

Garrincha, a alegria do povo e os subterrâneos da alienação

Carlos Eduardo Paranhos Ferreira



Creio não dizer novidade nenhuma repetindo que, por trás da instituição considerável que o futebol tornou-se em nosso país, se condensam e se acumulam, há anos, velhas energias psíquicas e impulsos irracionais do homem brasileiro, em busca da sublimação. Essa sublimação estava outrora apenas na oportunidade para feitos históricos ou ações admiráveis que o exército, a rainha e as revoluções mais ou menos patriotas abriam aos brasileiros brancos e, principalmente, mestiços ou de cor, mais transbordantes de energias animais ou de impulsos irracionais.

Gilberto Freyre, ao prefaciar, em 1947, *O Negro no Futebol Brasileiro*, de Mário (Rodrigues) Filho.

Rir é ser malicioso com uma boa consciência.
Nietzsche em *A Gaia Ciência* (Livro III, #200)

Resumo

A partir da análise das imagens de *Garrincha, alegria do povo* (1963), o presente trabalho pretende destacar no referido filme, um discurso subjacente próprio à época, que interpreta o futebol como uma manifestação popular impregnada de alienação, engendrada a partir de um aparelho ideológico do Estado.

Introdução

Em artigo publicado imediatamente após a conquista do bicampeonato de futebol em 1962, Alex Viany faz uma breve análise, na qual aponta uma ausência quase que constante do futebol no cinema brasileiro, não tendo o tema até então, merecido um filme de destaque. Exceções de praxe são citadas, sendo *Rio Quarenta Graus*, em sua opinião, praticamente o único filme a ter dado uma pequena mostra do que poderia dramaticamente render o tema, para logo concluir: "o assunto, portanto, é praticamente inédito: e estamos certos de que um bom filme de futebol obteria enorme sucesso" (Viany, 1962, p. 25).

Parece oportuno o seu artigo, pois já estava a caminho um documentário que previa a participação do astro Garrincha. O projeto de *Garrincha, Alegria do Povo* não partiu do diretor Joaquim Pedro de Andrade (JPA), mas do então incipiente produtor Luiz Carlos Barreto – na época, ele era ainda um neófito na produção – e, do jornalista Armando Nogueira, que se valem da possibilidade de levantar a produção com Herbert Richers e José Luiz Magalhães Lins, do Banco Nacional (que estabeleceriam uma profícua parceria com o Cinema Novo, parceria essa que tinha se iniciado com *Assalto ao Trem Pagador*). Os idealizadores já tinham o projeto antes mesmo da Copa de 62, "a idéia era filmar uma reportagem

autêntica, dentro dos moldes das experiências levadas a cabo por Jean Rouch, sem sofisticação ou fantasia" (Andrade, apud Araújo, 1999, p. 132).

JPA, recém-chegado da Europa e Estados Unidos (julho 62), onde acompanhara as mais recentes discussões envolvendo o filme documentário, estagiara com os irmãos Albert e David Maysles – precursores do chamado *cinema direto* americano, correspondente ao *cinéma-verité* europeu, – foi um nome naturalmente escolhido para a empreitada.

É nessa perspectiva que a Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira, somam-se os esforços de JPA para a realização do filme, sendo o trio também responsável pelo texto (Araújo, 1999, p.132). Rodado no 2º semestre de 1962, corresponde a um período em que já se encontra consolidada a imagem de *Brasil, país do futebol*. Efetivamente, vinha o país de sagrar-se bi-campeão mundial, feito logrado em junho desse ano, na Copa do Mundo do Chile. No período abordado, o Cinema Novo está praticamente sedimentado em suas bases, embora os principais títulos ainda estivessem por vir, como é o caso de *Vidas Secas*, também rodado nesse ano.

Além das imagens captadas por até cinco câmeras simultâneas, o filme teria muitas imagens de arquivo e fotos referentes ao jogador. Como as negociações com o Canal 100 de Carlos Niemeyer foram infrutíferas no sentido de se conseguir um valor razoável para a cessão de imagens, a única saída foi contar com cópias das atualidades cinematográficas da Herbert Richers e da TV Tupi, além de material do jornalista Mário (Rodrigues) Filho,

repertório nem sempre em bom estado de conservação (Araújo, 1999, p.134).

A proposta da realização era afinada com os princípios do *cinema-verdade*, mas esbarrava sobretudo em uma limitação técnica: não havia ainda entre nós equipamentos portáteis e leves, nem tampouco o gravador Nagra. Esse gravador de som direto, foi na verdade conseguido com uma equipe estrangeira, durante apenas um dia. Ainda que nesse dia o seu uso não tenha sido em sincronia com a imagem, o material sonoro resultante dessas gravações foi de importância capital para a ambientação do estádio, vestiários, etc... tendo sido muito bem aproveitado na montagem.

Ainda a salientar o fato de a narração assumir um caráter onipotente e reiterativo da tese principal do filme, o caráter escapista do espetáculo esportivo. Não por acaso, o locutor escolhido, com credibilidade em todo o país, era ninguém menos que Heron Domingues, aquele do *Repórter Esso*, que desde a 2^a Guerra freqüentava os lares brasileiros enquanto *testemunha ocular da história*.

O futebol

Na análise de Desmond Morris (1981), o futebol é visto como um acontecimento simbólico, uma caçada ritual, um prolongamento de ancestrais impulsos que nos remetem aos primórdios do homem. Caçadores por necessidade na noite dos tempos, passaram os homens a domesticar os animais e semear alimentos. As minuciosas práticas da agricultura no dia-a-dia – por não oferecerem a mesma dinâmica e os rápidos movimentos que

proporcionavam o desafio das presas, – vão sendo substituídas por uma variante que pretende conservar esses antigos desafios da caça, ainda que não seja a caça como mecanismo de sobrevivência, mas, sobretudo, como entretenimento. Estava, assim, inaugurada a era dos esportes sangrentos. Os pragmáticos romanos, por exemplo, resolveram a questão construindo uma vasta arena (Coliseu), trazendo dessa forma a caça ao povo.

Após as conquistas agrícolas e a industrialização, veio a explosão urbana. Os jogos de bola não eram novos, tinham existido na época clássica, mas nunca tinham tido maior expressão. A partir de 1825, foi criada a Real Sociedade Protetora dos Animais, com a intenção de combater, controlar e normatizar as atrocidades cometidas nas arenas de touros, o que, sugere Morris, abriu caminho para uma nova forma de esporte explodir, um esporte sem sangue e sem animais. O futebol é então apresentado como resultante de uma longa evolução e a partir de uma analogia na qual os homens passam de caçadores pela sobrevivência a caçadores esportistas (vide a realeza), de esportistas sangrentos de arena a esportistas da bola, onde a arma é a bola e a presa transforma-se no gol, travestido o esporte ainda em batalha estilizada e representação teatral, droga, cerimônia religiosa e grande negócio.

Após a exposição das idéias contidas no ensaio de Morris, vamos prosseguir tratando das pulsões inerentes a esse que é o esporte mais popular do mundo. Tratando do futebol brasileiro num acurado ensaio, Anatol Rosenfeld (1974) observa que o advento do futebol entre nós coincide com a libertação dos escravos, tendo

ainda sido criadas as condições psicossociais para o desenvolvimento do esporte também com a proclamação da República, o início da industrialização e o rápido desenvolvimento de cidades como Rio e São Paulo. O jogo estabelece relações que não são nada novas – já apareciam nas saturnálias romanas, por exemplo, – com a dança, as festas e a conseqüente suspensão dos diferentes níveis sociais na *esfera do culto*, num sentido mais amplo.

Tratando-se do ludopédio, tão importante quanto percebermos a circunstância de como é jogado o futebol entre nós, é percebermos a maneira de "como esse jogo é praticado, em que formas ele se manifesta e organiza e a que necessidades e tensões profundas ele propicia uma descarga" (Rosenfeld, 1974, p. 61).

Dessa descarga trata Gilberto Freire ao apresentar o futebol como verdadeira instituição brasileira, que "tornou possível a sublimação daqueles elementos irracionais de nossa formação e de nossa cultura" (Freyre, 1994, p. XI).

O aspecto da sublimação através do esporte é também considerado na catarse das massas, "uma sublimação de tensões que, como se mostrou, contam, no Brasil, com uma abundância extraordinária de pontos de cristalizações e de condensação" (Rosenfeld, 1974, p. 85).

Esse o quadro no qual inscrevemos o futebol e mais especificamente o futebol brasileiro.

A alienação e a má-consciência

O futebol tem sido freqüentemente tratado como uma questão de alienação. Na origem da alienação, encontra-se a "mais-valia", fincada na economia marxista e que pode ser definida como o suplemento do trabalho não remunerado, e que é, portanto, a fonte do lucro capitalista, expropriado ao trabalhador.

A questão da alienação pode ser investigada basicamente a partir de dois diferentes níveis: o nível psicológico e o nível sociológico.

Do ponto de vista psicológico, corresponde ao indivíduo que se encontra em estado de alienação mental, apresentando-se perturbado mentalmente, não gozando de perfeito juízo.

Do ponto de vista sociológico, a alienação tem sua origem nos escritos do jovem Marx, ocupando um lugar de destaque na produção de sua juventude, onde é desenvolvido esse conceito em Paris, em 1844. Esses escritos, no entanto, só foram descobertos na década de 20 e publicados em 1932, sob o título de *Manuscritos Económico-Filosóficos*. Podemos afirmar que existem vários conceitos de alienação na obra de Marx: na sua juventude, a teoria da alienação tem uma raiz filosófico-antropológica da natureza humana, ao passo que a versão referente à sua maturidade, se baseia em um conceito mais sociológico da natureza humana (Israel, 1977, p.15).

O termo alienação se origina de alheio, estranho. Para Marx, o trabalho, uma criação do homem que o diferencia dos outros animais, sofre uma profunda transformação quando historicamente

se impõe a divisão do trabalho. Torna-se o homem estranho a ele, afastando-se (alienando-se), voltando-se contra ele (Konder, 1965, p. 65). Os trabalhadores estão alienados, quando não têm consciência de que integram uma classe. Eles criam todas as riquezas, "produzindo as mercadorias, provocando o surgimento e a acumulação do capital, sem, entretanto, perceber as suas relações com a burguesia e os objetos" (Chauí, 1997, p. 21). Torna-se o trabalho algo próximo de uma escravidão, conduzindo a um estágio elevado de alienação física e mental. A pessoa trabalha no que não lhe pertence, não recebe o que produz, não possui nenhuma opção de escolha nem tampouco exerce seu arbítrio, tornando-se virtualmente dominada.

Em nossa sociedade, a alienação é, portanto, gerada a partir da dinâmica estabelecida pelo binômio mercadoria-lucro, que leva "a ruptura entre o homem e o seu próprio gesto, entre a ação e o dono dela, entre o trabalho e o seu produtor" (Codo, 1985, p. 31). Estar alienado do fruto do seu trabalho termina por nos conduzir a uma consciência fragmentada.

Por extensão, a alienação passou a ser entendida como a falta de consciência dos indivíduos ou de um segmento da sociedade frente aos problemas políticos e sociais, daí serem os mesmos rotulados como "alienados". Imiscuindo-se na cultura de massa, o conceito de "alienação" disseminou-se popularmente na década de 60, impondo-se como signo das manifestações populares no esporte bretão entre nós.

Aproveitamos para aqui introduzir o conceito da má-consciência,

que, junto com a alienação, nos auxiliará na apreciação do filme em questão. Esse conceito aparece em Nietzsche: "Tudo o que ele faz agora é correto e está em ordem, mas ele tem má-consciência. Pois sua tarefa é extraordinária" (2001, p. 169).

Essa má-consciência, esse desconforto, é um certo mal-estar detectado nas camadas privilegiadas, ditas opressoras, "pesarosas" de seu papel ao implementar a *mais-valia*. Em outros termos, trata-se aqui da emergente classe média, por meio de seus intelectuais e produtores de bens culturais, relutante em aceitar-se como mediadora dessa equação dialética.

O filme: *Garrincha, alegria do povo*

No âmbito do projeto Cinema-Escola, desenvolvido para a FDE (Fundação para o Desenvolvimento da Educação), observa o autor do folheto interativo para o desenvolvimento do projeto nas escolas, que, durante o bicampeonato de 1962, a euforia contagiou milhões de cidadãos. A intelectualidade dirigia as suas preocupações para os problemas mais urgentes da sociedade, enquanto a população, por sua vez, dividia os sacrifícios do cotidiano com as alegrias do esporte, sem qualquer sinal de *má-consciência* (Gonçalves, 1992, p. 10).

Essa má-consciência e a crítica da alienação que a acompanha, encontra-se disseminada um pouco por todo o filme, concentrando-se, sobretudo na quarta parte final do filme, que será privilegiada neste trabalho.

Passamos aqui a tecer um breve relato de *Garrincha, Alegria do*

Povo. A partir de uma ágil e dinâmica montagem, imagens do futebol praticado por populares em diversos locais da cidade do Rio de Janeiro servem para introduzir o astro Garrincha, apresentado a seguir em imagens *still*, às vezes tratadas como tal, às vezes trabalhadas em eficiente "table-top" (processo no qual a câmera é colocada de forma perpendicular a uma mesa, visando a filmagem de fotos e ilustrações e possibilitando discorrê-las em toda sua extensão, decupando-as em movimentos de câmera, panorâmicas, zoom, etc...) que acompanham os créditos de apresentação, numa dinâmica de som e imagem que nos remetem ao áudio de um telex em operação, fato que reforça e sugere às imagens que veremos um caráter jornalístico.

Somos logo introduzidos no ambiente desportivo, documentados que são os momentos imediatamente predecessores ao embate de duas agremiações: o vestiário onde se aquecem os jogadores e o goleiro, o campo, os torcedores, os repórteres, fotógrafos e cinegrafistas, o túnel, e, finalmente, o momento, sempre *mágico*, quando dos subterrâneos do campo e das consciências emergem os aguardados atletas.

A *partida* disputada é um exercício de montagem, envolvendo requintes de edição, aqui relatado apenas um exemplo entre muitos outros, no tratamento de uma ou várias imagens. Apresenta-se uma cena em que a partir de três imagens em *still*, estamos diante de uma situação já corriqueira: Garrincha vai aplicar uma finta. Nós, os torcedores, esperando por esse momento que se avizinha. O *João* em questão, perplexo na imagem congelada. Após a exploração dessas três imagens e a

visualização do confronto estabelecida, a montagem trata de atender à expectativa de acompanhamento da ação que o *still* demanda, de uma maneira muito bem resolvida. Edita-se em continuidade a partir desse *still*, para que estejamos aptos a assistir a ação com a imagem em movimento, acompanhando o desdobramento daquele extasiado *zé-mané* e o que a ele sucedeu: a nós de nos extasiarmos com os floreios de Garrincha, que se move estabelecendo eixos de 360° em torno da bola, enquanto seu contendor encontra-se totalmente perdido, a bola passando a fazer parte de um jogo de esconde-esconde, qual um adulto que respondesse ao garoto: – Achou!

Foram usadas imagens de diversos suportes e procedências na edição dessa *partida*, precedidas pelos bastidores já descritos, sendo que o resultado de tal montagem no filme, deu margem a muitas discussões na época, por ser uma *partida* editada a partir de muitas outras, o que naturalmente quebra qualquer idéia de *continuidade* ou expectativa de existência da mesma. Nos dias de hoje, a seqüência parece não representar maiores problemas, o que nos assevera ser o caráter da descontinuidade implícita na mesma, esse elemento de estranhamento, em uma época em que timidamente tais regras começavam a ser transgredidas.

Na seqüência do filme, temos o depoimento de Garrincha que salienta as agruras de ser um ídolo. Em seguida aparecem algumas cenas documentais do jogador, ocasião em que a câmera encontra-se incógnita no alto de um edifício: à guisa de um pioneiro *merchandising* no cinema brasileiro, o jogador dirige-se, no centro da cidade, ao Banco Nacional (um dos financiadores do filme),

como o faz semanalmente, salienta o texto, podendo então a popularidade do jogador ser medida e demonstrada.

Temos no próximo bloco, um pequeno documentário sobre a intimidade do jogador em Pau Grande; sua casa, sua família, seus amigos, e o dia-a-dia, não de Garrincha, mas do jogador de futebol: os treinos, a concentração, inserindo-se nesse espaço de representação do clube, o depoimento de um médico que analisa à luz da ortopedia as famosas pernas tortas.

Agora entra o futebol propriamente dito, melhor dizendo, uma retrospectiva da bastante recente Copa de 62 (o filme foi lançado um ano depois, em julho de 63). À bem dizer, um retrospecto do *país do futebol* nas Copas, só que cronologicamente invertido, já que em seguida é mostrada a Copa de 1958, para finalizar-se com a que deveria ser a imemorável e sempre citada Copa de 50, motivo de tristeza, desespero e estado de comisseração que afetou a *pátria de chuteiras*, no dizer de Nelson Rodrigues.

Os fatos relativos à Copa perdida servem de gancho para a finalização do filme, quando, em meio às imagens de comoção da época, o texto do narrador Heron Domingues elucida as duas principais teorias para explicar o fascínio que o futebol exerce na massa, desempenhando "sobre a emoção do povo um poder que só se compara ao poder das guerras. Leva um país inteiro da maior tristeza à maior alegria".

A primeira teoria, a partir de um viés psicanalítico, "diz que a bola é um símbolo do seio materno, de modo que se compreende o

ardor com que os jogadores disputam o jogo e a preocupação dos torcedores com o destino da bola", sendo a locução acompanhada por imagens referentes à *tragédia de 50*.

A segunda teoria, afiançada pelo locutor como mais sensata, "diz que o povo usa o futebol para gastar o potencial emotivo que acumula por um excesso de frustração na vida cotidiana. O universo lúdico do estádio é um campo mais cômodo para o exercício das emoções humanas", e a locução é acompanhada por imagens de torcedores e torcidas no estádio.

As imagens que acompanham a locução têm um caráter nitidamente preocupado com os focos potenciais de alienação – os torcedores – e encontram ressonância em um outro filme do chamado *cinema-verdade*. Trata-se de *Subterrâneos do Futebol*, dirigido por Maurice Capovilla, rodado em 1964 e apresentado no ano seguinte. Com uma visão bastante negativa, o filme preocupa-se em traçar a radiografia do jogador a partir de sua descoberta na *várzea*, procurando levantar a problemática do jovem que vê no futebol a grande chance de ascensão social, enriquecimento rápido, fama e a queda previsível. As imagens são entremeadas por depoimentos: o técnico Feola adverte o jovem para esse mundo de ilusões, Pelé declara, "o jogador é um escravo". O diretor, tratando do processo de elaboração, refere-se a uma forte imagem de alambrado que ruiu no estádio:

...tentamos criar um clímax emocional, para nos comunicarmos melhor com o público. As cenas de desmoronamento do estádio podem parecer exageradas, pois o caso só aconteceu uma vez, o que deforma a realidade. Mas elas chocam o espectador e servem como símbolo universal do sofrimento do

torcedor, a quem tudo pode acontecer (Lima, 1966, p. 2).

O jornal *Brasil Verdade* (4 páginas, não-datado, provavelmente material promocional para distribuição no lançamento do filme) traz na apresentação dos títulos que compõem o filme *Brasil Verdade* – a saber, *Memória do Cangaço*, *Os Subterrâneos do Futebol*, *Viramundo e Nossa Escola de Samba*, produção da Thomaz Farkas Filmes Culturais, – a interessante *chamada* "O jogador cai, caem os sonhos dos Nordestinos, quem sofre pode cair no Cangaço e no Samba, é o retrato do país num filme". Capovilla, ao final de pequena matéria assinada, conclui: "embora impere a violência, vemos que, no final, a paixão pelo esporte leva à loucura e à alienação milhões de brasileiros".

O que se pode observar através das imagens de ambos os filmes é uma devoção quase que religiosa do povo presente nos estádios de futebol. No caso particular de Garrincha, as imagens dessa quarta parte final do filme, revelam um certo desconforto no ar, como o desgosto de uma torcida ao enfrentar a derrota, jornais que voam pelas arquibancadas, o estádio aos poucos se dispersando. Em contrapartida, os momentos de alegria ou explosão do torcedor pouco aparecem, ou melhor, aparecem, mas são aplacados pela música litúrgica, como que a reforçar a idéia de que acompanhamos um culto religioso, que traz evidentemente consigo a sua cota de alienação. O final do filme, ao invés de espetáculo popular do esporte, termina por constituir-se numa apoteose do espetáculo às avessas, ficando sugerida a circularidade da alienação estabelecida – o Maracanã é sede de um novo jogo de futebol... e tudo recomeça.

Conclusão

O esporte em geral e o futebol em particular é muitas vezes visto como um misto de atração que se dilui em uma forte dose de desconfiança, onde predomina a visão do esporte enquanto fator de alienação.

Em *Garrincha*, o futebol é caracterizado como *válvula de escape*, vocábulo que denota uma imagem que nos remete ao mundo industrial e às idéias da mais-valia aí correntes. O empréstimo feito, a válvula de escape, tem seu uso em caldeiras objetivando o escape da pressão excedente, – condição *sine qua non* para que se evite uma explosão de proporções incontroláveis. Nessa ótica, o futebol é também um aparelho ideológico do estado que difunde a ideologia dominante, com suas válvulas e seus mecanismos de controle e dominação social, sobretudo os de ordem psicológica. Como é apenas um item entre os numerosos disponíveis nesse controle, não devemos perder de vista as outras funções que ele pode representar, não necessariamente alienantes, pois, como observa Sevcenko, "o futebol se presta maravilhosamente para consolidar vínculos de identidade plena de carga afetiva" (1994, p. 35).

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Valério. "Garrincha: marco de jovem cineasta". *Correio da Manhã*, 28/jul/1963. In: ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos*. Tese de Doutorado, Eca-Usp, 1999.
- ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos*. Tese de Doutorado, Eca-Usp, 1999.

- CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- CODO, Wanderley. *O que é alienação*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FREYRE, Gilberto "O futebol e o negro" (prefácio edição 1.947). In: MÁRIO (Rodrigues) FILHO *O negro no Futebol Brasileiro*. Petrópolis: Fumo, 1994.
- GONÇALVES, Antonio Carlos. "Garrincha, Alegria do Povo". In: Apontamentos nº 41. FDE: São Paulo, 1992.
- ISRAEL, Joachim. *Teoría de la Alienación: desde Marx hasta la sociología contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- KONDER, Leandro. *Marxismo e Alienação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LIMA, Antonio. "Subterrâneos do Futebol". In: ARTES: São Paulo, 1(4), fevereiro de 1966.
- MORRIS, Desmond. *A tribo do futebol*. Publicações Europa-América, Portugal, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. "O futebol no Brasil". In: Argumento, nº 4, fevereiro 1974.
- SEVCENKO, Nicolau. "Futebol, metrópoles e desatinos". In: Revista USP, nº 22, junho/agosto 1994, pp. 30-37.
- VIANY, Alex. "Cinema no Maracanã". In: Tela Ilustrada. Ano I, nº 9, agosto de 1962.

Carlos Eduardo Paranhos Ferreira é mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp. Docente do curso de Propaganda e Publicidade na Faculdade Montessori e do Curso Técnico de Multimídia no Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo. E-mail: dufer@osite.com.br