

Luís Fernando Amâncio Santos

**O Intelectual e a Bola:
uma análise dos filmes do Cinema Novo sobre futebol**

Mestrando em História
pela UFMG e Bolsista
CNPq

Resumo: Este artigo apresenta uma breve análise sobre filmes produzidos pelo grupo do Cinema Novo que têm como temática o futebol. Pretende-se, a partir da visão peculiar destes cineastas sobre o esporte, traçar uma reflexão a respeito da posição que intelectuais, quase por definição engajados à esquerda, apresentavam sobre práticas populares.

Palavras-Chave: Futebol; Cinema Novo; cultura popular.

Enviado em 14 de
março de 2011 e
aprovado em 20 de
setembro de 2011.

Abstract: This article presents a brief analysis about Cinema Novo's soccer movies. It is intended, from the peculiar vision of these filmmakers of sport, to trace a discussion about the position that intellectuals, almost by definition left engaged, had on popular practices.

Key-words: Soccer; Cinema Novo; popular culture.

O futebol e o cinema: duas trajetórias próximas

O futebol e o cinema são atividades que simbolizam o processo de globalização, acentuado de maneira sem precedentes no século XX. Lançamentos mundiais de filmes e partidas acompanhadas ao vivo em vários países; o mercado de distribuição de películas e o de negociação de jogadores; Hollywood e os clubes europeus importando talentos por altas cifras etc. É longo o paralelo que se pode traçar entre o esporte e o cinema e, sem dúvida, relevante a contribuição dos dois na construção de uma cultura global. Reconhecidos em diversos países, jogadores e atores tornam-se porta-vozes de um imaginário cujas fronteiras geográficas se estreitam, transformando o mundo em uma grande comunidade.

Dada a importância do futebol na sociedade e o papel do cinema como “fábrica de sonhos”, ou seja, algo ao qual o espectador precisa se reconhecer, torna-se natural que filmes abordem o esporte, seja como tema principal ou pano de fundo. Nesse aspecto, não se pode dizer que o cinema ignora o futebol: existe um número considerável de filmes sobre o esporte inglês. O que os fãs das duas artes questionam é a qualidade das obras ou a falta de uma grande produção premiada sobre o tema. Obviamente, essas são questões ligadas ao gosto particular e às expectativas de cada um.

Alguns elementos que dificultam a existência desse “grande filme” sobre futebol podem ser listados. Um deles é o desinteresse do público norte-americano com esse esporte. Nos Estados Unidos, onde se localiza a maior indústria de cinema e que, conseqüentemente, é o grande exportador de filmes e tendências, o futebol está longe de ser prestigiado. Além disso, esportes coletivos costumam ter menor atenção de Hollywood, que privilegia histórias de superação individual. Daí a comparação ingrata entre o futebol e o boxe nas telas: a trajetória de lutadores está, quase periodicamente, comovendo o público e a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas¹.

Existem ainda as dificuldades práticas em se produzir um filme sobre futebol. O cineasta Oswaldo Caldeira, que tratou do tema nos longa-metragens *Passe Livre* (1974), *Futebol Total* (1974) e *Brasil bom de Bola – 78* (1978), aponta algumas delas.

A principal limitação para esse tipo de filme, o pesadelo para quem se propõe a fazê-lo, é o fato de que, se o diretor escolher um jogador para fazer determinado papel, dificilmente esse jogador vai ser um bom ator. Se optar por um ator para fazer o papel de um jogador de futebol, dificilmente o ator vai ser um bom jogador de futebol. (CALDEIRA, 2005, p. 41)

Além desse problema, o diretor também comenta que encenar jogadas também não é tarefa simples. Tenta-se explicar aos atores como deve ser encenado o lance, mas não é fácil conseguir que eles o repitam para a câmera.

Apesar desses empecilhos, a verdade é que a quantidade de filmes sobre futebol

¹ *Rocky* (1976, de John G. Avildsen) e *Menina de Ouro* (“*Million Dollar Baby*”, 2004, de Clint Eastwood) ganharam, entre outros, o Oscar de melhor filme; por *Touro Indomável* (“*Raging Bull*”, 1981, de Martin Scorsese), Robert De Niro venceu o prêmio de melhor ator; e, em 1996, o documentário *Quando Éramos Reis* (“*When We Were Kings*”, 1996, dir.: Leon Gast), contando a história de um confronto de Muhammad Ali no Zaire, ganhou o prêmio de melhor filme da categoria.

não é tão modesta. Segundo levantamento de Vítor Andrade de Melo (MELO; DRUMOND, 2009, p. 229), em um universo de mais de 5 mil longa-metragens brasileiros, foram identificados 236 filmes tratando de esportes, tanto como tema central quanto como pano de fundo. Desses, mais da metade é sobre futebol.

Na medida em que o esporte britânico vai se tornando uma prática tão essencial na vida social brasileira, ele vira um tema inevitável no cinema, assim como na literatura e em outras atividades que pretendem, dentre suas funções, abordar a “realidade”.

Como chama a atenção Luiz Zanin Oricchio (ORICCHIO, 2006, p. 20), falar nos primórdios do cinema implica ter em conta que a grande produção de filmes era a de cinejornais, espécie de documentários voltados para as “atualidades”. As ficções, que hoje são maioria na produção cinematográfica, na época eram uma fração minúscula. E, embora não sejam muitos os filmes que chegaram até nós, sabe-se que o futebol era bastante documentado pelas câmeras, tanto em cinejornais de temas diversos quanto naqueles especializados em esporte².

Em ficção temos, a partir da década de 1930, alguns longa-metragens com esse tema: *Campeão de Futebol* (1931, de Genésio Arruda); *Alma e Corpo de uma Raça* (1938, de Milton Rodrigues); *Futebol em Família* (1938, de Ruy Costa); *Gol da Vitória* (1946, de José Carlos Burle); e *O Craque* (1953, de José Carlos Burle). Essas películas apresentam atrativos aos historiadores por tratarem de questões bastante discutidas na época, como o ressentimento pela derrota ante os uruguaios na Copa de 1950, revelada na revanche que acontece em *O Craque*, ou por apresentar o esporte como capaz de promover a eugenia no país, tema fundamental em *Alma e Corpo de uma Raça*. Também é curioso ver jogadores lendários atuando em algumas dessas produções, como Feitiço e Arthur Friedenreich em *Campeão do Futebol* e Leônidas da Silva no filme de Milton Rodrigues, o qual também inspirou o personagem Laurindo, interpretado por Grande Otelo, em *Gol da Vitória*.

Neste artigo, trataremos de uma produção mais específica: os filmes dos cinema-novistas sobre futebol. O movimento do Cinema Novo foi um episódio fundamental na história do cinema nacional. Os cineastas brasileiros obtiveram uma exposição internacional inédita ao apresentarem propostas tanto estéticas quanto políticas em seus filmes, rompendo, assim, com o que já havia sido feito em cinema por aqui. Seu encontro com o futebol, que então já era uma paixão mais que consolidada, está inserida nesse contexto. Portanto, será essencial abordar alguns aspectos do Cinema Novo para, depois, chegarmos aos filmes sobre o futebol.

Cinema Novo

O cinema no Brasil sempre enfrentou problemas para se desenvolver. O modelo industrial de Hollywood, com estratégias agressivas para obter mercado consumidor pelo mundo, foi um fator inibidor para experiências nacionais. Filmes norte-americanos eram adquiridos a preços baixos por distribuidores, em contraste ao elevado capital necessário para se produzir cinema.

2 Entre estes últimos, alguns remontam à primeira metade do século XX, como a *Revista Esportiva Paulista* (1923, produzida pela Matanó Filme) e o *Globo Esportivo na Tela* (produzido a partir de 1939 no Rio de Janeiro pela Cineac do Brasil Ltda e depois pela Cinédia). Sem dúvidas, o mais bem sucedido dos cinejornais esportivos foi o *Canal 100*, produzido de 1959 a 1986, por Carlos Niemeyer.

Todavia, esse contexto não impediu algumas tentativas de implantar aqui um modelo semelhante ao hollywoodiano, com produções em estúdio, que, às vezes, atingiam um alto orçamento. Os exemplos mais notáveis são a carioca Atlântida Cinematográfica (1941-1962, famosa por suas chanchadas) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1947-1954), em São Paulo. Entretanto, nenhum empreendimento dessa natureza foi bem sucedido por um longo prazo. O custo de produção era alto, enquanto as receitas nem sempre correspondiam ao investimento.

Nos anos 1950 existia uma organização de cinéfilos que fundava cineclubes e revistas de crítica cinematográfica nas grandes cidades do país. Nessa época, a Europa destacava-se na produção de filmes alternativos ao melodrama norte-americano, como foi o caso do neorealismo italiano. Esse modelo de cinema, com custo mais baixo e proposta politizada, que se propunha filmar o popular e o real, ganhava entusiasmados fãs entre os conhecedores da sétima arte. Foi o caso do Brasil e desses jovens que vieram a formar o Cinema Novo.

Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado um precursor do que viria a ser esse movimento. Em 1955 ele realiza *Rio, Quarenta Graus* nos moldes do cinema italiano, com participação de atores não profissionais, filmagens em locações autênticas (os estúdios eram acusados de fantasiar a realidade) e com temática social. Anos depois, são feitas novas experiências em curta-metragem, que seriam as primeiras produções do Cinema Novo: no Rio de Janeiro, *O maquinista*, dirigido por Marcos de Farias, de 1958, e *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, em 1960; na Bahia, *Pátio*, de Glauber Rocha, e *Um dia na rampa*, de Luís Paulino dos Santos; na Paraíba, *Aruanda*, de Linduarte Noronha.

Através de artigos de Glauber Rocha e outros autores, e encontros entre os cineastas, o movimento se estruturava. O Rio de Janeiro era um ponto em comum a eles, além da experiência de estudo na Europa para muitos deles. Muitos cineastas, por afinidade de produção e trajetórias, podem ser classificados como cinemanovistas, mas seguiremos Maria do Socorro Carvalho, a qual diferencia um núcleo principal, formado por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirzman, Carlos Diegues e David Neves (CARVALHO, 2006, p. 290). O primeiro deles é o mais aclamado, até por obter indicações e prêmios no *Festival de Cannes* – por *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968).

A coesão desse grupo, que o caracterizava como movimento, vai se diluindo após o golpe civil-militar de 1964. Muitos desses diretores sofreram com a ditadura, por meio de perseguições, em função de suas posições políticas, e da censura em seus filmes. Ao longo dos anos eles acabaram cooptados pelo governo militar, sendo financiados por agências estatais voltadas ao cinema, como a INC (Indústria Nacional de Cinema) e a EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A.).

Em seus filmes, os diretores buscavam ir ao encontro da cultura popular, colocando nas telas personagens até então pouco retratados e com uma abordagem diferente. Se temas como o cangaço, a favela e a pobreza já eram objetos contemplados pelo cinema brasileiro, esses jovens diretores pretendiam imprimir um olhar diferente. Não seguir dicotomias ou fantasiar *happy ends*. Através de uma linguagem ousada, distante da narrativa clássica com a qual o público estava acostumado, os filmes do Cinema Novo miravam, pelo estranhamento, tirar o público de uma inércia por eles diagnosticada.

Técnicas como usar a câmera na mão, cortes inesperados, uma representação mais viva dos atores, muitas vezes falando com os olhos voltados ao espectador, interpelando-o. Segundo Ismail Xavier, os diretores

queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica em face da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que as dimensões políticas das novas poéticas exigiam uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo. (XAVIER, 1993, p. 115-116)

Essa estética trouxe aclamações da crítica internacional, porém afastou o público, um dos grandes problemas do movimento.

O futebol nos enquadramentos cinemanovistas

Os filmes do Cinema Novo sobre futebol dialogam com a proposta ideológica dos cineastas. O esporte é inserido em um contexto mais amplo, pensando a situação social, econômica e cultural do país. Assim, há um olhar crítico, não restrito apenas ao futebol.

Garrincha, Alegria do Povo (1963, de Joaquim Pedro de Andrade) é o primeiro filme do movimento sobre futebol. Recém chegado da Europa e dos Estados Unidos, Joaquim Pedro foi convidado para o projeto do documentário pelos seus idealizadores Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira. A escolha do diretor em questão provavelmente se deu por sua experiência com o “cinema direto norte-americano”, adquirida ao estagiar com Albert e David Masleys, seus precursores.

A primeira impressão que o filme passa é a de ser uma longa reportagem acerca do talento de Garrincha. Na abertura do documentário, o narrador comenta que a origem do apelido do jogador é um passarinho brincalhão, e que “quem criou tal nome conhecia o passarinho, o jogador e era um poeta”. Um elemento que soma um tom solene de reportagem ao filme é a narração de Heron Domingues que, há anos, era a voz do “Repórter Esso”, programa que se intitulava “testemunha ocular da história”. Todavia, *Garrincha, alegria do povo* extrapola essa impressão inicial de ser uma grande reportagem sobre o jogador de futebol. O filme ultrapassa essa esfera, traçando uma reflexão sobre o futebol e seu significado para o torcedor.

Muitas expectativas existiam no lançamento desse filme. Esperava-se a grande realização que o futebol jamais havia recebido no cinema. Porém, o que se deu foi uma considerável frustração. Muitos sentiram falta de uma abordagem mais positiva sobre o futebol, afinada com o bom momento do Brasil nas Copas³. Entretanto, mais do que ficar no superficial aspecto de glórias do esporte, o cineasta se propõe a traçar um panorama mais complexo. Se na película estão as vitórias, assim como a arte do Mané Garrincha, também não são ignorados alguns problemas, como a apreensão do futebol por

3 Uma boa leitura da recepção do filme encontra-se em CORRÊA (1999).

interesses políticos e a alienação que ele geraria na população.

A escolha de Garrincha como protagonista é emblemática por si só. Se seu estilo de jogar representa o que de mais lúdico o futebol brasileiro legou ao esporte, talvez jogador algum tenha tão escancarada sua origem de “povo” como ele. Seu depoimento no filme deixa marcada sua origem humilde, o que se confirma com a apresentação de sua rotina em Pau Grande (RJ). Além disso, no seu rosto estão as marcas de um processo de mestiçagem, tão predominante no Brasil. Junto a ele, estão os milhares de torcedores, que a câmera no documentário faz questão de focalizar. Rostos mulatos, negros, banguelas... Um estádio todo. “O povo na geral. Alegria e tristeza. A cara assombrada. A pobreza. O rebanho. *Garrincha* é sociologia à quente, feita com *close*s da câmera sobre sorrisos desdentados.” (BENTES, 1996, p. 39) Parte considerável dos esforços de Joaquim Pedro é mostrar esse substrato humano que compõe o futebol brasileiro.

Junto das jogadas mágicas de Garrincha e das vitórias em 1958 e 1962, há no filme o que não é tão glorioso assim no esporte. É “alegria do povo”, mas não deixa de ser um instrumento para políticos, como sugerem as várias fotos em que políticos posam ao lado de jogadores, aproveitando do carisma da seleção; ou no comentário do narrador sobre o fenômeno que é a afluência de candidatos à casa de Garrincha nos tempos de eleição.

O tema de análise é dado pela narração que vai explicitando a relação do futebol com a política, o misticismo. Garrincha é procurado na época das eleições. Os jogadores, bajulados pelos governantes. Na Copa de 62, uma advertência do prefeito de Brasília. “Eu cumpri o meu dever construindo este estádio, vocês agora cumpram o seu, ganhando a Copa”. (BENTES, 1996, p. 39)

Além disso, o futebol é apresentado como um objeto para a população descarregar suas energias de um cotidiano de dificuldades. Preocupados com o destino da bola, os torcedores encontram a fuga de uma vida que passa longe do destino glorioso do escrete nacional.

A alienação causada pelo futebol também aparece em *A Falecida* (1965, de Leon Hirszman). A película, adaptação de uma peça homônima de Nelson Rodrigues, conta a história de Zulmira (Fernanda Montenegro) que julga próxima a sua morte e, desse modo, fica obcecada por ter um enterro pomposo. Seria, além de uma compensação à vida miserável que tem, morando com o marido, o desempregado Toninho (Ivan Cândido), em uma residência modesta no subúrbio do Rio, uma maneira de afrontar Glorinha, sua prima e desafeto. O futebol, no filme, desenvolve-se a partir da personagem de Toninho, mais preocupado com a escalção do Vasco para a final do campeonato do que com a falta de emprego e a procura de “bicos”.

Zulmira entra em um processo de auto-indução da morte e, encontrado um caixão e o enterro de seu agrado, já agonizante, diz ao marido que peça dinheiro a Guimarães (Paulo Gracindo). Toninho atende ao último pedido de sua esposa, porém, ao se encontrar com o rico senhor, descobre que a relação entre ele e Zulmira era amorosa. Um caso extraconjugal que teria sido abortado após um flagra de Glorinha. Indignado, Toninho recebe o dinheiro, porém dá a sua mulher o mais modesto dos enterros. Na

cena final, o personagem está no estádio de futebol, acompanhando a partida entre Vasco e Fluminense e, numa explosão eufórica, arremessa dinheiro para o alto, para a loucura dos torcedores ao seu redor.

Leon Hirszman foge do aspecto tragicômico da peça de Nelson Rodrigues, dando um tom mais sério ao filme. Na vida do casal, o diretor projeta toda uma degradação da classe média, que se distrai da miséria com obsessões como um imponente funeral ou com escapes como o futebol. “As coisas e as pessoas, todas decadentes. A fotografia cinza, os planos demorados traduzem o ritmo arrastado desse mundo que se vai aos pedaços” (BERNADET, 2007, p.112).

A última cena é emblemática: o marido deixa o enterro da esposa para encontrar a catarse de seus problemas (morte da mulher, traição, desemprego) em uma explosão irracional, jogando dinheiro fora, talvez o único que possuía. Cena diferente do final da peça, em que Toninho perde o dinheiro em apostas. Nelson Rodrigues, conservador assumido e pouco simpático às críticas promovidas pelos artistas de esquerda, queixou-se do filme.

No mesmo ano de *A Falecida*, integrando o projeto *Brasil Verdade*, foi lançado o média-metragem *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, o qual não era do núcleo principal do Cinema Novo, mas compartilhava de suas propostas estéticas. Nesse documentário também está presente a imagem do futebol como promotor da alienação popular. A paixão dos torcedores pelo futebol é mostrada em sua faceta mais caótica, histérica. Em paralelo às festas das torcidas, ao espetáculo que essas promovem nas partidas (que não são ignorados no filme de Capovilla, assim como em *Garrincha, Alegria do Povo*), está a violência, as invasões de campo, os confrontos com a polícia, os acidentes que deixam uma multidão de feridos. E, tão impactante quanto essas imagens, é a euforia de um torcedor no vestiário do Santos, ensandecido com a vitória. O futebol enlouquece.

Porém, o foco de *Subterrâneos do Futebol* é outra crítica. Problematiza-se, mais do que no filme de Joaquim Pedro, a situação do jogador de futebol são entrevistados três jogadores: Pelé, já um mito em atividade, o jovem Luís Carlos Freitas, que havia interpretado o craque santista na adolescência no filme *Rei Pelé* (1963, de Carlos Hugo Christensen) e Zózimo, um ex-jogador. Com esses três personagens, o filme trata das fases pela qual passa o jogador. Luís Carlos, por exemplo, enfrenta a responsabilidade de ser um novo Pelé, uma pressão que o acompanha desde as categorias de base. Nessa fase de incertezas, há a expectativa, a ilusão de viver as glórias, de ser um grande jogador. “Meninos sem dinheiro e sem escola adquirem o gosto por futebol”, diz o narrador. Numa vida com ausência de tudo, o futebol é a redenção. Ali, os jovens encontram a alavanca para fazer de seu futuro algo mais digno.

Pelé simboliza isso: o futebol realizando sonhos, levando um jovem de origem pobre ao *glamour* de ser respeitado como “realeza”. Porém, na fala amargurada de Zózimo, também bicampeão do mundo, mas já aposentado, vemos os problemas da carreira. Ele se queixa das concentrações, que atrapalhavam a vida social do jogador, e dos dirigentes, que não valorizam seus subordinados e os tomam como posse. Segundo Jean-Claude Bernadet, *Subterrâneos do Futebol* está baseado em uma “curva”, que “pega o astro deste brilhante espetáculo e mostra o que há por trás da glória: esta só beneficia uns poucos, o craque é vítima de muita violência, é escravo do clube e fadado a uma inevitável decadência” (BERNADET, 1985, p. 44). Para Zózimo, o jogador torna-se submisso nessa

relação, uma mercadoria de pouca duração, já que um atleta atua, em média, por apenas quinze anos. Os dirigentes têm seus propósitos, muitas vezes escusos, e os jogadores são sua massa de manobra. Depois, aposentados, as perspectivas não são as melhores. Além disso, existe o fantasma da contusão, que pode representar a ruína ainda mais precoce do jogador. E todos estão sujeitos a se contundir. Mesmo Pelé, que viu de longe dos campos a maior parte da Copa de 1962. Assim, se os jogadores promovem o espetáculo que vai alienar os torcedores, eles também são vítimas nesse processo.

Dentro desta inserção dos jogadores nas engrenagens do futebol como um todo, encontramos uma película interlocutora, embora tenhamos que romper com a cronologia. Se *Rio, Quarenta Graus* (1955) não pode ser enquadrado como filme do Cinema Novo (pois é anterior), Nelson Pereira dos Santos é referência aos seus diretores e, apesar de não ser da mesma geração, participa do movimento. O personagem principal não é o futebol, mas sim, como anunciado nos créditos, “a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”. O esporte, portanto, tem o seu espaço como um dos componentes da metrópole.

A problematização da situação social do então Distrito Federal é a marca do filme. Depois de cenas aéreas da cidade na apresentação, ele começa no morro, onde crianças se preparam para ir vender amendoins pela cidade. Através da peregrinação desses garotos, vamos até os pontos turísticos do Rio. Todavia, são raras as tomadas que ressaltam o panorama famoso da Cidade Maravilhosa. Pão-de-Açúcar, Cristo Redentor e Copacabana são mostrados por aqueles que veem a cidade de baixo, batalhando rusticamente por trocados.

Entre esses pontos turísticos, está um recém integrante desse grupo: o Maracanã. Para lá também vão dois vendedores de amendoim, aproveitando o grande movimento da partida daquele domingo. É dia de final entre os fictícios Pengo e Leste. O primeiro sofre com uma polêmica que mexe com os torcedores: o craque do time, Daniel, não está escalado, entrando em seu lugar o inexperiente Foguinho. Nós, expectadores, somos apresentados ao que acontece. Daniel, veterano de 32 anos, está sendo negociado com um time paulista, depois de dez anos no Pengo. O jogador tem um histórico nada generoso de contusões (ao ser examinado pelo médico, a cada toque ele se lembra de uma contusão) e provavelmente tem somente mais um ano de carreira. A venda para um time de São Paulo é um meio de o comprador faturar com a publicidade e com o prestígio da contratação, enquanto o vendedor ganharia dinheiro com um jogador em fim de carreira.

Da conversa entre dois cartolas, um carioca e o outro paulista, ficamos sabendo das negociatas entre os clubes de futebol, que, para assegurarem seus lucros, chegam a manipular a preferência da torcida, canalizando-a para este ou aquele jogador, conforme as conveniências. Por isso, as tomadas da torcida têm como fundo uma música que fala de leviandade e traição. (FABRIS, 1994, p.105)

Para a negociação se concretizar, porém, o jogador deve ser poupado dos 40 graus e não correr o risco de “estourar”. Além disso, seu substituto deve mostrar-se apto em fazer a torcida esquecer-lo. Esses movimentos arquitetados dos dirigentes afetam quem nada tem a ver com essa trama. Entre eles, Foguinho, o substituto. Nervoso em

campo, ele faz um péssimo primeiro tempo, só se redimindo no segundo, após conversa com Daniel. É seu o gol da vitória.

O futebol é apresentado no filme de Nelson Pereira dos Santos como um jogo de interesses travestido em espetáculo. Os jogadores, aqueles que seriam os atores do jogo, são meros peões nas articulações de cartolas e empresários. Tanto Daniel quanto Foguinho são personagens de dramas particulares e opostos: o fim e o início da carreira. O cineasta, por meio desses atletas, humaniza a classe dos futebolistas que, além de ter um futuro incerto a partir do momento em que pendura as chuteiras, suporta um peso enorme de responsabilidade ante a torcida.

De certa forma, podemos ler nessa situação desigual de dirigentes e jogadores o conflito burguesia x proletariado. Como afirma Daniel em conversa com Foguinho, os jogadores são “mercadoria”, sendo controlados pelos interesses financeiros. Os clubes se utilizam deles nas suas *performances* e ainda lucram com transações. Já os dirigentes, vivem de extrair a “mais valia” desses jogadores. O uso do termo “mercadoria” no filme, tão caro ao marxismo, não é uma mera coincidência: Nelson Pereira tinha ligações com o Partido Comunista, sendo esse um dos prováveis motivos da censura quando do lançamento do filme.

O Cinema Novo não foi ao estádio como torcedor. Seus diretores, ao encontrar o futebol, deixaram de lado suas possíveis paixões clubísticas ou patrióticas para pensar criticamente o esporte.

O que não significa que suas películas contenham somente aspectos negativos sobre o jogo. Pelo contrário, há reverências ao futebol arte. Em *Garrincha, Alegria do Povo*, isso fica claro no destaque dado aos dribles e ao estilo lúdico de jogar do atleta botafoguense. Para sorte da equipe cinematográfica, eles puderam fazer registro de um Flamengo x Botafogo em que Garrincha, inspirado, foi o destaque na vitória do alvinegro, atormentando a vida dos defensores adversários. Além disso, Joaquim Pedro empenhou-se em buscar uma nova forma de filmar o futebol, uma maneira envolvente. Suas câmeras colocadas no nível do campo promoveram uma novidade que não demorou a ser adotada pelo Canal 100. Esteticamente, foi um filme bem realizado.

Em *A Falecida* são poucas as cenas em estádio, o futebol é mais um tema abordado por seus personagens do que efetivamente mostrado. Já *Subterrâneos do Futebol*, mesmo inserido num projeto maior, de análise social e política do Brasil, não deixa de homenagear o esporte mais popular no país. Há cenas exaltando a beleza das partidas e, acima de tudo, a paixão do torcedor e a festa nos estádios.

Em *Rio, Quarenta Graus*, entre as jogadas em campo e as articulações dos dirigentes e do técnico, a torcida é mostrada. No estádio, encontramos todos os tipos sociais, desde os vendedores de amendoim até pessoas trajadas de terno. O Maracanã é o lugar onde todas as contradições diárias da sociedade são resumidas em uma: a dos times rivais. Segundo Mariarosaria Fabris, “Nelson Pereira dos Santos fez do futebol o único momento de *Rio, Quarenta Graus* em que se aglutinam todas as classes sociais” (FABRIS, 1994, p.105). Como o filme é justamente uma denúncia das desigualdades de condições de vida na cidade do Rio de Janeiro, esse momento de “classes sociais aglutinadas” atua como uma grande farsa, um contraponto ao real, ao cotidiano em que muitos esmolam enquanto poucos podem se dar ao luxo de contribuir. Ainda sim, esse é um momento de comunhão.

Entretanto, é o tom crítico que prevalece nesses filmes. O que era contraditório em relação ao momento vivido pelo futebol brasileiro, não deixava de ser coerente diante da atuação do Cinema Novo. A cultura popular era colocada como protagonista das películas do movimento. Daí o interesse por representar o povo em suas atividades econômicas, seu cotidiano, sua história e suas práticas, dentre elas o futebol. Todavia, em sua visão do popular, o Cinema Novo deixava transparecer o seu projeto para ele. Pretendia-se mover o “povo” à ação, tanto pelo conteúdo como pela linguagem incômoda dos filmes, muitas vezes em narrativa descontínua. Ao quebrar o modelo de cinema com o qual os espectadores estavam familiarizados, os filmes seriam, para os cinemanovistas, já um primeiro impulso. Forma e conteúdos revolucionários. De forma que o futebol, mostrado sob uma ótica menos otimista e não calcada nos resultados em campo, seria uma maneira de estimular os espectadores a questionar os seus hábitos.

É necessário não perder de vista que esses filmes são rodados entre os anos 1950/60, por indivíduos partidários da esquerda. Nessa época, o futebol era visto por esse setor da sociedade como alienante. Afinal, esses jovens engajados ansiavam por revoluções, comemoravam os avanços em Cuba e desejavam algo semelhante no Brasil. Em seu ponto de vista, enquanto a população se envolvesse com futebol (e o momento era de extrema euforia com os títulos mundiais de 1958 e 1962), aceitaria os desmandos do governo e dos burgueses, e nada próximo de uma revolução seria feito. O filme de Joaquim Pedro é contemporâneo ao governo instável de João Goulart, enquanto Leon Hirszman e Maurice Capovilla já filmaram em tempos de ditadura militar.

Os cinemanovistas entendiam que a ação devia ser o substrato de sua arte. Eles entendiam-se como intelectuais, categoria sobre a qual Helenice Rodrigues ressalta que:

O neologismo “intelectual” designa, originalmente, uma vanguarda cultural e política que ousa, no final do século XIX, desafiar a razão de Estado. No entanto, essa palavra, que poderia ter desaparecido após a resolução dessa crise política, integra-se à língua francesa. Se, por um lado, ela designa um grupo social, por outro, ela qualifica uma maneira de se conceber o mundo social, pressupondo, notadamente, uma oposição às hierarquias estabelecidas. (RODRIGUES, 2005, p.400)

Assim, mais do que um representante da razão, o intelectual, em sua concepção moderna, passa a ser um engajado. Para Edgard Morin, “a qualidade do intelectual não está necessariamente ligada à sua participação à *intelligentsia*, mas ao uso da profissão por e pelas idéias” (*Apud* RODRIGUES, 2005, p. 402-403).

O movimento do Cinema Novo é contemporâneo dessa visão de intelectual como um engajado, e os cineastas assumem essa postura. São um grupo com identificação própria e que assume como uma espécie de missão essa posição de liderança, produzindo filmes que não propunham somente entreter, mas sim esclarecer os expectadores. Fazer cinema é o exercício dessa autoridade simbólica que essa classe reivindica.

Nos filmes aqui mencionados, isso fica claro no tom documental de três deles. *Garrincha*, *Alegria do Povo* e *Subterrâneos do Futebol* são documentários propriamente ditos. Um gênero que se opõe ao cinema ficcional e que se organiza em torno de investigações sobre determinados temas. A informação tem uma parcela de importância considerável,

tanto na produção quanto na recepção. Não por acaso, há uma frase de um documentarista fundamental, o inglês John Grierson, que define o documentário como um “tratamento criativo das atualidades” (*Apud* RAMOS, 2008). Outros autores tomam o mesmo caminho ao conceituarem o gênero. Para Fernão Pessoa Ramos, documentário seria o filme com afirmações sobre uma determinada questão, sem entrar no mérito da veracidade ou não delas. “Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22).

Embora não seja um documentário, também podemos incluir *Rio, Quarenta Graus* entre esses filmes de tom documental. Afinal, o neorealismo italiano buscava, como o nome indica, uma proximidade com a realidade, mesmo que em filmes de ficção. Assim, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro e Maurice Capovilla tem em seus filmes essas “asserções”, no caso, sobre o futebol. Dentro da proposta do Cinema Novo, de busca por expor a realidade sem mistificações, esses cineastas focalizam o esporte para mostrar não só suas tão propagadas virtudes. O que atrai, principalmente, os cineastas, são as mazelas nessa relação do futebol com a sociedade, destacadamente a alienação do torcedor pela paixão, os movimentos políticos e a situação problemática dos próprios jogadores.

O caso de *A Falecida* não é tão diferente. Afinal, trata-se da adaptação de um texto teatral de Nelson Rodrigues, famoso por suas ácidas críticas aos costumes e, sobretudo, à hipocrisia da classe média. Além disso, Leon Hirszman cria uma ambientação bastante rica na qual circulam seus personagens. O futebol é um desses elementos que ajudam o desenvolvimento da história, da apresentação da decadência na qual está inserido o casal protagonista.

Entretanto, é preciso ponderar a postura do Cinema Novo sobre o futebol. O propósito de rodar filmes críticos, abordando uma suposta degradação social e política, acaba gerando uma contradição no centro do movimento. Ao propor esse projeto para a população, de ação revolucionária, e buscando mudá-la, por intermédio de filmes baseados em uma linguagem muitas vezes indigesta, esse movimento acaba negando a cultura popular. Se, por um lado, tentam se aproximar e se legitimar no “povo”, ainda há um estranhamento, uma projeção de fora.

Havia, de um lado, a idéia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura e, por outro lado, da falta de confiança no processo de modernização técnico-econômica tal como ocorria (XAVIER, 2006, p. 21).

Não é só o grande público que não entende o Cinema Novo. Acontece também o inverso. Ao desdenhar suas práticas (nos filmes aqui tratados, o futebol, mas em outros, a religiosidade e outras práticas populares) os cineastas acabam escancarando seu dilema. Afirmar-se no “povo”, mas não ser “povo”.

Assim, um tom ambíguo predomina na abordagem cinemanovista do futebol. Há essa atenção ao esporte enquanto espetáculo, um esforço por produzir belas obras. Porém, o futebol nunca é só o futebol, é também um mote para se pensar questões mais amplas e problemáticas da sociedade brasileira. Uma abordagem séria.

Na maioria dos casos, esses filmes conseguiram uma recepção nada unânime na crítica, alguns prêmios. Mas seu público, a despeito do tema de alto trânsito popular, foi o mesmo dos demais filmes do Cinema Novo: estudantes universitários e amantes da sétima arte. Para ir ver futebol no cinema, a maior parte dos expectadores deve ter preferido o humor de *O Homem que Roubou a Copa do Mundo* (1963, dirigido por Victor Lima e com Ronald Golias e Grande Otelo no elenco) e de *O Corintiano* (1965, direção de Milton Amaral, com Amácio Mazzaropi), ou a história dramatizada de *O Rei Pelé* (1963, direção de Carlos Hugo Christensen, baseado em livro de Benedito Ruy Barbosa) e os cinejornais do Canal 100, que exaltavam o esporte como um embate épico.

BIBLIOGRAFIA:

- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará:Prefeitura, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
_____. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALDEIRA, Oswaldo: Futebol: tema de filmes In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: SENAC, 2005.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro In: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 289-310.
- CORRÊA, Luciana sá Leitão. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: ECA/USP, 1999. (Tese de Doutorado)
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos – Um olhar neo- realista?* São Paulo: Edusp, 1994.
- MELO, Victor Andrade de; DRUMOND, Maurício. *Esporte e cinema: novos olhares*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Fome de Bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplauso)
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.
- RODRIGUES, Helenice. O intelectual no “campo” cultural francês: do “caso Dreyfus” aos tempos atuais. *Revista Varia História*, Belo Horizonte, vol. 21, n° 34, julho de 2005, p. 295-413.
- XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz

Melodramática. *Revista USP*, nº 19, setembro – outubro - novembro 1993.

_____. *Cinema Brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.