sobre a favela. Construída agora como uma área em guerra, os núcleos familiares e de amizade são substituídos pelo poder do tráfico, que exerce um controle absoluto sobre a vida de todos os habitantes na favela. Diante do controle claustrofóbico do traficante, é impossível ao morador manter-se honesto. O operário, que no Cinema Novo dava à favela uma áurea de dignidade, se torna o “otário” de *Cidade de Deus*, aquele que cedo ou tarde irá sucumbir às tentações do tráfico ou pagar, às vezes com a própria vida, por tentar manter-se fora dele.¹

O excesso e prevalência de uma representação negativa e unidimensional de grupos sociais diversos contribui para reforçar preconceitos raciais e de classe

¹ Essa narrativa da favela como um espaço “fora de controle,” de violência enclausurada mas que a qualquer momento pode explodir e ameaçar a tranquilidade do “homem do asfalto” seria reproduzida em muitos outros filmes, marcando mais de uma década de produções cinematográficas. Em geral trata-se de narrativas perplexas e descontextualizadas, mas capazes de promover o gozo especular diante da violência extrema. Priorizando a favela como um espaço “prestes a explodir,” cidade e morro devem permanecer separados, e qualquer esforço de diálogo entre pessoas de classes distintas será brutalmente castigado. Após *Cidade de Deus* muitos outros filmes seriam construídos em contextos parecidos, entre eles podemos citar os longas-metragens *Tropa de Elite I* (2007) e *Tropa de Elite II* (2010), *Cidade dos Homens* (2007), *Quase dois irmãos* (2004), *Maré, nossa história de amor* (2008), além do documentário *Falcão, meninos do Tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athaide.

arraigados na sociedade brasileira, sobretudo entre as camadas mais privilegiadas. Além de estereotipar sociedades complexas, é bastante preocupante a invisibilização da mulher, que no chamado “favela movie” geralmente assume o papel secundário de companheira do traficante.² Apesar da mulher exercer papel fundamental no sustento de muitas famílias, no cinema recente prevalece a escassez de representações que a inclua como sujeito nas relações de poder familiar e comunitária. Nos últimos anos, no entanto, surgiram novas produções cinematográficas que exploram a complexidade das relações entre brasileiros de diferentes níveis sociais e econômicos sem o fatalismo punitivo presente nos grandes sucessos de bilheteria do início do século XXI.

Neste artigo demonstramos como *Linha de passe* (2008), de Daniela Thomas e Walter Salles, e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, criam novas possibilidades de representação de sujeitos dentro da cultura contemporânea audiovisual brasileira ao romperem com o modelo de favela como espaço predominantemente masculino e “fora de controle.”³ Essa renegociação

² Ao contrário dessas representações, no entanto, é comum dentro de comunidades de baixa renda mulheres liderarem financeiramente o núcleo familiar, que na ausência masculina assumem sozinhas a função de sustentar os filhos. Segundo pesquisa realizada em fevereiro de 2015 pelo instituto Data Favela, 44% dos lares na favela são sustentados por mulheres (*Nova Favela Brasileira*). A esse dado deve-se ressaltar a extrema importância da participação financeira das mulheres no sustento da família, já que nos lares onde o homem provém o sustento econômico, esse geralmente acontece com o auxílio da renda complementar da mulher. Sobre o papel das mulheres na economia doméstica a funkeira Deize Tigrona, destaque no documentário *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia, afirma que é comum encontrar em Cidade de Deus, bairro onde mora, lares sustentados exclusivamente por mulheres ou mulheres ganhando mais que o companheiro: “As mulheres têm mais dinheiro porque trabalhar em casa de madame paga bem. Em casa de madame, você pode tirar até 900 reais. Quem faz faxina ganha até 50 reais por dia. No caso dos homens é mais difícil. Quem não tem estudo consegue no máximo um emprego de balconista e ganha 300 reais, mas a maioria vive de bico” (Lemos 32).

³ Daniela Thomas nasceu em 1959 no Rio de Janeiro. Cineasta, diretora teatral, dramaturga, cenógrafa, roteirista e figurinista, Daniela Thomas dirigiu os longas-metragens *Terra estrangeira* (1995), *O primeiro dia* (1998), *Somos todos filhos da terra* (1998), *Armas e Paz* (2002), *Castanha e caju contra o encouraçado Titanic* (2002), *Loin du 16ème*, segmento de *Paris je t'aime* (2006), *Linha de passe* (2007), *Insolação* (2009), *Vazante* (2017) e *O Banquete* (2018). Também roteirizou diversos filmes, além de dirigir, junto com Fernando Meirelles e Andrucha Waddington, a Cerimônia de Abertura dos Jogos Olímpicos de 2016 no Rio de Janeiro. *Linha de passe* concorreu em 2008 ao prêmio de Melhor Filme no Festival de Cannes de 2008. Durante o festival, a atriz Sandra Corvelone vence o prêmio de “Melhor interpretação feminina” por sua atuação como Cleuza em *Linha de passe*. Em 2017, a exibição do longa-metragem *Vazante* no 50º Festival de Cinema de Brasília gerou revolta entre algumas pessoas na plateia que protestaram a falta de protagonismo negro no filme (Genestreti). Essa reação causou intenso debate nas redes sociais e outros meios de comunicação (Baffa et al.; Gonçalves). A cineasta Anna Muylaert nasceu em São Paulo em 1964. Muylaert dirigiu os longas-metragens *Durval Discos* (2002), *É Proibido Fumar*

atravessa a valorização da subjetividade de mulheres que trabalham como empregadas domésticas nas casas de luxo em regiões economicamente valorizadas na cidade. Defendemos que essa ressignificação acontece nos dois filmes através do deslocamento físico daqueles que não desfrutam do *status* de sujeito e que ousam adentrar territórios até então interditados.

Em *Pode o subalterno falar?* a escritora indiana Gayatri Chakravorty Spivak definiria o sujeito subalterno como aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (12). Ao analisar a história de uma viúva, duplamente impedida de se autorrepresentar, primeiro por ser mulher e segundo por sua condição de viuvez, Spivak sustentaria que esta situação de marginalidade do subalterno é mais arduamente imposta ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (15).

Linha de passe e *Que horas ela volta?* trazem à tona a condição da mulher subalterna conforme definida por Spivak ao retratar a trajetória de luta de duas empregadas domésticas que sustentam seus filhos sem ajuda masculina. Nesse processo, obstáculos são visibilizados bem como estratégias de resistência. As dificuldades em fazer-se ouvir podem também ser percebidas no próprio fazer cinematográfico, uma vez que ambos filmes foram dirigidos por diretoras⁴ em um contexto profissional que, apesar de consideráveis avanços nas últimas décadas, continua sendo um território interditado às mulheres.⁵ Durante a primeira metade dos anos 90, por exemplo, apenas 5% de todos os filmes lançados no Brasil haviam sido dirigidos por mulheres. Na segunda metade da mesma década, durante o período conhecido como “retomada,” a participação feminina na produção cinematográfica aumentou para 17%, ainda assim, entre as

(2009), *Chamada a Cobrar* (2012), *Que horas ela volta?* (2015) e *Mãe Só Há Uma* (2016). Em 2005 ela roteirizou o filme *O Ano Em Que Meus Pais Saíram de Férias*. Além de cineasta, Muylaert trabalhou como roteirista e diretora de diversos programas televisivos.

⁴ *Linha de passe* foi co-dirigido por Daniela Thomas e Walter Salles.

⁵ Mais uma vez devemos ressaltar que os obstáculos ao fazer cinematográfico atuam de modo ainda mais determinante às mulheres que não pertencem a uma elite econômica e cultural. Daniela Thomas e Anna Muylaert são filhas de importantes produtores culturais. Daniela Thomas é filha do famoso cartunista Ziraldo; Anna Muylaert é filha de Roberto Muylaert, que foi diretor da Fundação Padre Anchieta e ministro-chefe da área de comunicação social durante o governo de Fernando Henrique Cardoso.

décadas de 1990 a 2010, não mais que 45 filmes foram dirigidos por mulheres.⁶ Mesmo bastante premiadas, essas produções sofrem com a falta de um sistema de distribuição e exibição. Além das dificuldades na realização de parcerias com a produtora Globo Filmes—empresa que praticamente domina o mercado de distribuição e publicidade de filmes no país—podemos citar outros obstáculos, como a dificuldade de financiamento de um cinema autoral (e consciente da responsabilidade que carrega na prática de representar o outro) por um sistema estatal que privilegia produções de fácil consumo, filmes que entreterão um público composto em sua maioria por frequentadores de salas de cinema de shopping centers.

Leslie Marsh defende que os filmes produzidos por mulheres continuam o debate iniciado no Brasil durante os anos da ditadura e abertura política sobre cidadania e democracia ao mesmo tempo que entrelaçam essas discussões com reconfigurações de gênero e sexualidade, dando assim continuidade às demandas por um aumento da inclusão social, cultural e política da mulher no país (3). Em *Linha de passe* esse esforço na construção de novas configurações de gênero acontece sobretudo através da protagonista Cleuza (interpretada por Sandra Corveloni, vencedora do prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes 2008), mãe de quatro filhos homens e que, grávida de nove meses, é afastada de seu trabalho sem os benefícios trabalhistas garantidos por lei. De forma bastante resumida, o filme é construído em torno das dificuldades da personagem e de seus filhos em garantir o sustento da família ao mesmo tempo em que lutam pela

⁶ A expressão “retomada” é utilizada para descrever o período em que houve uma expansão no fazer cinematográfico nacional em termos de mercado, tecnologia e diversidade temática. Essa expansão se deve ao retorno de leis de incentivo à cultura, que haviam sido extintas pelo presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992). A “retomada” está associada a um período econômico de bastante turbulência, de inflação e desvalorização da moeda, altíssimas taxas de desemprego, planos econômicos que não deram certo e escândalos de corrupção que culminaram na renúncia e posterior *impeachment* do então presidente Collor de Mello (Senador). Em 1993, com a criação da Lei do Audiovisual, que permitiu investimentos vindos do governo federal, novas produções foram desenvolvidas. O longa-metragem *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), estrelado pelos atores Marieta Severo e Marco Nanini e dirigido por Carla Camurati, é considerado marco desse período. Muitos críticos consideram que a “retomada” se finaliza no início dos anos 2000, quando o Brasil passa a produzir *blockbusters*, respaldados pela Lei Rouanet e pela Globo Filmes, que transportou para os cinemas a estética televisiva das séries e novelas da Rede Globo. Também no início desse século se consolidou o chamado gênero “*favela movie*,” que desenvolveu dramas de ação estilizados sobre a guerra do tráfico na favela e que conta com grandes sucessos de bilheteria.

realização de seus sonhos. Diferente da maioria dos filmes que retratam indivíduos vivendo em regiões periféricas, Cleuza forma com seus quatro filhos, de diferentes pais (todos eles ausentes), um núcleo familiar com laços afetivos bastante estreitos. O futebol, mais precisamente o amor pelo Corinthians, é vivenciado por Cleuza e seus filhos como uma força catalisadora diante de tanta adversidade. E não por acaso o título “Linha de passe,” que no jargão futebolístico define a troca de passes entre os jogadores do mesmo time sem que a bola seja interceptada pelo time adversário e em direção ao gol, assinalando o quanto o filme rejeita o modelo “cada um por si” tão comum no chamado “favela movie.”

Cleuza não somente ama o Corinthians como frequenta os jogos, e na arquibancada, entre a torcida organizada da Gaviões da Fiel, grita palavrões. Ela também frequenta o bar perto de sua casa onde, apesar de grávida, bebe e fuma enquanto discute apaixonadamente futebol com o dono do bar, incorporando assim expressões e práticas atribuídas ao gênero masculino a um corpo gestante, condição ainda hoje associada a um ideal de realização feminina. A sobreposição de expressões de gêneros ocorre também através do trânsito de Cleuza entre espaços considerados tradicionalmente masculinos, como o estádio de futebol e o bar, aos espaços percebidos como femininos, sua casa, no bairro Cidade Líder, periferia de São Paulo, à casa de classe média alta, onde trabalha como empregada doméstica, na região central da cidade. O trânsito entre espaços aparentemente opostos traz uma densidade à personagem raramente presente nas produções audiovisuais brasileiras, onde empregadas domésticas frequentemente assumem um papel secundário ou cômico na narrativa, retratadas de modo caricato e sempre complementar à trama principal.⁷ Ao explorar deslocamentos entre espaços e expressões de gênero, *Linha de passe* rompe com perspectivas essencialistas reforçadas pelas produções audiovisuais recentes.

Linha de passe também visibiliza de diversas formas a disputa por espaços ainda hoje interditados àqueles que não desfrutam *status* de sujeito na sociedade brasileira. Em uma cena bastante emblemática, Dario (interpretado por Vinícius de Oliveira), filho de Cleuza e jogador de futebol aspirante que sonha em profissionalizar-se, é convidado por Bruno (interpretado por Rafael Losso), filho

⁷ Com frequência a empregada doméstica assume um papel cômico nas produções audiovisuais; raramente se dá a conhecer suas preferências ou detalhes de sua vida fora do trabalho.

da patroa Cleuza, a participar de uma pelada no condomínio onde sua mãe trabalha. Bruno sabe que Dario pode ajudar seu time a vencer o jogo, e sua autoridade de morador no condomínio permite que Dario entre na quadra do condomínio para jogar futebol, acesso de outro modo proibido ao filho da empregada. Como uma espécie de pagamento prévio, o filho da patroa dá um de seus tênis a Dario, que se mostra comovido pelo presente. Símbolo de *status* entre os jovens, o tênis é também a vestimenta que permite a Dario socializar no mesmo espaço que os jovens do condomínio. Efetuada a troca, no entanto, Dário não cumpre totalmente o acordo. Convidado para que ajudasse o time a vencer, Dario, melhor jogador que todos os demais rapazes, se destaca, joga praticamente sozinho e marca gols com facilidade. O protagonismo de Dario irrita os jovens do time adversário, tanto que um dos jogadores o fere e sugere que Dario, por ser filho de uma empregada doméstica, não deveria estar jogando entre eles. Essa cena é simbólica dos acordos tácitos de convívio entre classes socioeconômicas distintas. Dario rompe com as normas implícitas que permitem que ele ocupe um espaço desde que na função de entreter e facilitar o jogo para os jovens da classe dominante. No momento em que ele rompe com esse acordo tácito que o fixava na posição de um mero facilitador (um empregado talvez?) e sua performance supera excessivamente a dos outros rapazes, ele é expulso da quadra de futebol. As regras de segregação do espaço são então atualizadas diante do não-conformismo de Dario, que não aceita o papel que lhe foi imposto.

Já em *Que horas ela volta?* a disputa por espaços e por um *status* de sujeito acontece a partir da chegada de Jéssica (interpretada por Camila Mardila) à casa onde sua mãe, a personagem Val (interpretada por Regina Casé), trabalha como empregada doméstica e reside no bairro do Morumbi, uma das regiões mais ricas e exclusivas de São Paulo. Jéssica foi criada pela avó em uma cidade na região nordeste do Brasil. No desenvolver da narrativa saberemos que Val a deixara ainda pequena para trabalhar em São Paulo, trajeto percorrido por muitas empregadas domésticas que trabalham na região sudeste do país. O emprego em São Paulo permite que Val envie dinheiro a sua família e que Jéssica estude. Ao terminar o ensino médio Jéssica decide prestar vestibular em uma das universidades mais concorridas do país, a Universidade de São Paulo, espaço de difícil acesso àqueles que não dispõem de recursos econômicos para estudar em escolas privadas e cursos preparatórios. A simples intenção de prestar vestibular para a FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São

Paulo) surpreende os patrões de Val, que perguntam se a escola na cidade onde Jéssica morava era “boa.” Jéssica responde que não, para em seguida falar de um professor de história que despertara nos alunos consciência e visão crítica, e afirma: “Acredito que a arquitetura é um instrumento de mudança social.” A formação cultural e confiança com que a jovem expressa suas opiniões surpreendem os patrões de Val, que com ar condescendente afirmam “olha, o Brasil está mesmo mudando.”

A personagem Jéssica contrasta com Fabinho (interpretado por Michel Joelsas), filho dos patrões de Val, que também pretende prestar vestibular na FAU, mas ao contrário dela, parece pouco preparado e maduro em suas decisões, apesar de estudar em uma escola de elite e ter a sua disposição todos os recursos possíveis para realizar seus sonhos. Ao argumentar sobre sua decisão de se tornar arquiteta, Jéssica revela que além de gostar de desenhar, também projetara uma planta de um prédio que chegou a ser construído por um tio empreiteiro, e que no processo aprendera muito sobre construção. Essa informação é importante, porque revela também uma ascensão econômica entre os membros da família de Val no Nordeste. Assim, além da educação que recebeu, o preparo de Val também é resultado de um período próspero na economia do país, que durante os anos 2003 a 2011 elevou cerca de quarenta e nove milhões de brasileiros pobres à “classe C,” também conhecida como “nova classe média.”⁸

A história de Jéssica é de certa forma a história dessa ascensão econômica que beneficiou jovens de origem pobre no Brasil, possibilitando a muitos deles estudar em uma faculdade. Tais oportunidades, evidentemente, não foram desfrutadas pela mãe de Jéssica, que cresceu em um período de rara mobilidade socioeconômica, onde filhas de empregadas não estudavam em universidade e seus parentes não se tornavam empreiteiros. A escassez de oportunidades e direitos, mantidos durante séculos de exploração, é apreendida por Val como uma realidade naturalizada. Jéssica, ao contrário, não aceita reproduzir o papel

⁸ Pesquisa da Fundação Getúlio Vargas (FGV) revela que do início de 2003 até maio de 2011 48,7 milhões de pessoas passaram a fazer parte das classes A, B e C no Brasil, o que equivaleu a um crescimento de 47,94%. Neste período, os novos integrantes da classe C somaram 39,5 milhões (D’Ercole). Segundo a FGV em janeiro de 2014 a renda familiar da classe C é de R\$ 2.005 a R\$ 8.640 (FGV Social).

de subalterna internalizado pela mãe e identifica em suas condições de trabalho resquícios do período escravocrata. Ela se recusa a obedecer as regras tácitas de convivência que lhe impõem uma presença quase invisível na casa, reclusa nas áreas de serviço e no insólito quartinho de empregada, e passa a circular pelos espaços interditados: a sala de estar, o quarto de hóspedes, a área de lazer. Assim como Dario, Jéssica não segue a norma implícita que a obriga a assumir um papel coadjuvante nesses ambientes e trespassa talvez o espaço mais emblemático de todos eles. Convidada pelo filho dos donos da casa, ela entra na piscina, momento em que o racismo, disfarçado em diversas camadas de cordialidade e boa educação, é desmontado. Ao saber que Jéssica esteve na piscina, Bárbara (interpretada por Karine Teles), dona da casa, manda esvaziá-la porque “viu um rato na piscina.”

Interessa identificar as sobras desse convívio tenso, em que sujeitos de cidadanias diferenciadas, como as descritas por James Holston, adentram espaços não permitidos e desestabilizam normas sociais exclusivistas e racistas. Esses deslocamentos provocam uma ressignificação de sujeitos, espaços e objetos, que passam a ser revalorizados e que contrariam esquemas de representação reforçados pela indústria cultural de massa. Voltemos a *Linha de passe*, na cena anterior à partida de futebol no condomínio, quando Bruno, o filho da patroa da mãe de Dario, lhe presenteia um de seus tênis. Também em *Que horas ela volta?* Jéssica receberia um quadro de arte abstrata pintado por Carlos (interpretado por Lourenço Mutarelli), patrão de Val, que depois seria colocado na parede da humilde casa na periferia da cidade que ela e a mãe alugam ao final do filme. Diante do excesso de bens, o menino de classe média alta já não é capaz de valorizar um tênis, assim como Carlos e sua família não conseguem enxergar a beleza no quadro. Nos pés de Dario, o tênis marcará gols e talvez o acompanhará na conquista de seu maior sonho: se tornar um jogador de futebol profissional. Importante notar que esses presentes não lhes são entregues por generosidade desinteressada daqueles que ocupam uma situação econômica de privilégio, ao contrário, Bruno quer que Dario marque gols e seu time vença e Carlos deseja seduzir Jéssica. Ainda assim, os dois negam subserviência, e esses objetos, agora deslocados nas mãos de quem não os poderia comprar, são revalorizados.

A tensão existente no deslocamento de indivíduos que não desfrutam *status* de sujeito e que ousam transitar livremente por espaços interditados, como é o caso da área de lazer de um condomínio de luxo ou de uma universidade de

prestígio, está representada metaforicamente no conjunto com xícaras, aparadores e uma garrafa térmica, presente de aniversário de Val à Bárbara. Retirado às pressas da festa de aniversário por Bárbara, que se envergonharia de exibi-lo ao grupo seletivo de convidados, o conjunto será levado ao final do filme por Val a sua nova casa e exibido com orgulho à filha, a quem revelará com satisfação que o conjunto de xícaras havia sido furtado da casa de Bárbara por ela: “Olha só que linda, moderna, né? É tudo diferente essa aqui ó, é o preto no branco, o branco no preto, diferente, que nem tu, moderna.” Composto de peças brancas e pretas que devem ser dispostas intercaladas, o conjunto representaria uma convivência racial aceita e admirada pela empregada doméstica e sua filha, mas rejeitada pela patroa e a classe a qual ela faz parte.⁹ A elite, sempre preocupada com a manutenção de privilégios, é incapaz de aceitar o “moderno,” as Jéssicas, os pretos e os brancos alternando espaços, construindo novas combinações ou um novo Brasil.

Tanto *Linha de passe* quanto *Que horas ela volta?* desconstróem conceitos fundamentados em preconceitos de gênero, classe e raça ao inverter a perspectiva, geralmente construída a partir de um olhar masculino, do centro em relação à periferia, da sala de estar em relação à cozinha, do rico em relação ao pobre, do chamado “cidadão de bem” em relação ao “marginal.” Em entrevista, a diretora Anna Muylaert defenderia a necessidade de novas perspectivas, deslocamentos que possibilitaram a construção das protagonistas Val e Jéssica:

We learned at school that the powerful people that have written history, the winners, are all men, actually. Our entire history is told from the male perspective. However, since the ‘60s women began gradually feeling empowered, both in the film industry and in other professions. The time has come to show the other point of view... The director doesn’t have to necessarily be a man or a woman—it is the perspective that has to be different. It is the yin point of view and the yang point of view. (Delcolli)

⁹ A relação entre o jogo de xícaras e um novo arranjo entre as classes socioeconômicas distintas no Brasil foi sugerida pela crítica e professora de literatura brasileira Rebecca Atencio durante conversa logo após o lançamento do filme.

Esse deslocamento de perspectiva acontece em *Que horas ela volta?* não somente através da abordagem temática, onde o universo feminino é representado em sua complexidade e desafios, mas também a nível formal, onde a câmera é posicionada desde a cozinha, reproduzindo o que seria o olhar da empregada em relação aos seus empregadores. Na cena do aniversário de Barbara, por exemplo, a diretora opta por representar a invisibilização da empregada doméstica através de um *travelling* que acompanhará Val por todo seu percurso entre os convidados na sala de estar, que aceitam ou negam a oferta dos canapés oferecidos por ela sem olhá-la nos olhos uma única vez. A câmera reproduz o olhar de Val, permitindo a quem vê o filme compartilhar a experiência de ser invisível, de transitar por dezenas de pessoas sem que nenhuma te olhe nos olhos.

Em *Linha de passe* o deslocamento de perspectiva permite a representação da invisibilização de jovens que vivem na periferia e na favela, e que por não possuírem uma formação especializada não conseguem trabalho, chegando a considerar a possibilidade, às vezes tentadora, de cometer crimes. No entanto, no filme em questão, o contato de Denis (interpretado por João Baldasserini), filho mais velho de Cleuza, com atividades criminais foge das regras do chamado “favela movie,” permitindo que o jovem cometa um erro sem que sua vida seja totalmente comprometida. É o caso da cena em que Denis, em uma tentativa desesperada de fugir da polícia, sequestra um motorista no trânsito. Alcançado o terreno baldio em uma zona periférica, Denis ordena que o motorista o olhe nos olhos, exigindo ser reconhecido em sua individualidade: “Olha pra mim porra! Você está me vendo?” O motorista lhe olha aterrorizado, confiante de que seria assassinado. Denis, no entanto, pede para que ele saia do carro e corra. Ao voltar para casa o filho mais velho de Cleuza parece haver sido tocado pela experiência, sugerindo que talvez esse tenha sido seu primeiro e último assalto.

Apesar dos desfechos positivos, *Linha de passe* e *Que horas ela volta?* não ignoram as dificuldades enfrentadas por indivíduos que vivem do trabalho mal remunerado e/ou em regiões periféricas, sendo que *Linha de passe* inclusive evidencia a pressão do meio sobre o jovem, levando-o muitas vezes à prática de atividades ilegais. Ao indivíduo dessas comunidades, no entanto, permanece algum poder de escolha. São realidades em suspenso, onde sonhos, na maioria das vezes improváveis, podem ser perseguidos. Do mesmo modo, do otimismo no desfecho de *Que horas ela volta?*, ficaremos sem saber se Jéssica passará na segunda fase do vestibular. Caso seja aprovada, resta a dúvida se conseguirá

terminar o curso. E ainda paira incertezas sobre como sustentará seu filho, ainda bebê, que deixara com um parente no Nordeste para estudar em São Paulo, repetindo a história da própria mãe que a deixara com a avó para trabalhar na cidade. Também não saberemos se Val, após pedir demissão, conseguirá mudar de profissão e tornar-se massagista como planeja. Visto hoje, anos após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, e diante do esforço do governo atual pela extinção de políticas públicas que beneficiam Jéssicas e Vals, o final incerto das personagens ganha um ar muito mais soturno que talvez previsto durante a elaboração do roteiro. Se quando trabalhava (e morava) na mansão do Morumbi o plano de fundo das cenas em que protagonizava era marcada pela presença dos donos da casa, a quem deveria servir; ao final do filme, enquanto mãe e filha conversam na casa que conseguiram alugar, a paisagem que se vê através da porta da cozinha é preenchida por casas pobres, construídas com reboco e telhas de amianto. Ainda assim, a felicidade de Val por haver finalmente conquistado um lugar seu transborda a cena, ofuscando qualquer denotação negativa em relação à favela e à periferia, que se revela no filme um espaço incubador de grandes projetos e sonhos.

Da mesma forma, ainda reconhecendo as dificuldades que seguirão contrapondo aos planos de Cleuza e de seus filhos, *Linha de passe* nega o modelo fatalista do “favela movie” mantendo o destino de seus personagens também em aberto. Termina, por exemplo, com Dario marcando um gol durante um torneio profissional, podendo ser essa sua grande oportunidade de ser contratado para jogar no time. Do mesmo modo, parece que Denis deixará de roubar motoristas no trânsito, mas há a suspeita de que Dinho (interpretado por Geraldo Rodrigues), filho evangélico de Cleuza, retornará ao que parece haver sido uma vida desregrada, entre bebidas e más companhias. Essas incertezas sobre o futuro estão representadas na última cena do filme em que Reginaldo (interpretada por Kaique Jesus Santos), o filho mais novo de Cleuza e único afrodescendente entre os irmãos, se apossa de um ônibus de linha e o conduz sozinho pela cidade. No minuto que encerra o longa-metragem, vemos de longe um ônibus que percorre uma avenida, e acima dele uma construção de linha de trem paralisada (talvez por falta de fundos?), sugerindo talvez a promessa de um futuro próspero, mas interrompido. O desaparecimento da estrada no horizonte, assim como a ausência de outros veículos na avenida, ressalta a fragilidade e incertezas no futuro do menino. Ainda assim, Reginaldo segue em frente apesar da falta de preparo (é a

primeira vez que conduz um ônibus), da ilegalidade do ato (é apenas uma criança e não possui carta), e da solidão. Sua fascinação por ônibus nasce da crença de que seu pai seria um motorista de linha. Na ausência do pai, ele, ao menos nesse instante, se torna o motorista. Essa cena é emblemática ao sugerir vulnerabilidade ao mesmo tempo em que revela um grande ímpeto dos filhos de Cleuza na busca de seus sonhos.

Por último, é interessante notar que a insegurança dos jovens personagens, seja dos filhos de Cleuza ou da filha de Val, é acentuada na medida em que a mãe, empregada doméstica, abandona sua função. Val pede demissão para estar perto da filha e cuidar do neto, enquanto Cleuza é afastada devido a gravidez avançada. Ao mesmo tempo em que o posicionamento dessas mulheres no mercado de trabalho reflete relações de servidão que remontam à heranças escravistas, onde o favor permanece sendo “nossa mediação universal” (16), como argumentou há mais de quatro décadas o crítico Roberto Schwarz, é também através desse trabalho que elas sustentam, sozinhas, seus filhos, constituindo um núcleo familiar essencialmente matriarcal, de apoio e resistência. Seu trabalho, bem como todo o seu universo, seus filhos e os lugares onde vivem, não cabem nos modelos pré-concebidos e constantemente reproduzidos pela indústria cinematográfica. *Linha de passe* e *Que horas ela volta?* mostra que para capturar essas experiências é necessário um novo olhar, uma nova perspectiva, um novo posicionamento de câmera. É necessário rever as práticas simbólicas de violência na representação do outro. Acreditamos que esses dois filmes lograram alcançar uma construção sensível da experiência de duas mulheres e de seus filhos que lutam por seus sonhos em uma sociedade marcada por opressões estruturais. A fazê-lo, eles registram fissuras e ruídos que nascem do trânsito de personagens que não se intimidam e resistem contra as diversas formas de exclusão no Brasil.

Obras citadas

Bial, Pedro. “Daniela Thomas fala sobre a representatividade do negro em *Vazante*.” *Conversa com Bial*, GloboNews, 9 Nov. 2017, globoplay.globo.com/v/6281622/.

Bill, MV, e Celso Athayde, diretores. *Falcão, meninos do tráfico*. 2006.

- Borges, Miguel, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, e Leon Hirszman, diretores. *Cinco vezes favela*. Paris Filmes, 1962.
- Caldas, Paulo, e Lírio Ferreira, diretores. *Baile perfumado*. RioFilme, 1997.
- Campos, Fernando Cony, diretor. *Ladrões de cinema*. Empresa Brasileira de Filmes, 1977.
- Camurati, Carla, diretora. *Carlota Joaquina, Princesa Do Brasil*. Elimar Produções Artísticas, 1995.
- Coutinho, Eduardo, diretor. *Santo forte*. RioFilme, 1999.
- D’Ercole, Ronaldo. “Cerca de 40 milhões de pessoas ingressaram na Classe C, aponta pesquisa da FGV.” *Globo Online*, 3 Nov. 2011, oglobo.globo.com/economia/cerca-de-40-milhoes-de-pessoas-ingressaram-na-classe-aponta-pesquisa-da-fgv-2756988.
- Delcolli, Caio. “Anna Muylaert, Brazilian Director, Talks New Film and Machismo Culture.” *Huffpost*, 6 Dec. 2017, www.huffpost.com/entry/anna-muylaert_n_8118472.
- Fundação Getúlio Vargas. “Qual a faixa de renda familiar das classes?” *FGV Centro de Políticas Sociais*, 2018, cps.fgv.br/qual-faixa-de-renda-familiar-das-classes.
- Farias, Roberto, diretor. *Assalto ao trem pagador*. Fama Filmes, 1962.
- Garcia, Denise, diretora. *Sou feia mas tô na moda*. Imovision, 2005.
- Genestreti, Guilherme. “‘Todos querem acertar,’ diz diretora Daniela Thomas, alvo de críticas.” *Folha de São Paulo*, 25 Oct. 2017, www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1929899-todos-querem-acertar-diz-diretora-daniela-thomas-alvo-de-criticas.shtml.
- Gonçalves, Ana Maria. “O que a polêmica sobre o filme *Vazante* nos ensina sobre fragilidade branca.” *The Intercept Brasil*, 16 Nov. 2017, theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/.
- Hamburger, Cao, diretor. *O ano em que meus pais saíram de férias*. Buena Vista International, 2006.
- Holston, James. *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton UP, 2008.
- Lemos, Nina. “Cidade das mulheres.” *Revista TPM*, vol. 4, no. 53, 2006, pp. 32-34.
- Lund, Kátia, João Moreira Salles, Walter Salles, e Daniela Thomas, diretores. *Somos todos filhos da terra*. Videofilmes, 1998.

- Marsh, Leslie. *Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy*. U of Illinois P, 2012.
- Meirelles, Fernando, e Kátia Lund, diretores. *Cidade de Deus*. Miramax Films, 2002.
- Morelli, Paulo, diretor. *Cidade dos homens*. 20th Century Fox, 2007.
- Murat, Lúcia, diretora. *Quase dois irmãos*. Global Film Initiative, 2004.
- . *Maré, nossa história de amor*. Casablanca Filmes, 2008.
- Muylaert, Anna, diretora. *Durval discos*. Europa Filmes, 2002.
- . *É proibido fumar*. FiGa Films, 2009.
- . *Chamada a cobrar*. TV Cultura, 2012.
- . *Que horas ela volta?* Globo Filmes, 2015.
- . *Mãe só há uma*. Zeitgeist Films, 2016.
- Padilla, José, diretor. *Tropa de elite*. Universal Pictures, 2007.
- . *Tropa de elite II: o inimigo agora é outro*. Zazen Produções, 2010.
- Salles, João Moreira, diretor. *Notícias de uma guerra particular*. RioFilme, 1999.
- Santos, Nelson Pereira dos, diretor. *Rio 40 graus*. Columbia Pictures do Brasil, 1955.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Editora 34, 2008.
- Senador, Daniela Pinto. "Um Roteiro Ainda a Ser Escrito." *Jornal Da USP*, vol. XVIII, no. 657, 2003, <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag1213.htm>.
- Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. *Forum nova favela brasileira*. 2015, www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/AM/Anexos/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_2%C2%BA%20Forum%20Favela_Consolidado.pdf.
- Spivak, Chakravorty Gayatri. *Pode o subalterno falar?* U Federal de Minas Gerais, 2010.
- Steele, Catherine Knight. "Black Bloggers and Their Varied Publics: The Everyday Politics of Black Discourse Online." *Television and New Media*, vol. 19, no. 2, 2018, pp. 112-27.
- Thomas, Daniela, diretora. *Vazante*. Europa Filmes, 2017.
- , and Walter Salles, diretores. *Armas e paz*. Videofilmes, 2002.
- . *A saga de Castanha e Caju contra o Encouraçado Titanic*. 2002.
- . *Linha de passe*. Videofilmes, 2008.
- . *O primeiro dia*. Sony Pictures Classics, 1998.

- . *Paris, je t'aime: loin du 16ème*. Maple Pictures, 2006.
- . *Terra estrangeira*. Videofilmes, 1995.
- Werneck, Jurema, Maisa Mendonça, and Evelyn C. White, organizers. *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Criola, 2000.
- Wingfield, Adia Harvey. *Doing Business with Beauty: Black Women, Hair Salons, and the Racial Enclave Economy*. Rowman & Littlefield, 2008.
- Xongani, Ana Paula. "Xongani em Salvador—EP 1/2—venha conhecer o Inst. Mídia Étnica!" *YouTube*, uploaded by Ana Paula Xongani, 25 Nov. 2016, www.youtube.com/watch?v=Jl7cHk1OTsM.
- Yeshua, Stella, Carol Silvano, Samantha Cristina, e Beatrice Oliveira. "Quem 'quiz' vai saber #youtubenegro." *YouTube*, uploaded by Estaremos lá, 20 Nov. 2016, www.youtube.com/watch?v=KFOo8SIB7pY.
- . "Se é negro... Tem que me servir?" *YouTube*, uploaded by Estaremos Lá, 9 Aug. 2016, www.youtube.com/watch?v=UcvGF2SYWkY.