



O CINEMA NOVO SE VOLTA AO FUTEBOL: *GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO*

João Pedro Micheletti

*"Num só transporte a multidão contrita
Em ato de morte se levanta e grita
Seu unísono canto de esperança.
Garrincha, o anjo, escuta e atende: – Gooooool!"*

Vinicius de Moraes

Cinema Novo em ano de Copa do Mundo

Com o lançamento de *Cinco vezes favela*, em 1962, o então nascente movimento cinemanovista virava definitivamente seus olhos para o ambiente urbano. A iniciativa do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE era bastante significativa. A reunião daqueles cinco curtas promovia novos autores e direcionava o olhar do Cinema Novo para as contradições de classe das cidades.

Couro de gato (1960), contribuição de Joaquim Pedro de Andrade para *Cinco vezes favela*, já gozava de reconhecimento internacional. Inspirado pela forte tendência documental de *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954-55), o curta elevava o Cinema Novo a um patamar de qualidade cinematográfica ainda inédito. Na pequena obra-prima, Joaquim Pedro articulou elementos de linguagem com maestria para criticar sem discursos ideológicos maçantes, mas através de um singelo lirismo. Assim, se consolidou como um dos mais proeminentes diretores desse novo tempo do cinema brasileiro.

No mesmo período, o documentário brasileiro, como frente na evolução do Cinema Novo, via-se em franco desenvolvimento com *Aruanda* (1959-60), de

Linduarte Noronha, *Arraial do Cabo* (1959) e *Porto das Caixas* (1962), ambos de Paulo César Saraceni. *Aruanda* foi fundamental no estabelecimento das diretrizes do documentário cinemanovista.

Mas a população brasileira tinha maiores preocupações em 1962: a Copa do Mundo de futebol no Chile. À frente da seleção canarinho, Pelé e Garrincha carregavam a responsabilidade de trazer o segundo título mundial para o Brasil. Com a lesão de Pelé em um dos primeiros jogos, tudo ficava nas pernas tortas de Garrincha. E elas não falharam: depois de uma brilhante campanha do Mané, veio o bimundial.

Joaquim Pedro, como cineasta interessado pelo povo, vê no futebol uma forma de falar dele. E vê em Garrincha uma espécie de metonímia do mesmo povo. Um herói popular, de origem popular. Dessa visão nasce *Garrincha, alegria do povo*.

(Mais) um documentário cinemanovista

Sem se ater à discussão dos limites entre ficção e documentário, pode-se dizer sem muita hesitação que o primeiro tempo do Cinema Novo é de cinema documental. A procura por um realismo ideologicamente combativo – que Glauber Rocha chamou de "realismo crítico" – perpassa o ideário dos *autores* cinemanovistas. Filmes como *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) e o próprio *Couro de Gato*, apesar de carregarem certa cobertura ficcional, são na verdade documentos sobre o cotidiano de segmentos das classes oprimidas. Renunciam a recursos tradicionais da linguagem documental, como a narração over, mas podem ser vistos como parte dela pela fidelidade do seu retrato dos excluídos.

Mas *Garrincha, alegria do povo* é um documentário bastante óbvio. Como se percebe pelo som de máquina de escrever dos créditos iniciais, Joaquim Pedro escolheu uma linguagem documental mais próxima do jornalístico. O longa pode ser visto como um descendente da reportagem cinematográfica que é *Aruanda*. As fotografias cedidas por jornais e as imagens de arquivo televisivas confirmam essa inclinação.

Não poderia ser de outra forma. Mané Garrincha era uma personalidade nacional durante a produção do filme. Ao contrário do que costuma acontecer, o

documentário não foi concebido em um período de decadência do jogador. Garrincha ainda estava no auge de sua carreira. Povo e imprensa não deixavam o Mané passar despercebido por muito tempo – como comprovou a hoje cômica experiência da "câmera escondida" em *Alegria do povo*.

Entretanto, considerando a orientação ideológica de Joaquim Pedro e seus colegas do Cinema Novo, *Garrincha, alegria do povo* nunca poderia ser só sobre um homem. Ao invés de uma possível biografia individualista, o filme é um documento sobre a paixão do povo pelo futebol. Garrincha é um símbolo dessa paixão e um representante desse povo. E isso fica muito claro na narração do filme. Passagens do longa como a do primeiro jogo são claras: enquanto Garrincha e o resto do time do Botafogo se preparam no vestiário, a torcida espera pelo espetáculo nas arquibancadas. O paralelismo das imagens cria a ideia de um encontro marcado entre Garrincha e povo. No Maracanã, esperam um pelo outro.

Modernismo em campo

Logo na introdução de *Garrincha, alegria do povo*, o que chama atenção é o tratamento das imagens estáticas. Joaquim Pedro não deixa as fotografias descansarem na tela, dando-lhes movimento, transformando uma imagem em duas, três. As fotos de Garrincha em ação são trabalhadas com *zoom in* e *out*, imprimindo um dinamismo bastante moderno. Para um espectador do século XXI, talvez seja possível ver nesses traços referência sutil a uma nascente cultura pop. Um argumento contra a estranheza dessa afirmação é a fantástica cena em que Garrincha e as sete filhas dançam ao ritmo do R&B de *Hit the Road Jack*.

Em geral, a forma de expor as cenas do Mané em campo é bastante contemporânea. Imagens de jogos são aceleradas em certos momentos e retardadas em outros – tônicas das transmissões televisivas do futebol hoje. A integração com as fotografias enriquece as imagens em movimento. A forma como o diretor olha para o campo de futebol é inovadora, e é esse um dos motivos principais para o documentário ser perfeitamente "palatável" para o espectador contemporâneo.

Os jogos narrados em *Alegria do povo* são vários. Depois das lapidadas imagens da primeira partida mostrada, uma enxurrada de imagens de arquivo de

Copas do Mundo invade o longa. Primeiro, é contada a história da Copa de 62, a Copa de Garrincha. Depois, há um retorno para 1958, o primeiro título mundial do Brasil. Em seguida, o filme volta para 1950, o fatídico “Maracanaço”. Essa não linearidade temporal pode parecer confusa para espectadores mais conservadores. Mas o Cinema Novo não procurava esse tipo de plateia. A fragmentação aí criada é fundamental para entender *Garrincha, alegria do povo* como um documentário do Cinema Novo – um movimento preocupado com o ataque ao rigor do cinema acadêmico. Essa volta no tempo entre as três principais participações do Brasil em mundiais até então tem um motivo claro: tentar explicar como se construiu a paixão pelo futebol e pela seleção brasileira até 1962. Esse olhar para as arquibancadas será abordado mais adiante.

O grito dublado de gol

No primeiro tempo do Cinema Novo, inovações técnicas mais caras ainda estavam distantes de seus cineastas. O filme barato, “ideia na cabeça, câmera na mão” era regra. Entre as inovações que apareciam por volta de 1962, estavam os equipamentos mais portáteis de som direto. *Garrincha, alegria do povo* não pode usar desse artifício.

Assim, Joaquim Pedro teve que se contentar com recursos pouco atraentes a princípio para fazer seu documentário. Com exceção de poucas entrevistas em ambientes controlados, o que se ouve no filme é narração *over* ou reconstituição sonora em estúdio.

A narração *over* segue padrões tradicionais do documentário. Lembra *Aruanda* a forma como Heron Domingues lê o texto de Joaquim Pedro, Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira. Daí nascem alguns momentos interessantes, como piadas, tentativas de lirismo, eufemismos e indicações ideológicas – Garrincha ganha até um “temperamento de guerrilheiro”. Mas a narração *over* é um substituto frio para o que não se pode captar. Passagem significativa nesse sentido é a que mostra Garrincha e seus amigos de infância conversando em um bar em Pau Grande. A conversa não pode ser ouvida, então a narração *over* a resume para o espectador. É visível aí a frustração de um cineasta que esbarra em limitações técnicas na sua

busca pelo realismo.

Outro tapa-buraco sonoro em *Garrincha, alegria do povo* é a reconstituição de sons – principalmente os de estádios – em estúdio. Momentos importantes no filme, em que Joaquim Pedro "passa o microfone" para as torcidas, trariam muito mais beleza popular se fossem captados diretamente. O autor e o espectador têm que se contentar com o grito dublado de gol. A suspensão do som no gol uruguaio na final de 50, seguida do som de batidas cardíacas, é um dos usos mais expressivos e perspicazes do som no longa.

O uso da música é uma das melhores saídas encontradas por Joaquim Pedro para driblar o silêncio. Esse uso é trabalhado em duas chaves: a da música popular e a da música erudita. A música popular, expressa principalmente na marchinha, aproxima a linguagem do povo, acompanhando imagens do mesmo. Além disso, também é elemento de aproximação com as nascentes convenções do Cinema Novo.

O próprio nome do filme, referência ao histórico coral *Jesus, alegria dos homens*, de Bach, sugere o uso da música erudita. Muito ao gosto de Joaquim Pedro, ela aparece em certos momentos para compor algumas das passagens mais belas do filme. Uma delas é a digressão sobre os motivos da paixão popular pelo futebol, com imagens das arquibancadas acompanhadas por um concerto de órgão. Em outra passagem – talvez a mais criativa do longa – a música erudita transforma tomadas simples de um treino do Botafogo em um verdadeiro balé clássico. Essa inteligente justaposição de som sobre imagem revela o amplo domínio de linguagem do autor Joaquim Pedro.

Milhões de pernas tortas

Depois da introdução com fotografias estáticas, *Garrincha, alegria do povo*, ainda se demora a mostrar imagens em movimento do "Anjo das Pernas Tortas". Antes delas e dos créditos, o que vem ao espectador é uma citação de Nelson Rodrigues, introduzindo imagens de pessoas comuns jogando futebol no Rio de Janeiro ao som da música popular da época. Essa oposição tem como interpretação possível uma tradução da ideia central do filme. Joaquim Pedro organiza as duas informações como que para dizer que "sim, somos milhões de Garrinchas". Os

adultos e as crianças *jogando bola* na praia são uma manifestação da figura de Garrincha, assim como o jogador é uma manifestação do povo.

Sendo correta ou não essa interpretação dos primeiros momentos de filme, é na aproximação entre o ídolo e as pessoas que *Garrincha, alegria do povo* se constrói. Joaquim Pedro escolheu Garrincha como tema para falar não somente do próprio jogador, mas da forma como o povo o vê. Tão importante quanto o Mané é a arquibancada lotada que vibra com seus dribles desconcertantes.

Uma sequência importante na construção da relação Garrincha/povo é a que descreve a cidade do jogador, Pau Grande. Como um bom cinemanovista, Joaquim Pedro se atém ao interior por um bom tempo do filme. É aí que Garrincha aparece como homem comum: tem família, vai ao bar, joga uma pelada com amigos. O cineasta aproveita para exibir belíssima composição de quadro nas cenas em que Mané chega para terminar a espera das filhas. Há ainda uma posterior referência às crenças populares, na genial oposição entre o médico e Dona Delfina quanto às suas opiniões acerca da saúde de Garrincha.

Mas é nas arquibancadas que Joaquim Pedro encontra as mais belas imagens do povo. O diretor se atém aos rostos da torcida, sem se preocupar muito em fornecer "contracampos" do que acontece no campo. Ele assim tem material para a bela passagem da já citada digressão sobre os motivos da paixão futebolística – inclusive para a sua espécie de clímax com imagens de brigas. O fim do filme, com cenas silenciosas de estádios esvaziados seguidas da catarse da chegada da torcida ao Maracanã, é a afirmação de que o futebol é um ciclo, interminável enquanto tiver o povo como força motora.

E é o futebol como parte do povo o grande interesse de Joaquim Pedro em *Garrincha, alegria do povo*. Sem grandes pretensões ensaísticas ou ideológicas, o autor procurou construir um retrato do povo brasileiro a partir do futebol, um de seus mais fundamentais traços culturais. E Garrincha, enquanto se confunde com esse povo, divide com ele o papel principal do longa. É através da sensibilidade de Joaquim Pedro que resiste até hoje esse documento sobre os inseparáveis Garrincha e a alegria do povo.

João Pedro Micheletti é aluno de graduação do Curso Superior do Audiovisual da ECA-USP.

Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.