

MANÉ, BANDEIRA DO POVO

Aírton Paschoa

RESUMO

Interrogando *Garrincha, alegria do povo*, documentário de Joaquim Pedro de Andrade de 1963, o artigo procura fazer jus à complexidade dos temas que mobiliza, aberta ou alusivamente. Ao mesmo tempo que problematiza o prognóstico alienante de Nelson Rodrigues acerca de um Brasil glorioso de garrinchas, o filme não deixa de erguer Mané como bandeira do povo. Instalado o paradoxo, vai ele documentando, entre planos e contraplanos, as aporias e contradições do cinema de esquerda no Brasil dos anos 1960, ao tratar de um tema espinhoso da cultura popular, e nacional, no quadro de uma era populista.

Palavras-chave: Joaquim Pedro de Andrade; Cinema Novo; cultura popular; Garrincha.

SUMMARY

Examining Joaquim Pedro de Andrade's documentary *Garrincha, alegria do povo* (1963), the article seeks to do justice to the complexity of themes moved by the film, either openly or allusively. While it puts in question Nelson Rodrigues' alienating prognosis about a glorious Brazil made of *garrinchas*, the film likewise promotes Mane Garrincha as a popular symbol. With such paradox established, it documents in shots and reverse shots the aporias and contradictions of Brazilian leftist cinema in the 1960's, dealing with an embarrassing subject of the popular and national culture in a populist context.

Keywords: Joaquim Pedro de Andrade; Brazilian New Cinema; popular culture; Garrincha.

O primeiro longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, *Garrincha, alegria do povo*, de 1963, resume uma trajetória cinematográfica curta mas já rica, cheia de implicações e impasses, tanto de ordem pessoal quanto de ordem mais geral — distinção aliás difícil muitas vezes de precisar, que o avanço social acelerava os tempos, propondo questão sobre questão e obrigando os artistas e intelectuais de esquerda a um empenho de reflexão permanente, na tentativa de acompanhar a agitada conjuntura política do país, quando não de intervir decisivamente no seu curso histórico.

Pode-se dizer que, para a efervescência do início dos anos 1960, fartamente apontada e documentada, concorreram aquelas "três coordenadas" históricas que estão na raiz do Modernismo europeu do começo do século XX, de acordo com Perry Anderson¹: o horizonte de revolução social, o surgimento de inovações técnicas e a oposição ao academicismo artístico, todas presentes naqueles idos... desde que, consentida certa licença crítica,

(1) Anderson, Perry. "Modernidade e revolução". In: *Afinidades seletivas* (org. Emir Sader). São Paulo: Boitempo, 2002.

concedamos como tradição assentada para o Cinema Novo, no caso, a Hollywood de lá e a de cá, a Vera Cruz, além da Atlântida das chanchadas, e creditemos a novidade tecnológica, de um lado, ao desenvolvimentismo dos anos 1950 e, de outro, à recepção do neo-realismo no Brasil, que nos ensinou a fazer cinema tecnicamente pobre — uma revolução tecnológica às avessas, mas infinitamente progressista.

Nesse sentido, não é de estranhar a trajetória de Joaquim Pedro de Andrade, que, apenas com dois ou três curtas e um longa-metragem, chegava em quatro anos a tocar as questões mais espinhosas do tempo. Era como se, por paradoxal que pareça, não restasse ao artista sério, reflexivo, senão imergir no caldeirão da época. Assim, se seus primeiros projetos não se vexavam de ser despidoradamente familiares, por acionar círculos e gostos pessoais, parentes, amigos, livros, começavam também a abrir um horizonte social mais largo, felizmente, que o da boa família brasileira, como se vê, por exemplo, n'*O mestre de Apipucos* e n'*O poeta do castelo*, ambos de 1959, com seu Bandeira popular e seu Freyre de casa-grande. O curta seguinte, *Couro de gato*, de 1961, aprofunda o veio descoberto, quase como vocação natural, na habilidade de reunir ponderadamente poesia e política, um tanto cifrada ainda na homenagem ao padrinho e poeta de Pasárgada. Mas é *Garrincha*, de fato, o filme mais complexo da dita primeira fase do diretor, espécie de resumo magnificado (suma?) das suas conquistas e cavilações. Quarenta anos depois, podemos reduzi-lo a uma pergunta e uma resposta perplexa, sentida como a impossibilidade de concebê-la única ou unívoca, em uma só direção.

Entre os letreiros iniciais e os definitivos, como que destacada do corpo do filme, a abertura oferece ao espectador uma sentença cujos desdobramentos vamos acompanhando meio desconcertados, pendendo ora para um lado, ora para o outro (joões?), mas buscando evitar os dribles mais desconcertantes. Retórica? Não. Que o filme começa exatamente assim, com fotos de Garrincha (na primeira perseguindo um cachorro em campo) acionadas velozmente, à direita, à esquerda, avançando e recuando, à moda do jogador, a ponto de quase ganhar movimento. Que outra coisa, a propósito, seriam as fotos, parece nos dizer sua animação, senão fotogramas perdidos a cuja vida deve novamente restituí-las o cinema? Depois de driblado pelo cachorro, acompanhamos o jogador, em ritmo de batuque, em flagrantes de grandes jogadas, até começar a ser caçado pelos adversários, apanhando pra cachorro. Finalizando a série de fotos de jogadas, deparamos o craque caído, caindo, a cara contraída de dor debaixo do joelho adversário. Felizmente logo o surpreendemos recuperado, sempre em fotos movimentadas, em situação aparentemente menos constrangedora, abraçado primeiro ao presidente Juscelino Kubitschek, ao som de aplausos, depois ao presidente João Goulart, e deste recebendo em seguida um prato de comida (buchada?) sob a cara de nojo de um terceiro (tapando o nariz com as mãos) e ao lado de um menino a lamber os beiços.

"Se fôssemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos" (Nelson Rodrigues). Junto com a

sentença (interrogativa? exclamativa? lastimativa?) abre alas o samba-exaltação "Brasil glorioso"², da Portela, descortinando uma paisagem bem brasileira, com adultos e crianças jogando bola em peladas de praia, de rua, de campinhos de subúrbio, até recomeçarem e finalizarem os créditos, em ritmo de teletipo *agora*, abrindo e fechando sobre fotos de Garrincha, de torcedores vocíferos, como que a proclamar em manchetes ao mundo a descoberta desse Brasil glorioso, pairando acima da Guerra Fria, "maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos". Nessa abertura, de mais ou menos 2min30, ladeada dos créditos, ganha evidente relevo a frase (de efeito?) do dramaturgo, a qual, disposta em cartela, parece oferecer o filme maliciosamente ao público (buchada?), numa espécie de provocação que ressoará ao longo das seqüências.

A resposta do filme, antecipada, já se insinua na expressão adversa do cidadão (governador? assessor?), cuja careta de nojo é colhida em *close*, num *zoom* fulminante, antes mesmo de darmos com o objeto da aversão. Servida a buchada, desce o foco até uma expressão oposta e menor, de um menino a lambar os beiços. Em contraste, pois, parece apetitosa agora a visão da buchada, pelo menos para as crianças... Conto da buchadinha pra garrinchinha comer? Ou lembrete de que o futuro do país depende mesmo de um Brasil glorioso? Em todo caso, rejeitada de cara a buchada, por antecipação, a subsequência fornece a causa da tremenda falta de educação: não estariam as filmagens da cidade toda a bater bola indicando que já somos, sim, um povo de garrinchas? E meio cego até, quase se deixando atropelar por correr atrás de uma bola? Sim, uma nação de garrinchas! E não propriamente gloriosa, como vêm a atestar as imagens do povo.

Posta a questão pela abertura³, descemos aos vestiários e participamos, ao lado de Garrincha e outros jogadores do Botafogo, do aquecimento anterior à partida. Saímos do vestiário e entramos, junto com a torcida, no "túnel" que dá na geral. Pouco depois é o time do Botafogo que se prepara para entrar em campo, via túnel. O paralelismo de túneis demarca já o campo da comunhão entre torcedores e jogadores, torcida e craque, entre o povo e sua "alegria". Antes da comunhão, porém, a seqüência demora-se na torcida, acompanhando cara a cara a longa ansiedade. São torcedores que surgem à boca da geral de ombro ralado, a camisa puxada, agarrada decerto pelos seguranças ao pular os muros do estádio, esperando, sempre à espera do "alegria", noite e dia, faça chuva, faça sol, de olho no outro túnel, onde também os atletas aguardam para entrar. Em campo, cinegrafistas, membros da Federação, repórteres, permanecem todos na expectativa.

Os jogadores finalmente entram em campo, correm os repórteres, entrevistam jogadores, e o craque é também entrevistado, quando a narração o apresenta poeticamente: "Garrincha é o nome de um passarinho alegre, cor de terra. Este filme pretende mostrar, entre outras coisas, que quem apelidou Manoel Francisco dos Santos de Mané Garrincha conhecia tanto o rapaz quanto o passarinho, e era um poeta". O lirismo é de arqui-bancada, como se pressente, típico de nossa crônica esportiva, mas não deve obnubilar o nascimento da narrativa mítica.

(2) Eis o trecho cantado e declamado: "Meu Brasil glorioso,/ és belo, és forte, és um colosso;/ és rico pela própria natureza./ Eu nunca vi tanta beleza!/ Denominada Terra de Santa Cruz./ Oh pátria amada, terra adorada, terra de luz!".

(3) Para efeitos de nossa análise, eis as seqüências do filme (de 58min, não de 70, como costuma constar em diversas fichas) e o tempo médio de cada uma; 1^a) *Abertura, ou a buchada oferta* (5min): início dos créditos, fotos de Garrincha, frase de Nelson Rodrigues, a cidade a bater bola, créditos; 2^a) *O povo e sua alegria* (11min): vestiário do Botafogo, torcida, jogos/comemoração de campeonato; 3^a) *A popularidade de Garrincha* (3min): depoimento do jogador (retrato da humildade), teste no centro da cidade; 4^a) *Pau Grande, ou a vida bucólica* (5min); a casa de Garrincha/família, mainá/visita de políticos, pelada e "cerveja" (coca-cola) com os amigos de infância, começo na fábrica de tecidos/o Esporte Clube Pau Grande; 5^a) *No Botafogo, ou o futebol profissional* (4min): treinamento, concentração; 6^a) *Depoimento médico, ou o "caso Garrincha"* (1min); 7^a) *A superstição nacional* (1min): D. Delfina, JK; 8^a) *Garrinchada, ou a epopéia da Copa de 62* (12min): os jogos, final de 58, final de 62; 9^a) *Das comemorações* (3min): festa popular, festa palaciana; 10^a) *O fenômeno do futebol e as duas teorias* (9min30): final de 50 (festa e frustração), teorias psicanalítica e psicossocial/batalha campal/alegria campal/melancolia campal; 11^a) *Final, ou a tomada do Maracanã* (4min): chegada de torcedores, gols do ídolo reprisados, foto de Garrincha na rede.

Iniciado o jogo, ou melhor, os jogos, aguardamos, no meio da torcida, apreensiva, impaciente, o estalo de gênio do craque. E a espera é longa. O craque, parado, frio, mal se arrasta em campo. Cobra calmamente um lateral, anda um pouco, pára. Começa a correr, ainda sem bola, a chamar o jogo para si, a receber a bola, a correr com ela, mas a errar as jogadas, a tentar os famosos dribles, inutilmente. A torcida, impaciente, se manifesta, berra, xinga, estimula, e Garrincha pouco a pouco principia a corresponder-lhe aos apelos. As fintas, os arranques, as brecadas vão renascendo e fazendo renascer a alegria do povo, o qual começa a delirar com o bailado do ídolo. Volta e meia as fotos, ao romperem no meio do filme, invertem seu sentido inicial: funcionam então como fotogramas congelados, instantes mágicos e magicamente capturados do fluxo do tempo. Em contrapartida, Garrincha é caçado em campo, sofrendo falta sobre falta, uma mais dura que a outra, a ponto de um torcedor ser flagrado em pleno "puta merda". Garrincha abaixa a meia, passa a mão na canela machucada, e o mesmo torcedor não reprime o "puta-que-pariu". Também congeladas para a imortalidade, as fotos agora parecem lembrar a mortalidade do ídolo.

Finalmente, muitos minutos depois, sai o primeiro gol — dois, três, quatro, uma chuva deles, até o décimo, comemorado vivamente por Garrincha, que, vibrando campo afora, se mistura aos torcedores. Como que respondendo aos apelos da torcida, e reassumindo a condição sobre-humana, o craque ressurgira com os dribles desconcertantes, as jogadas geniais, os gols de placa. A euforia toma conta do estádio, a torcida invade o campo, mais uma conquista gloriosa, e o ídolo, à guisa de taça, é carregado nos braços do povo, consagrando a comunhão. A nação e seu símbolo, o povo e sua bandeira não são senão um só corpo e espírito.

A longa seqüência que acabamos de descrever, do vestiário à conquista da taça (cerca de onze minutos), é ascensionalmente ritmada rumo à apoteose final. Nela não só Garrincha é apresentado, como também seu povo, cuja face reflete o andamento do craque. E a seqüência, praticamente muda, prima em reproduzir o jogo de luzes e reflexos que se trava entre ambos, com o ídolo respondendo às preces populares. Carregado apoteoticamente, não podemos deixar de pensar que, realmente, se fôssemos um povo de garrinchas... Ao mesmo tempo, as tomadas de torcedores, em pequenos conjuntos ou individuais, com sua feiúra ora cômica, ora comovente, parecem caminhar em sentido contrário. Brasil glorioso? Com este povo, esta gente humilde que dá vontade de rir e chorar? Estes milhares, milhões de desdentados, desnutridos, denegridos?

Poderia objetar o dramaturgo, incomodado talvez com o idiotismo involuntário, que não é este ainda um povo de garrinchas⁴. Mas será que já não o somos de fato? — como que insiste o filme. Não bastasse a cidade inteira a jogar bola, a seqüência adverte, na longa expectativa pelo estalo de gênio, atenta aos passes errados, aos dribles frustrados, aos chutes pífios, que nem sempre Garrincha é Garrincha, que bandeira também tem seu dia de meio pau... Bem ou mal, nela reponta a humanidade do mito, mãos na cintura, parado, quase alheio, as pernas tortas, de um lado a outro andando,

(4) "Povo de garrinchas" pode ser visto, lingüisticamente falando, como idiomatismo ou idiotismo, expressão que é de natureza intraduzível — idiomática, numa palavra. Expressão de utopia pessoal, o autor de "povo de garrinchas" passa, portanto, sempre em termos lingüísticos, por uma espécie de idiota da subjetividade.

devagar, começando a correr, acertar, tentando e errando, sofrendo na carne os cravos inimigos.

Retórica? Não. Que a terceira seqüência abre com Manoel Francisco dos Santos, mal encarando a câmera, humildemente depondo sobre seu estatuto de divindade nacional. O depoimento, triste, triste, faz pensar menos no "passarinho alegre, cor de terra", que na andorinha de seu xará⁵. Contra a parede pregado (crucificado?), Garrincha parece reproduzir o tradicional sermão de dirigente sobre a nobre missão de alegrar o povo, missão (paixão?) que Sua Alegria, mesmo "meio cansativo da vida de ídolo", tem que agüentar "porque o povo quer, e pra eles é bom".

À simples ocorrência da palavra "povo", antes de concluir Garrincha seu depoimento, muda o cenário quase que milagrosamente. Contemplamos do alto a cidade e sua movimentação, seus bondes e carros, sua população agitada. O documentário, assinala a narração *over*, procede, escondida a câmera, a um teste da "popularidade de Garrincha". Assim, ao sair do Banco Nacional de Minas Gerais, aonde vai "uma vez por semana para assuntos de finanças", o craque logo se vê rodeado de fãs, incorporado à massa popular, "sem que se entendesse o processo da identificação". Diz a narração obviamente que não conseguiu entender como se operou o reconhecimento do craque pelos transeuntes na cidade, mas a cena de Garrincha no fusca, ilhado no meio da multidão, se não alcança o mistério da transubstanciação, vestido que estava de branco, e na iminência quase de ser elevado no cálix do povo, reedita a mesma adoração do gramado. Mais que no "carro do povo", Garrincha pairava transportado em seus braços.

Glória à parte, mantém Mané a mesma simplicidade de berço (manjedoura?), e a quarta seqüência reconstitui seu modo de vida humilde em Pau Grande, sua cidade natal — nascida ao pé da serra de Petrópolis e da fábrica de tecido inglesa —, aonde chega de fusca, finalmente livre das hostes de adoradores, e é recebido no seio da família, constituída de mulher, sete filhas ("sete dribles do destino"... ai! "quando ele espera um garrinchinha de pernas tortas"), com quem gosta de dançar Nat King Cole, e do falante mainá, que volta e meia chama, tenta chamar o craque, "Mané Garrincha", além de sempre invocar ironicamente um de seus rivais no gramado, "Vasco". A casa de Garrincha — quando não vira "atração turística" em época de copa do mundo ou "centro político" durante as eleições, "quando os candidatos aparecem, tentando explorar a popularidade do jogador" — mal difere das outras casas da vila operária, senão talvez pelo ar de casa dos milagres, com as paredes da sala carregadas de flâmulas, retratos, medalhas, troféus, espécie de ex-votos, em suma, a confirmar-lhe o estatuto de ponto de peregrinação nacional.

Mas parece que é fora de casa, a crer na narração, que se realiza nosso herói, disputando peladas descalço, só de calção, no campinho de terra batido, com seus amigos de infância Pincel e Suíngue, jogando "como meninos — alegres e sem compromisso". Depois da pelada no "Maracanãzinho", assistida por crianças nos morrinhos em torno, é a hora do "copo de

(5) A crer em Nascentes (segundo o *Dicionário Houaiss*) e no *Aurélio* (cf. "cambaxirra"), a aproximação não é só poética, mas etimológica: garrincha, ou garriça, ou cambaxirra, oriundo de "camba" ("negro") + "xirra", ou "xilra" ("andorinha"), equivaleria, em tupi-guarani, a "andorinha negra".

cerveja" (coca-cola, isso é que é!), pago pelos perdedores no "bar da cidade". Da "vida de meninos pobres" à vida de pobres simplesmente, como tecelões na fábrica inglesa, onde ainda trabalham seus amigos de infância, como vemos, escapou apenas Garrincha, "mau operário", capaz de "dormir em meio ao barulho infernal das máquinas", mas cuja escalada de gols o salvava da demissão semanalmente programada, sempre conforme a narração, e o guindava às alturas de outro mito nacional e popular, o presidente Vargas, ambos retratados na sede do Esporte Clube Pau Grande.

Da cidade pequena à cidade grande, do amadorismo ao profissionalismo, com sua carga de treinamento intensivo — ao som de Bach⁶ (ânsia de fuga?) — e seu regime de concentração carcerário, como nos mostra a quinta seqüência, permanecemos diante do homem simples, alegre e cor de terra (cor local?), sempre pronto a provocar colegialmente os colegas de ofício; do homem cujas "glórias de campeão ele continuou a guardar em lugar modesto e não foram capazes de alterar a simplicidade de sua vida"; do homem que nunca esqueceu os costumes populares, comendo de boca aberta, limpando a boca na toalha, os dentes com a unha, tão simplório (natural? cor da terra?) que não tinha sequer consciência da própria excepcionalidade física, do "joelho em rajada". Foi só "lendo o jornal", lembra a narração, que veio a tomar conhecimento de que "tinha pernas tortas".

Estudado e tratado como "caso", conforme a aula do Dr. Nova Monteiro, na sexta seqüência, em que tremelica o claro-escuro da iluminação precária, involuntariamente talvez mimetizando as fumaças da Ciência, o craque torto é tão ecumênico como o povo que encarna, não desprezando uma boa curandeira, tampouco a companhia do santo guerreiro, com quem o craque, a cavalo na cama, divide o quarto — em plano estranho, com a câmera detrás (na garupa?). É assim, como atesta a sétima seqüência, com Garrincha e a arruda de D. Delfina, com todos presos ao rádio e à credence nacional, de presidentes a presidiários, sem falar na delegação, que o país chega ao Chile, a fim de reeditar o feito de 1958, "nas asas da superstição". E chegamos nós à epopéia de 1962, em plena cosmogonia do futebol, com seus deuses e fetiches, que da superstição à seleção é um passe de mágica. A oitava seqüência proclama alto e bom som as proezas de Garrincha, responsabilizando-o quase que exclusivamente pelo bicampeonato mundial, a não ser na final, contra a (ex-)Tchecoslováquia, quando Garrincha adoentado (Pelé já caíra fora na segunda partida, com distensão na virilha) concedeu se fizesse o conjunto nacional. Na nona seqüência, levantado o bi, passamos às comemorações, nas praças e palácios. Euforia dos jogadores, alegria do povo, passeio dos bicampeões em carro aberto, como que se encaminhando para as homenagens oficiais, banquete com políticos e autoridades. Para encerrar, fotos do então governador da então Guanabara, Carlos Lacerda, entregando sorridente a Garrincha o prêmio prometido, o mainá, conforme anunciara, caso trouxesse o craque o bicampeonato.

O documentário sobre Garrincha bem poderia terminar aqui, e termina mesmo, de certo modo, fechando gloriosamente a "Garrinchíada". Na seqüência seguinte, a penúltima, é o fenômeno futebol que entra em

(6) O reconhecimento musical, por cujas eventuais cacofonias não se deve responsabilizá-lo, esteve a cargo do jovem e generoso mestre Guilherme de Camargo.

campo. Mas numa entrada quase desleal. Senão, como explicar a irrupção de 1950? Ou entender a passagem — injustificada — pela narração *over*, que bem ou mal vinha costurando as imagens, por mais aéreas que fossem as pontes? Assim, à nomeação poética de Garrincha (primeiro bloco) se seguem seus feitos e sua popularidade (segundo), fama que foi incapaz de alterar a simplicidade de sua vida desde Pau Grande (terceiro), a qual trocou há dez anos pela cidade grande, quando veio treinar no Botafogo (quarto), onde o encontramos submetido à vida profissional, aos rigores da concentração, sob as prescrições do departamento médico, o qual atesta a excepcionalidade do craque (quinto), que não bota fé só nos médicos, tem lá sua rezadeira particular, credences e superstição que partilha aliás com toda a nação (sexto), incluindo a delegação que chegava ao Chile para tentar o bi (sétimo). Já do sétimo ao oitavo...

"Os jogadores brasileiros, momentos antes de iniciar o jogo, ouviram o general Mendes de Moraes, então prefeito do Distrito Federal, concluir assim o seu discurso: 'Eu cumpri meu dever, construindo este estádio. Agora vocês cumpram o seu, ganhando a Copa do Mundo!'" . Passamos assim, naturalmente, da euforia de 1962 à euforia, passageira, de 1950. Que aconteceu? Como sancionar a virada cronológica rumo ao passado e a virada política rumo à explicação do fenômeno do futebol (nono bloco)? O salto era arriscado, mas cumpria dá-lo. Por quê?

Ocorre que, ao mesmo tempo que rejeitava o idiotismo de Nélson Rodrigues, não contava o filme com um inimigo insidioso: o fascínio exercido pela personagem, pelas imagens do mito nacional e popular, e que o documentário, com toda a aversão pela buchada, ajudava a justificar. Não bastasse a história do menino excepcional que sai do nada, do Maracanãzinho de Pau Grande, e chega à glória *urbi et orbi*, com a conquista para o país do bicampeonato mundial, sem mudar um nadinha de sua naturalidade, o filme, na falta de imagens originais, ainda animava pela montagem inovadora as fotos de arquivo. Resultado: o fascínio só podia crescer ao longo das seqüências, e desmesuradamente, a pique de parecer titubear a resposta negativa do filme à buchada. Será mesmo que se fôssemos um povo de garrinchas...? Engolir a buchada? Impossível! Como resistir então à magia das imagens, à façanha, cinematograficamente registrada, da epopéia do bi, ainda viva nos olhos e no coração dos brasileiros? Mais ainda, como resistir à humanidade do mito, pelo próprio documentário gravada, e gravada na cara do povo? Como romper enfim esse círculo, esse nó de recusa e fascínio, de sedução e aversão, anquilosado nos nervos mesmos do tema? Problematicizar era preciso...

Na penúltima seqüência, bexigas sobem e proclamam em cartaz "Viva o Brasil"; o Maracanã é todo festa; o general Mendes de Moraes pronuncia seu discurso fatídico; começa a decisão, e imediatamente o segundo gol do Uruguai... Silêncio. O goleiro Barbosa se levanta lentamente, e um só coração bate em uníssono o luto nacional. Nesse instante o filme se aproveita de uma retórica comum no futebol. A analogia com a guerra, porém, soa mais intrigante: "O futebol exerce 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". O que se vê, porém, é um país mergulhado na mais funda depressão. Que lição tirar? Se saímos dela pela guerra, também se pode sair da depressão pelo futebol... A lição política, de manipulação de massa, é clássica, e o que faz a sequência é traduzir em imagens poderosas o termômetro variável das aglomerações humanas (fascistas? bárbaras? primitivas?), cujas manifestações podem subir e culminar na violência, ou baixar (elevando-se) até a beatitude.

Para explicar fenômeno de reações tão extremadas na escala de emoções humana, explicar o "poder" que exerce sobre as multidões, ora entusiasmando-as até a ferocidade, quando o estádio vira circo romano, ora empolgando-as até o êxtase, sob o órgão de Frescobaldi, quando vira templo o estádio, e parecem se converter em devotos os guerreiros, a narração convoca duas teorias, uma psicanalítica e outra psicossocial, também à sua maneira extremadas: da menos sensata, que compara a bola ao "seio ou ventre materno", justificando assim o "ardor da disputa" por sua posse — objeto de desejo que poderia conduzir até a guerra cega, como se vê nas cenas de batalha campal —, à "mais sensata", segundo a qual "o povo usa o futebol para gastar o potencial emotivo acumulado por um processo de frustração na vida cotidiana".

Perfilhada pelo filme, a teoria psicossocial acusa a sublimação da violência via futebol, instante em que retorna o órgão pacificador e contemplamos o enlevo quase místico dos fiéis torcedores. De temporal (violento?), a câmera flagra, em contraponto, a subnutrição escarrada na cara de dois jovens, um negro e um branco, nos corpos franzinos suavemente subindo e descendo (teclas? tocadadas? manipuladas?), a antecipar o futuro "glorioso". Desse ponto de vista psicossocial, o Brasil glorioso dos garrinchas depende evidentemente do Brasil frustrado do dia-a-dia; a alegria do povo, da tristeza do povo. Triste o povo?! Sua única alegria o futebol? Eis o que podem indicar os planos finais da penúltima sequência, a exibir o fim de jogo, com o debandar dos últimos torcedores e vendedores, os papéis voando, se esvaziando o estádio melancolicamente. O torcedor a olhar desolado o campo vazio, até virar de costas, dissimulando, ao se dar conta de que está sendo filmado, estampa o sentimento geral de fim de jogo, de volta à "realidade", palavra a cuja menção desce rápida e sintomaticamente a câmera, focalizando a entrada, escura, do "túnel" da geral. Buraco a realidade? Buraco da realidade? O filme parece advertir quanto aos limites desse Brasil glorioso de garrinchas, sempre a inflar e esvaziar, dia a dia, invariável e inevitavelmente.

Se terminasse aí o filme, em outro final possível, e decerto termina mesmo o documentário sobre o futebol, ficaríamos no plano tradicional da crítica da alienação, do uso político do futebol etc., da rejeição infantilmente comunista da idiotia de Nelson Rodrigues. Mas não. O filme acaba com a volta do povo e sua alegria, chegando de trem, de ônibus, de caminhão, invadindo o Maracanã, quase o fazendo subir e girar, como um balão imenso. Viva o Brasil glorioso!? Que teria ocorrido? Sucumbiu de vez ao mito

o filme, siderado com as imagens acionadas? Engolia a buchada? A volta do filme ao seu fascínio problemático, sem abdicar de sua primeira reação, repropõe a complexidade do tema.

O Brasil glorioso é um mito. E esse mito, cifrado na buchada do dramaturgo, deve ser, como todo mito, devidamente desmitificado. Até aí estamos todos de acordo. Mas e Garrincha, não é também um mito? Não desmente o "alegria do povo" o calvário que deixam entrever suas palavras, sua expressão de sudário? Sim, não há duvidar. O próprio filme aliás cifra a trajetória da mitificação. Em comparação com a primeira e a segunda seqüência, praticamente "mudas", nas duas posteriores, "faladas" — desde o teste de popularidade de Garrincha, incluindo seu depoimento, até digamos sua certidão de humildade na terra natal —, domina a narração verbal, costurando as imagens, comandando por assim dizer a boa leitura. Lirismo de arquibancada à parte, vale a pena notar o velho recurso mítico, fundado na imobilização do tempo. Sob pretexto de caminhar do presente ao passado, sai-se de um retrato falado e se acaba em outro, o mesmo na verdade, congelado, ao lado de outro mito, Getúlio Vargas, na parede do clube. Congelados, assim, no tempo e no espaço, e como que finalmente reunidos, o pai e o filho dos pobres...

De outro ângulo, no entanto, não representa Garrincha ao mesmo tempo a afirmação nacional, a afirmação do gênio do povo brasileiro⁷? Não traz ele aquele quê de improvisação, de fanfarrice, de brasileirismo enfim, reconhecível em outros "gênios" da terra, como Villa, Oswald, Glauber, Darcy etc.? De fato, de fato... Mais ainda: não representa também a afirmação popular? Não é Garrincha Mané, isto é, o homem modesto, o homem humilde, a alma simples, a andorinha que, a jogar e jogar, passou a vida à toa, à toa? E não é Mané bandeira do povo? Afirmação de suas possibilidades quase ilimitadas, de sua vitalidade quase incomparável? Um mito progressista, portanto: um mito de esquerda! Mas todo mito, como "fala despolitizada", não é "essencialmente" de direita⁸? Se justamente, para fugir à força das imagens, ao fascínio do mito, o filme arriscara o salto narrativo, problematizando o futebol, sucumbia assim agora, amargamente, problematizando a problematização, entregando o jogo?

Aparentemente sim: aparentemente o final parece dar razão à idiotia rodriguiana, como se nos últimos minutos, exausto do jogo, das tantas reviravoltas no placar, o filme cedesse definitivamente à virada adversária. Isso se a chegada ao estádio fosse apenas a chegada ao estádio. Mas não. Comandada pelo samba-enredo, naturalmente alegórico, da Império Serrano, "O Império desce"⁹, a invasão popular do Maracanã figura também a Revolução. Assim, sob a convocação revolucionária pra descer o morro, o que vislumbramos é o povo tomando efusivamente nosso Palácio de Verão. Não se trata, *nota bene*, da famosa jeremiada comunista. Ah, fosse essa força, essa união toda destinada a outro alvo! Porque a figuração nada tem de lamuriosa. Pelo contrário, o documentário termina mesmo em festa, e festa revolucionária! (Como n'O *homem do pau-brasil*? Mas aí já são outros quinhentos anos de distância!) O que significaria figurar dessa forma,

(7) "Mané Garrincha foi um desses ídolos providenciais com que o acaso veio ao encontro das massas populares e até dos figurões responsáveis periódicos pela sorte do Brasil, ofertando-lhes o jogador que contrariava todos os princípios sacramentais do jogo, e que no entanto alcançava os mais deliciosos resultados. Não seria mesmo uma indicação de que o país, despreparado para o destino glorioso que ambicionamos, também conseguiria vencer suas limitações e deficiências e chegar ao ponto de grandeza que nos daria individualmente o maior orgulho, pela extinção de antigos complexos coloniais?" (Drummond de Andrade, Carlos. "Mané e o sonho". In: *Quando é dia de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 217). Essa crônica, por ocasião da morte do jogador dois dias antes, saiu no *Jornal do Brasil* de 22/01/1983.

(8) Cf. Barthes, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ditei, 1978.

(9) Eis o trecho cantado, ou melhor, o que pudemos dele distinguir: "O Império desce,/ pra mostrar lá na cidade,/ que tem valor,/ mas não tem vaidade./ Não há separação/ [...] porque a força,/ é a união que faz./ Por isso a nossa escola/ quando desce, graças a Deus,/ a vitória sempre traz".

festivamente, a Revolução? Um modo de nacionalizá-la? Revolução Brasileira? Mesmo ambígua (dialética?), era a resposta, última, que oferecia o filme ao Brasil glorioso do idiotismo rodriguiano. Utopia, idiotia joaquiniana? Acreditar que a revolução, com ou sem milhões de garrinchas, também passaria pelo futebol?

Mais que discutir a eventual eficácia ou inocência da representação, quando aproxima o futebol, enquanto festa popular e nacional, da própria revolução, então na ordem do dia, cumpre reconhecer a posição ousada do filme, capaz de reconhecer potencial de emancipação nas próprias formas da alienação. Mas ainda não é tudo. A fita finaliza, de fato, com a clássica foto de Garrincha a balançar nas redes. Assim, congelado em bola no último lance, isto é, em "seio ou ventre materno", o filme reconhece também a força política do mito, donde a preocupação de todos nós com o destino do ídolo, cuja posse se vê assim ardorosamente disputada, tanto pela direita (Carlos Lacerda, Nelson Rodrigues) quanto pela esquerda (Jango, Joaquim Pedro).

Conscientes do mito e da disputa política por sua posse, poderíamos avançar um pouco mais e aprofundar o impasse entrevisto. Admitido o mito, como separá-lo do povo, uma vez entranhada a identificação? Como separar do povo sua alegria, sua bandeira? Mito também, o povo!? E todo mito não se deve desmitificar!? Nesse caso, o rosto de aversão, em meio à exploração da celebridade do craque por Jango, poderia ser lido em outra chave, estando antes a condenar diretamente o populismo, uma prisão a que talvez fizesse menção a gaiola do mainá, sempre a irromper em associação com os políticos, seja na casa de Garrincha, seja depois do banquete do bi. Isso posto, o próprio bordão do mainá, "Vasco", poderia aludir então ao aventureirismo populista e sua descoberta da América, as vantagens incomparáveis de pegar, como um passarinho, um mito popular e nacional, cujo cerco político é visível quando se fecha o foco na gaiola, e Garrincha, abaixado para ver o pássaro, comparece finalmente pego.

Bem, a crítica se endereçava ao populismo de direita, pode-se argumentar, ao populismo de Lacerda, considerada essa minialegoria do passarinho cor de terra engolido, quero dizer, engaiolado pelo Corvo¹⁰ cor de oliva. Há que distinguir afinal o populismo de esquerda do de direita... Mas e Jango, ao partilhar com Garrincha a buchada, não aproveitava também a popularidade do astro? Sem dúvida. E não era Jango apoiado pelas esquerdas? Não era o mesmo povo, aliás, que estava sendo chamado ao palanque e às telas pelo novo cinema? Nesse caso, estaríamos então ante uma crítica e autocritica do populismo de esquerda?!

Em outras palavras, a questão, delicada, espinhosa, era como admitir o mito sem admitir a mentira, ou como admitir o povo sem admitir o populismo... Aporética? O filme condena a exploração política do mito (e do povo, por tabela), mas não chega a condenar a "exploração" pelo mito (e pelo povo) de sua exploração política. Intocada a bandeira do povo, nem sequer se cogita, como diz o poeta, de suas "espertezas instintivas de Macunaima"¹¹. Faltavam elementos? Certamente que não. Para não descer aos pântanos biográficos, aliás públicos, poderia o filme explorar, digamos, o

(10) "... o apelido se originou de uma charge do cartunista Lan, publicada na *Última Hora*, em 25 de maio de 1954. [Lacerda] compareceu ao sepultamento [do cronista policial Nestor Moreira, vítima de uma surra policial], todo vestido de preto. Com lágrimas nos olhos, discursou à beira do túmulo, condenando a violência policial [...]. Samuel Wainer, que também comparecera a cerimônia, descreveu a Lan o que lhe lembrara a figura de Lacerda, pedindo ao cartunista que caracterizasse seu desafeto como um corvo à beira do caixão. O desenho fez tanto sucesso que foi novamente publicado [...] e, desde então, o jornalista não mais se livrou daquele apelido" (Mendonça, Marina G. de. *O demolidor de presidentes: a trajetória política de Carlos Lacerda— 1930-68*. São Paulo: Códex, 2002, p. 146).

(11) "Divertido, espontâneo, inconsequente, com uma inocência que não escondia espertezas instintivas de Macunaima — nenhum modelo seria mais adequado do que esse, para seduzir um povo que, olhando em redor, não encontrava os sérios heróis, os santos miraculosos de que necessita no dia-a-dia" (Drummond, op. cit., p. 218).

"temperamento de guerrilheiro" do ídolo, seu desgosto pela "rotina dos treinos", a famosa "tendência a engordar", o gosto por brincar, verdadeiramente "guloso", não digo nem fora do campo, macunaimicamente falando, coisa que já havia virado folclore, mas o gosto pelas brincadeiras mesmo dentro do campo, não apenas no treino com os colegas como também com os adversários, justamente aquelas brincadeiras que tanto faziam a alegria do povo, o qual não se cansava de vê-lo sempre passar o zagueiro e novamente esperá-lo, exclusivamente pelo gozo de tornar a fintá-lo, tantas vezes quantas pudesse, não houvesse times a reprimir-lhe os excessos, o seu e o rival. Se se explorasse enfim a fundo, por exemplo, o ludismo de Garrincha, avultariam nele com certeza traços do sem-caratismo malandro de *Macunaíma*, fita que Joaquim Pedro realizaria poucos anos depois, em 1969.

Não era o caso, claro. *Garrincha* estava longe, longe, a um golpe de *Macunaíma*¹²... A crítica da exploração política da popularidade do ídolo não havia como prosperar até a crítica do populismo, que implicava de certo modo a crítica do povo — melhor dizendo, a crítica de certa visão do povo e dos ídolos que o encarnam. Dependia em suma de uma baita desilusão — ou de um terremoto, para lembrar Glauber e sua *Terra em transe*. Descartada então, por anacrônica, a crítica do populismo, pelo menos no sentido sistemático que passou a ter a expressão depois do golpe de 64, do fim das ilusões das esquerdas portanto, podemos no entanto intuir certa suspeita no ar, como que à flor da película, a pairar sobre os abismos mais fundos do mito e do populismo de esquerda.

Como vimos, ao "seria" incondicional do dramaturgo responde o diretor, quando menos, com um "será" interrogativo, incondicionalmente duvidoso. Estaria então inteiramente rejeitado esse país de garrinchas? Nos termos da idiotia rodriguiana, do glorioso Brasil, "maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos", sim. Ao mesmo tempo, em termos menos ululantes, não é o que diz também o filme, fascinado pela e pelo "alegria do povo"? Que era difícil resistir à sedução do mito, não há duvidar, do menino meio passarinho que passou a vida a brincar com a bola, à toa, à toa, senão quase impossível mesmo não ceder à poesia e humanidade de sua natureza andorinha. Até no momento mais humano talvez, mais indefeso, tentando esquentar, ainda frio em campo, e acertar, e errando, bola atrás de bola, até nesse momento mais vulnerável, sob milhares de olhos ansiosos pelo estalo esperado, até esse momento contribui com o fascínio que exerce o ídolo. Fascinado pois o filme, e fascinando, como que vítima do próprio veneno, como sói acontecer aliás desde os primórdios do cinema e sua mais que cediça arte da sedução, a questão não podia senão se repor quase que obsessivamente: como distinguir o mito — pelas imagens — da afirmação popular?

Noutros termos, seria o cinema capaz de desmitificar? Não é o cinema por excelência uma fábrica de mitos? Talvez um outro tipo de cinema... "Cinema-verdade"? A despeito das dificuldades de ordem técnica e formal¹³? Afinal, o filme surpreende a humanidade de um ídolo esportivo, sondando-

(12) Ver a interpretação de *Macunaíma* por Ismail Xavier (*Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993). Em sua crítica da malandragem nacional, o filme constitui outro exemplo da passagem das "alegorias da esperança" às "alegorias do desencanto".

(13) "Para se fazer um filme desse tipo, onde se procura apanhar a realidade espontânea quando e onde ela acontece, é preciso que se tenha [...] um equipamento portátil, leve, discreto, para que não seja percebido, sem interferir ou alterar a realidade. Embora já exista esse equipamento, principalmente por influência do mercado da TV, nós, aqui no Brasil, não o temos [...]. Os filmes que temos feito, *Garrincha* por exemplo, se ressentem muito disso. Se eu tivesse a possibilidade de explorar o campo do som falado, do conceito, poderia realizar" muito mais. As cenas que tentei fazer no exterior, de onde o som realmente provinha, ficaram muito falhas em matéria de técnica. Fui obrigado a abandoná-las. [...] De qualquer forma, mesmo com equipamento moderno, o problema não fica inteiramente superado, porque a câmera sempre perturba, havendo necessidade de uma técnica particular para cada estilo de filme" ("O cinema-verdade", entrevista de Joaquim Pedro e Mário Carneiro a Marilva Monteiro e Ronaldo Monteiro. *Revista de Cultura Cinematográfica* (Belo Horizonte), s.d. [provavelmente 1963], p. 138). Para uma panorâmica esclarecedora do novo documentário, quando o diretor se familiarizou com as técnicas do *cinéma-vérité*, ver Araújo, Luciana. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: tese de doutoramento, ECA-USP, 1999, esp. pp. 126-30.

(14) "*Garrincha é um tipo de cinema verdade e não cinema verdade como um tipo de cinema*" (Rocha, Glauber. *Revisão do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 123, gritos no original).

(15) Como cobra, em artigo da época, um crítico mais purista: "O *cinéma-verité* é, antes de mais nada, um documento autêntico e sincero sobre um aspecto qualquer da realidade. // *Garrincha* [...] foi apresentado pelos autores como exemplar de *cinéma-verité*. O objetivo proposto era, portanto, o de fornecer um documento sobre o dia-a-dia do jogador de futebol, dos seus contatos com a profissão, de sua vida familiar, de sua posição diante do público entusiasta. Mas [...] onde a vida do jogador tomada ao vivo, nas conversas espontâneas, nas atitudes imprevisíveis dos vestiários, dos bares, das ruas? Onde a psicologia dos torcedores com aqueles [...] comentários que se ouvem nos finais de jogos e que exprimem toda uma paixão? Onde a chave realista [...] que permite ao espectador atravessar a superfície dos seres humanos e das coletividades, penetrando-lhes o interior, passando das meras aparências aquilo que realmente é? // Não julgamos os méritos do filme de Joaquim Pedro. Criticamos a pretensão ingênua e apressada de chamá-lo *cinéma-verité*, como se a definição equivalhesse ao simples gesto de vestir um paletó" (Barros, José F. de. "Brasil leva cinema a Sestri Levante". *Revista de Cultura Cinematográfica*, op. cit., p. 74-75).

(16) Trata-se de trecho de trilha sonora realizada pelo compositor russo para um filme de Hollywood antigo, *Tenente Kid*.

lhe um pouco da vida dentro e fora do gramado, bem como da de seus fãs, demorando-se em instantâneos dos tipos populares, quase se esquecendo no meio da torcida. Isso quando às vezes não ameaça sair de eixo e ir tratar dos operários da fábrica inglesa, ou dos jogadores submetidos a um regime de concentração totalitário. E às vezes até saindo mesmo, quando vai tratar do futebol, por exemplo, enquanto fenômeno de massa. Cinema-verdade, sem dúvida¹⁴, mas cinema-verdade assim... tão montado? Quede a espontaneidade? Quede a verdade da espontaneidade¹⁵? Isso, acreditando que uma seqüência demorada e "muda" como a primeira, logo depois da abertura, a seqüência do jogo de luzes e reflexos entre o ídolo e os fãs, travado na longa expectativa pelo estalo de gênio, pudesse ser lida numa só direção, quando sabemos que (na verdade?) nela se concentram muitas das dicções e contradições do filme, em que o mito Garrincha é surpreendido em sua duplicidade, em sua humanidade e sobre-humanidade, em que o povo é surpreendido em sua duplicidade, em sua glória e sua miséria, em que mesmo o cinema é surpreendido em sua duplicidade, em sua capacidade de velar e desvelar.

Cinema-verdade à parte, uma das forças de *Garrincha* reside na montagem altamente elaborada. E diversificada. Nela reencontramos tanto a montagem do primeiro díptico, *O poeta do castelo* e *O mestre de Apipucos*, contínua, naturalista — quando, por exemplo, o fusca, antes parado, ilhado pela multidão de fãs, abre a cena seguinte, chegando a Pau Grande, ou quando, nas comemorações de rua, os jogadores em carro aberto como que se encaminham ao palanque das autoridades —, quanto a montagem de *Couro de gato*, preponderantemente ideológica. Assim, depois do gol do Uruguai, de Barbosa se erguendo vagarosamente, custosamente, mais pesado que mil âncoras, marinheiros, de costas, fazem pensar tanto na traição da festa antecipada quanto na esquadra brasileira a fazer água, como a moça a seguir tomada, igualmente a fazer água, pelos olhos, chorosa. Durante o banquete, não custa recordar, é interrompida a música de Prokofiev¹⁶, tão apropriada e festiva, para dar lugar a rumores mal ouvidos, a Garrincha comendo alheio, mal visto, encoberto quase por outros convivas; conversas paralelas, sussurradas entre autoridades, entre um político e D. Hélder Câmara; Carlos Lacerda ao fundo (conspirando?), numa montagem a indicar que por trás das cortinas, das comemorações palacianas, corria também outro jogo — político, sério, grave.

A novidade mais visível é o emprego original das fotos de arquivos, cuja animação leva-as a se incorporar quase que naturalmente ao filme, podendo ser encaradas como fotogramas redivivos. Assim, como já dissemos, as fotos de Garrincha, na abertura, vão imitando os dribles do jogador, à direita, à esquerda, recuando e avançando, brecando, no ritmo mesmo das jogadas que consagrou o craque. A euforia dos jogadores em campo pela conquista do bi é outro feito da montagem animadora, verdadeiramente vivificadora, bem como a tristeza pela perda da Copa de 50, num ritmo lento e dolorido, acabando no recolhimento de um quarto de jogadores desolados, com malas no chão abertas, viradas e reviradas, as roupas jogadas.

Animadas pela montagem, as fotos às vezes congelam, e dão o que pensar. A foto das pernas de Garrincha e de um garrinchinha de pernas tortas, lado a lado, em seguida à exposição científica da "peculiaridade desse grande jogador", faz pensar se se trata mesmo de "peculiaridade" e, por decorrência, se convém assentar a glória do país nessa suposta "peculiaridade" nacional. Para acentuar quão prisioneiro da superstição era o país, imediatamente em seguida do plano de JK, junto com amigos e assessores, todos presos ao rádio, entra uma foto de... presidiários. Nas comemorações de rua do bi, depois de levantada a taça (em filme), rompem fotos de mãos se estendendo como que desesperadas por tocar a glória do Brasil, cedendo depois o foco aos rostos, igualmente aflitos, e por fim ao rosto de um menino, a espiar para o outro lado, o nosso, espantado, desentendido. Brasil glorioso — por isso?

Mas a montagem mais finamente ideológica ainda estava por vir. Em meio às comemorações palacianas, inesperadamente assomam (assombram, isso sim) duas aparições em foto de Lacerda. Como entendê-las? Além de dar figuração ao apelido histórico de "Corvo", essas duas aparições, uma mais sinistra que a outra, pelo *zoom* brusco (golpista?) da segunda, cifram a trajetória ascendente do publicista carioca, suas ambições presidenciais (entre planos de JK e Jango) e seu conspiracionismo militar. Entre um plano de Jango, com a taça na mão e cochichando a Garrincha, e um de Lacerda entre jornalistas e fotógrafos, ao fundo, surge o plano de um sentinela à porta, a guardar o palácio — indigitando, explicitamente, a crise político-militar em curso no país. Para rematar o mau augúrio, as abusões, verdadeiras visagens, mudam a atmosfera das festividades, carregando-a a ponto de prenunciar a violência, seja no futebol, exibida na seqüência seguinte (quando se discute seu caráter de fenômeno de massa), seja na política, cuja ordem democrática, para dizer o mínimo, se quebraria com a intervenção militar açulada pelo Corvo¹⁷.

Se a montagem apurada pode contrariar o postulado do cinema direto, de um cinema-verdade puro, como explicar tamanho investimento na montagem? A falta de suficiente material filmado explica o recurso aos arquivos. Mas não explica tudo. Na raiz do recurso havia também a convicção estética, partilhada com boa parte do Cinema Novo, de que montagem e verdade não se opunham necessariamente. Não só não se opunham, como quem sabe até, pelo contrário, estivesse só a montagem, dialética, vertical, apostando no conflito entre imagem e som, apta a trazer à tona os abismos mais fundos da arte cinematográfica, os quais devia implicar toda reflexão séria sobre mitos populares.

De cabo a rabo montado, a ponto de praticamente animar, como vimos, os arquivos de foto, e intuindo talvez as dificuldades de lidar à esquerda com mitos populares, e lidar com eles sobretudo na posse de um veículo sedutor (mitificador?), *Garrincha* não recua ante o conflito entre som e imagem. E um "deslize" simples abre o novo horizonte. A dada altura da quarta seqüência, a narração *over* fala em cerveja como troféu pago pelos vencidos aos vencedores da pelada no Maracanzinho de Pau Grande, e a

(17) Araújo (op. cit., p. 151) levanta outra interpretação, sugestiva e não necessariamente antagônica: "... creio que o filme comenta, através da figura de Garrincha, sua própria [do diretor] proximidade com o poder. A inclusão do Banco Nacional de Minas Gerais (financiador do filme, que surge nos créditos de agradecimentos) é escancarada demais para ter razões apenas financeiras. Da mesma forma, a insistência em focalizar Carlos Lacerda (em fotos e filmes) excede o tratamento que vinha sendo dado aos demais políticos (inclusive presidentes, mais poderosos que Lacerda). Talvez nesses momentos esteja sendo insinuada uma sutil relação entre o espetáculo cinematográfico e o do futebol, entre cineasta e jogador. Em comum, o comprometimento com o poder, que viabiliza (ou incentiva) o espetáculo através de financiamentos".

cena no bar exhibe Garrincha e os três amigos bebendo... coca-cola (tentando fazê-lo, a bem da verdade). A contradição, por demais ululante, obriga a breicar. Quem diz a verdade? O som, a imagem? Em tal caso, a resposta é simetricamente ululante. E se impõe a questão: se paradoxalmente é a narração, mítica, edificante, que desmente a imagem que, visivelmente, mente, em quem acreditar? Na impossibilidade de alinhamento automático a uma ou outra, sempre confortável, convém admitir pelo menos que a verdade não reside inevitavelmente nas imagens, como poderiam ingenuamente supor à primeira vista os defensores mais ardorosos de um cinema-verdade absolutamente espontâneo.

Já em pleno exercício no Botafogo, na sequência seguinte, é a imagem, por sua vez, que desautoriza a narração sonora, musical. O treinamento puxado, ao som de uma fuga bachiana, ironiza a situação, sem dúvida, a par de sugerir que o baile em campo depende de um duro danado. Ao mesmo tempo, o jogo da montagem também pode reproduzir outro jogo, mais especificamente a relação espetáculo-público. De cima, como se sabe, do ângulo da torcida, a música, alegria alegria, pode ser das esferas; já de baixo, de quem corre atrás de outra esfera... Sem prejuízo das ironias acionadas, o filme expõe o conflito, a contradição mesma entre imagem e som.

Com uma trilha desmentindo a outra, em quem acreditar? Mais ainda: o que estaria a propor esse jogo de desmentidos, tramado e exposto pela montagem? Levado às últimas consequências, não ficaria o filme todo sob suspeição? Além das várias lições¹⁸, não será esse porém um dos grandes méritos do documentário? Conflitando imagem e som, som e imagem, chamando a atenção justamente para a impossibilidade de adesão natural a um ou outra, não instituiria ele a verdade enquanto processo, construção? Montada, construída, não seria assim, pela montagem dialética, a única maneira de se aproximar do conhecimento?

O jogo da montagem, dialético, apostando na contradição, questionando a convergência, quase que naturalmente esperada, entre som e imagem, pode se desdobrar em outros momentos do filme. Assim, na penúltima sequência, depois de apresentada a teoria menos sensata do "seio ou ventre materno" seguem-se cenas de verdadeira batalha campal, antecipadas por uma fila de policiais de olho na bola, a demonstrar que a disputa encerra uma violência latente (amorosa?); e a teoria "mais sensata" da sublimação, da frustração acumulada do povo, e de que se esperaria descarrego de energia, contracenando com o enlevo dos torcedores, pacificados pelo órgão ao fundo. E que falar do filme, então, capaz de levar o povo da maior alegria à maior tristeza? Tinha que lembrar 50 logo agora, depois de 62? E assim, em meio às efusivas manifestações pela conquista do bi, quando justamente se queria apagar a histórica derrocada? Coisa de comunista estraga-prazer?

Expondo enfim sem pudor as diferenças, as divergências, as contradições entre as bandas, não estaria o filme a reproduzir, em seu conflito interno, dilacerado, contraditório, a própria duplicidade do mito, do povo,

(18)"... não usávamos luz artificial, filmávamos as coisas como elas aconteciam, e tínhamos várias câmeras. Essa foi uma das inovações do filme, imediatamente adotada, na semana seguinte até, pelo Carlos Niemeyer, naquele Canal 100 [...]. Ele usava uma câmera única em plano de conjunto. Quando ele viu as nossas filmagens com cinco câmeras dispostas de várias maneiras, adotou essa tática imediatamente. Passou a montar algumas cenas, como até hoje faz, evitando, em geral, a montagem que eu fiz no *Garrincha* e repetindo as cenas no conjunto para que os aficionados pelo futebol possam vê-lo de vários ângulos, as jogadas inteiras, sem o corte cinematográfico ocorrendo no meio, que era uma característica do *Garrincha*" ("O conflito na relação cineasta/diretor de fotografia", entrevista de Joaquim Pedro de Andrade. *Dimensões*, ano I, nº 0, 1992, p. 19).

do povo e sua bandeira? Não estaria a reproduzir a duplicidade mesma do cinema, do mito do cinema¹⁹? As perguntas, a contrapélcula muitas delas, não têm necessariamente resposta no quadro complexo do filme. Mas o fato de estarem ali, quase como ácaro, o fato de exigirem acareação crítica, dá idéia do relevo e ousadia do documentário.



A resposta negativa à sentença-buchada, trabalhada e retrabalhada ao longo do filme — poder-se-ia perguntar com justa razão —, teria sido de Joaquim Pedro? Teria sido mesmo uma resposta pessoal, vale dizer, autoral? O filme não partiu de projeto original, convidado que foi a dirigi-lo, ao desembarcar no Brasil depois de seus estudos na Europa e nos Estados Unidos, por Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira; o roteiro virou *opus* a dez mãos; grande parte do documentário aciona fotos e filmes de arquivos; o texto narrado em voz *over*, com a assinatura de mais dois nomes a preceder o do diretor, e que serve de guia ao espectador, evoca aquele lirismo de arquibancada já conhecido nosso, mas meio constrangedor a quem sabe das origens do cineasta, nutrido desde o berço na melhor tradição de nossa poesia moderna. Seriam incontáveis enfim os senões à autoria²⁰ de Joaquim Pedro, isso para não incorrerem em discussões mais tenebrosas, sobre até que ponto ou em que medida pode existir, sem comprometer em demasia o gênero, documentário de autor²¹...

Poderíamos alegar que em *Garrincha* se reconhecem ou apuram já certas marcas registradas do diretor, como o lirismo e a política, em articulação sóbria; a problematização dos temas em voga, como o povo e sua cultura, vista sob o duplo aspecto da "alienação" e da autenticidade; as alusões ao cenário político; a montagem elaborada, a seu modo dialética; o cinema com pendor reflexivo, investigativo; até o construtivismo meio maníaco, visível no detalhe (no final, por exemplo, o camisa 7 só entra na rede a balançar, na clássica foto, depois do sétimo gol!).

Autoria à parte, porém, até onde se pode falar de autoria numa arte naturalmente coletiva, podemos reconhecer no documentário uma matéria histórica capaz de configurar, para além ou aquém da unidade temática e/ou estilística, certa unidade objetiva apta a repropor a questão em bases mais materialistas, certa unidade ético-política, para dizer com Glauber Rocha²². A presença viva da história, que tanto ajuda a esclarecer os debates estéticos, não estava evidentemente à mostra, nem à disposição. Foi como que se revelando, graças em grande parte aos próprios trabalhos artísticos, à medida que se cavavam e escavavam seus fundamentos. Bem ou mal, certo ou errado, o que se achava e grassava era um país colonizado, um povo pobre, alienado, subdesenvolvido, mas potencialmente rico, capacitado a decidir de seu próprio destino, como aliás o fazia um povo próximo e irmão, o cubano, cuja revolução então recente inspirava fiéis por toda parte. Não é

(19) A seu modo, meio atabalhoadamente, tocou Glauber (op. cit., p. 124) nus questões mais complexas do filme, a par de defender o novo cinema (paradoxalmente?) como novo mito popular: "*Garrincha*, porque seus autores são conscientes do cinema (e conseqüentemente de todo o processo brasileiro), incorpora os primeiros indícios de um cinema desmistificador que parte dos próprios mitos populares: um cinema que se indica como novo mito do povo em substituição aos mitos que ele mesmo destrói na sua forma de revelar, conhecer, discutir e transformar".

(20) Para ver as aporias do tema quando tratado em âmbito idealista e/ou forma lista, cf. Bernardet, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994. Nas páginas dedicadas a Glauber, topa o autor com outra visão de autoria, cujo desenvolvimento poderia encaminhar a discussão a terreno menos subjetivista.

(21) Ou, nas palavras do diretor: "Realmente há uma diferença muito grande na divisão de trabalho e de responsabilidade entre a realização de filmes documentários de caráter jornalístico ou não e a de ficção, de roteiro. Uma das partes fundamentais do cinema verdade fica a cargo do câmera-man ou do gravador-de-som. É muito difícil para o diretor fazer um filme desse tipo, mesmo que disponha de um câmera-man que cumpra suas ordens rapidamente. Geralmente, o que acontece é o diretor ser também o câmera-man ou o gravador-de-som. É como se obtém melhor resultado. Os técnicos, nesse caso, identificam-se com os criadores, os intelectuais. É, portanto, um trabalho de equipe muito mais pronunciado, muito mais verdadeiro que no outro tipo de cinema. *Garrincha* é o resultado de um trabalho conjunto de muitas pessoas, inclusive na montagem, pelo grau muito maior de improvisação. Grande parte da criação é improvisada ou na tomada de cena, ou na gravação, ou na montagem. Ao contrário do que ocorre com o filme de ficção" ("O cinema-verdade", op. cit., pp. 52-53).

(22) "O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política" (Rocha, op. cit., p. 14). E "a moral do 'cinema novo' brasileiro" — complementa ele adiante, reafirmando ética, estética e política — "é fatalmente revolucionária" (p. 44).

à toa pois que muito do que distingue a década de 1960 se deve ao impulso revolucionário que tomaram as artes no período. E é muito menos à toa ainda, em quadra pré-revolucionária, que avulta para os artistas e intelectuais de esquerda, sob a necessidade ou a vontade de descer ao povo, com todos os equívocos, a questão da cultura popular, e com todas as diferenças, de arte para arte, de autor para autor, de obra para obra. Fictícia ou ficcionada, criada ou imitada, reciclada ou revolucionada, negada ou afirmada, tudo se podia dizer e fazer, menos ignorá-la.

O debate estético e político acerca da cultura popular, em sua unidade diversa, do teatro ao cinema, passando pela literatura, pelas artes plásticas, pela música, não era novo. A questão, de natureza complexa em ex-colônias, tem raízes fundas no Brasil, podendo-se remetê-la ao Modernismo, ao Romantismo mesmo, senão ao Arcadismo e à Inconfidência Mineira, guardadas sempre as devidas proporções, em que se começa a gestar o "povo" e a "nação"²³. A novidade, por assim dizer, é que o avanço do movimento social nos anos 1960, empolgado por uma década desenvolvimentista, politizou a questão, transformando-a em questão nacional, vale dizer, em questão de libertação nacional, mais ou menos em coro com a promessa cubana e o terceiro-mundismo ascendente. A "situação colonial", como a exprimiu Paulo Emílio em artigo famoso de 1960²⁴, dava o tom das discussões, e o cinema que se desejava, e que vinha fermentando desde os congressos cinematográficos dos anos 1950, e que começou a acontecer nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, explodiu com o Cinema Novo, o qual se afastava das teses cepecistas mais dogmáticas, mas não podia se furtar à sua gravitação histórica, quando rondava o espectro do popular (espírito do tempo?).

Quais as saídas? Respeitáveis, claro, compromissadas que deviam estar, por princípio, com o novo cinema. Uma delas a fornecia o próprio Nelson Pereira, com sua lírica popular, seu canto do homem do povo, que deita raízes na agitação cultural do comunismo militante e encontra terreno fértil nas décadas de 1950 e 60²⁵. A tentação nelsoniana era grande, e *Couro de gato* já realizara, em parte, esse caminho do geral ao particular, do social ao individual, sem perdê-los de vista, a nenhum dos termos. Garrincha, ou Mané, como bandeira do povo, sem deixar de reviver a humildade do Poeta do Castelo, reencarna também outro poeta popular, o Espírito da Luz Soares de *Rio, zona norte*, de 1957, interpretado por Grande Otelo e inspirado na vida de Zé Kéti. O sambista de morro, o poeta do povo, cuja dor e alegria cantava sua música, canta o filme de Nelson Pereira. Se em *Rio, 40 graus* se canta o povo e sua luta, noutro, dois anos depois, se canta também o seu cantor, unidos que estão, ele e seu povo, num só espírito.

Não é preciso dizer que a mesma comunhão, poética e política, re-encontramos no filme de Joaquim Pedro. A mesma comunhão... nelsoniana. Dúvida? Apenas retórica, e de passagem, de personagem apenas, quando Espírito retorna de trem do apartamento de Moacyr, onde se dá o desencontro com a cultura erudita. Ao sentar-se no trem, tira o maço de músicas do bolso, olha-o desconsolado e ameaça arremessá-lo janela fora. Mas ao ouvir,

(23) Só pra dar uma idéia do abacaxi — na impossibilidade pessoal de reconstituir seu curso histórico sinuoso, com diversas configurações e reconfigurações —, aprendemos que apenas de 1960 a 80 se apontam três constelações distintas, de acordo com o Centro de Estudos de Arte Contemporânea (Ceac), responsável pela publicação dos vários números de *Arte em Revista*, um balanço efetuado em fins dos anos 1970 com nítido propósito de intervenção política e cultural. Passado o início alvissareiro e o sombrio final da década de 1960, por obra do golpe e do endurecimento do regime pós-68, a abertura política levava a repensar, ou até retomar criticamente, o trajeto brutalmente interrompido. Quem quiser descascar o "fruto recendente", e que continua a cheirar até hoje, pode começar por Chaui, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (col. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

(24) Emílio, Paulo. "Uma situação colonial". *Arte em Revista*, nº 1, 1979, p. 11-14.

(25) Cf. Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

pela conversa paralela, como estava o samba enraizado na vida popular, sua dúvida como que se dissipa, e volta ele a afirmar sua cultura, e a de seu povo, começando a entoar novo hino, um novo samba, em seqüência inesquecível. Não duvidava o diretor? Penso que não, visto que a integridade de seus dois primeiros filmes, quase milagrosa, a ponto de constituírem autênticas relíquias do Rio antigo²⁶, deriva decerto de sua convicção profunda na força do povo brasileiro.

Havia outra saída? Havia Glauber Rocha, que, com *Barravento*, do ano anterior, mergulhara na religiosidade popular numa aldeia de pescadores na Bahia, e com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em andamento, viajava aos fundões da "alienação", peregrinando sertão adentro atrás do messianismo de cruz e espada. Nele prevalece também a ambigüidade no tratamento do tema, afirmado e negado a um só tempo, internalizando, nas palavras de Ismail Xavier, o "duplo movimento de valorização-desvalorização do 'popular'"²⁷.

Havia mais saída? Havia que cavar e cavar, sem alarme... Diverso caminho talvez fosse problematizá-lo, como já fizera de certa forma com *O poeta do castelo* e *O mestre de Apipucos*, quando, reunidos em díptico o primo pobre e o primo rico, o álbum de família acabou revelando as preferências populares do fotógrafo, e com *Couro de gato*, mais visivelmente, não só ao exhibir certas vísceras do Carnaval, mas também ao descartar, pressuposta a experiência da miséria, o discurso mecanicista da "conscientização" e da "politização".

Tocando em tema espinhoso, problematizando a cultura popular, e nacional, *Garrincha, alegria do povo* tocava os limites de diversos mitos, do mito popular, do mito do povo, do mito do cinema. Retornaria a eles, sem dúvida, como carma que cabe a todo cineasta político, mas em registro erudito, mobilizando suas fontes literárias, tomando definitivamente o caminho que o distinguiria, de filmar o infilmável.

(26) Cf. Paschoa, Ailton. "Relíquias do Rio antigo". *Cinemas*, n° 35 (no prelo) — sobre *Couro de gato*, o curta de 1961 de Joaquim Pedro, espécie de episódio, primoroso por sinal, da lírica popular inaugurada por Nelson Pereira com seus dois primeiros filmes.

(27) E prossegue o crítico: "Seguindo a tendência geral, [os dois filmes de Glauber] elaboram a crítica das representações das classes dominadas na base do conceito de 'alienação'. Mas, contendo em si um movimento de afirmação dessas representações como resistência, lugar de uma identidade a ser tomada como ponto de partida, esses filmes se marcam também pela adesão e elogio. Assumem, para valer, as significações por elas elaboradas e buscam nelas alguma lição sobre a experiência, não apenas a forma 'comunicativa' [pregada pelo CPC]" (Xavier, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 162).

Recebido para publicação em 3 de setembro de 2003.

Ailton Paschoa é escritor e mestre em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP.

Novos Estudos

CEBRAP

N.º 67, novembro 2003

pp. 192-208
