

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: PRODUÇÃO DE SENTIDO NA COMUNICAÇÃO
MIDIÁTICA

Bruno Navarini Rosa

A JORNADA DO HERÓI DE JOSEPH CAMPBELL E OS ÍDOLOS DO FUTEBOL
BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO” E “ISTO
É PELÉ”

Bauru, SP

2017

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: PRODUÇÃO DE SENTIDO NA COMUNICAÇÃO
MIDIÁTICA**

**A JORNADA DO HERÓI DE JOSEPH CAMPBELL E OS ÍDOLOS DO FUTEBOL
BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO” E “ISTO
É PELÉ”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Bauru/SP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. José Carlos Marques.

Bauru

2017

Rosa, Bruno Navarini.

A jornada do herói de Joseph Campbell e os ídolos do futebol brasileiro: uma análise de "Garrincha, Alegria do Povo" e "Isto é Pelé" / Bruno Navarini Rosa, 2017

114 f.

Orientador: José Carlos Marques

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2017

1. Documentários Esportivos. 2. Jornada do Herói. 3. Ídolos Midiáticos. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE BRUNO NAVARINI ROSA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 18 dias do mês de outubro do ano de 2017, às 15:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciencias Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciencias Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professor Doutor FLÁVIO DE CAMPOS do(a) Departamento de História / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de BRUNO NAVARINI ROSA, intitulada **A Jornada do Herói de Joseph Campbell e os ídolos do futebol brasileiro: uma análise de "Garrincha, Alegria do Povo" e "Isto é Pelé"**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: **APROVADO** _____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. JOSÉ CARLOS MARQUES



Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHÕES



Professor Doutor FLAVIO DE CAMPOS

Para Alice e Antônio, que me ensinaram a ver
na simplicidade o grande aprendizado da vida.

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros e profundos agradecimentos:

Ao universo e seu regente, que disponibilizam milhares de oportunidades para os que sonham sem temer.

Aos amigos de infância, da universidade, do GECEF, do trabalho e de todas as outras esferas da vida, que sempre acreditaram em mim e foram essenciais para que a confiança e a positividade fossem mantidas até o final.

A minha família, cujo apoio irrestrito me fez chegar até aqui e acreditar que não existem limites para minhas ambições.

Aos amigos da agência Estilo Bauru do Banco do Brasil, em especial Waldemir e Zé André, pelo apoio na busca por meus ideais e paciência com a flexibilização de meus horários; e Gláucia e Fabiana, que sempre me incentivaram a superar todas as dificuldades que encontrei tanto nos estudos quanto na vida.

Ao professor Zeca Marques, que aceitou, pela segunda vez, ser meu norte em mais uma aventura acadêmica. Muito obrigado pela amizade, respeito, compreensão e dedicação.

A minha companheira de jornada Thayla, pelos constantes esforços em prol da minha felicidade e por me conduzir, com amor e atenção, a lugares ainda não conhecidos em meu próprio interior.

ROSA, Bruno Navarini. **A jornada do herói de Joseph Campbell e os ídolos do futebol brasileiro: uma análise de “Garrincha, Alegria do Povo” e “Isto é Pelé”**. 2017. 114f. Dissertação (Mestrado em Comunicação: Produção de Sentido na Comunicação Midiática) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob orientação do Prof. Dr. José Carlos Marques, 2017.

RESUMO

Diante do enquadramento que a mídia atribui aos ídolos esportivos, conferindo-lhes aspectos mitológicos que os transformam em heróis, figuras corajosas o suficiente para adentrar no mundo da aventura, vencer desafios e conquistar dádivas em prol da sociedade, o presente estudo tem por objetivo analisar as narrativas presentes nos documentários “Garrincha, Alegria do Povo” (1963, direção de Joaquim Pedro de Andrade) e “Isto é Pelé” (1974, direção de Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel). Mais especificamente, pretende estabelecer uma comparação entre as trajetórias dos futebolistas Garrincha e Pelé, retratadas nas referidas obras, e a estrutura da Jornada do Herói de Joseph Campbell, um dos mais renomados estudiosos da mitologia universal. As reflexões propostas visam analisar a possibilidade de enquadramento do atleta no âmbito do mito, o que se dá pela verificação da passagem dos protagonistas pelo núcleo Separação–Iniciação–Retorno do monomito, percurso padrão da aventura mitológica do herói, uma figura predestinada a superar desafios e a realizar feitos grandiosos.

Palavras-chave: Garrincha; Jornada do Herói; Joseph Campbell; Pelé; Documentário.

ROSA, Bruno Navarini. **The journey of Joseph Campbell's hero and the idols of Brazilian soccer: an analysis of "Garrincha, hero of the Jungle" and "This is Pelé"**. 2017. 114p. Dissertation (Master in Communication: Production of Meaning in Media Communication) – Faculty of Architecture, Arts and Communication – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, under the guidance of Prof. Dr. José Carlos Marques, 2017.

ABSTRACT

In the face of the media's attribution to sports idols, giving them mythological aspects that transform them into heroes, courageous enough figures to enter the world of adventure, overcome challenges and win gifts in favor of society, the present study aims to analyze the narratives present in the documentaries "Garrincha, hero of the Jungle" (1963, directed by Joaquim Pedro de Andrade) and "This is Pelé" (1974, directed by Luiz Carlos Barreto and Eduardo Escorel). More specifically, it intends to compare the trajectories of the soccer players Garrincha and Pelé, portrayed in the mentioned works, and the structure of the Hero's Journey of Joseph Campbell, one of the most renowned scholars of universal mythology. The proposed reflections aim to analyze the possibility of framing the athlete within the scope of the myth, which is verified by the verification of the protagonists' passage through the nucleus Separation-Initiation-Return of the monomyth, standard route of the mythological adventure of the hero, a predestined figure to overcome challenges and to perform great deeds.

Keywords: Garrincha; Hero's Journey; Joseph Campbell; Pelé; Documentary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A velocidade de Pelé no atletismo (Isto é Pelé)	58
Figura 2: A força de Pelé no arremesso de dardo (Isto é Pelé)	59
Figura 3: Habilidade de Pelé também o torna diferenciado no basquete (Isto é Pelé)	59
Figura 4: Pelé é classificado pelo médico como um colosso físico (Isto é Pelé)	60
Figura 5: Pelé é carregado após a lesão no Mundial de 1962 (Isto é Pelé)	61
Figura 6: Pelé retorna a Bauru após a conquista do Mundial de 1962 (Isto é Pelé)	62
Figura 7: Pelé com a camisa do Santos e o ingresso no mundo da aventura (Isto é Pelé)	62
Figura 8: Pelé bate papo com jovens sobre o início de sua carreira (Isto é Pelé)	63
Figura 9: Pelé como titular na Copa do Mundo de 1958 (Isto é Pelé)	65
Figura 10: Pelé chora após a conquista do primeiro título mundial do Brasil (Isto é Pelé)	65
Figura 11: Momento no qual Pelé se lesiona em campo na Copa de 1962 (Isto é Pelé)	66
Figura 12: Pelé sai de campo auxiliado após distender a virilha (Isto é Pelé)	66
Figura 13: Torcida invade o campo após conquista do Mundial de Clubes com o Santos (Isto é Pelé)	67
Figura 14: Pelé sofre com mais uma falta sofrida durante uma partida pela Seleção Brasileira (Isto é Pelé)	68
Figura 15: Pelé bate o pênalti para marcar o milésimo gol (Isto é Pelé)	69
Figura 16: Mesmo antes do término da partida, Pelé é aclamado por marcar o gol 1000 (Isto é Pelé)	69
Figura 17: Pelé treina em busca do aprimoramento físico (Isto é Pelé)	71
Figura 18: Dedicção faz com que atleta chegue no auge para a disputa do Mundial de 1970 (Isto é Pelé)	72
Figura 19: Pelé e sua tradicional comemoração em 1970 (Isto é Pelé)	72
Figura 20: Assistência perfeita para o último gol brasileiro na Copa de 1970(Isto é Pelé)	73
Figura 21: Elenco brasileiro é aclamado na chegada após a conquista do título de 1958 (Isto é Pelé)	74
Figura 22: Pelé é um dos atletas mais procurado pelos fãs (Isto é Pelé)	74
Figura 23: Passeio pelas ruas para exibição da primeira taça do Mundo conquistada pelo Brasil (Isto é Pelé)	75
Figura 24: Sessão de autógrafo com Pelé, campeão mundial aos 17 anos (Isto é Pelé)	75

Figura 25: Pelé na comemoração do bicampeonato mundial de 1962 (Isto é Pelé)	76
Figura 26: Torcida invade o campo após conquista do tricampeonato em 1970 (Isto é Pelé)	76
Figura 27: Pelé discursa após anotar o gol de número 1000 em sua carreira (Isto é Pelé)	77
Figura 28: Pelé ensina juvenis do Santos a como chutar corretamente (Isto é Pelé)	78
Figura 29: Pelé e a maneira correta de se cabecear (Isto é Pelé)	78
Figura 30: Pelé cita que um dos segredos do chute é a posição do pé de apoio (Isto é Pelé)	79
Figura 31: Cartaz de “Isto é Pelé”	81
Figura 32: A Jornada do Herói de Pelé em “Isto é Pelé”	84
Figura 33: Garrincha em pelada na cidade de Pau Grande (Garrincha, Alegria do Povo)	86
Figura 34: O prêmio aos vencedores: uma bebida no bar da cidade (Garrincha, Alegria do Povo)	86
Figura 35: Exibição da fábrica de tecidos é exemplo de uma atitude bastante comum do Cinema Novo: a verificação da infraestrutura social e econômica do trabalho. (Garrincha, Alegria do Povo)	88
Figura 36: Dona Leotina, rezadeira, conta que tem mais de 100 anos de idade (Garrincha, Alegria do Povo)	89
Figura 37: Médico analisa a deficiência dos joelhos de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)	90
Figura 38: Garrincha dá entrevista antes do início da partida (Garrincha, Alegria do Povo)	92
Figura 39: Dribles desconcertantes eram a marca registrada de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)	92
Figura 40: Comemoração após a conquista de mais um título (Garrincha, Alegria do Povo)	93
Figura 41: Garrincha saiu do banco para se destacar no Mundial de 1958 (Garrincha, Alegria do Povo)	94
Figura 42: Nair, esposa de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)	95
Figura 43: 1962, a Copa de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)	96
Figura 44: Garrincha foi expulso pelo árbitro peruano Arturo Yamasaki e foi agredido com uma pedrada na saída do estádio (Garrincha, Alegria do Povo)	97

Figura 45: Garrincha dá entrevista sobre a fama (Garrincha, Alegria do Povo)	99
Figura 46: Garrincha é reconhecido em praça pública (Garrincha, Alegria do Povo)	99
Figura 47: Chegada da delegação brasileira após mais uma conquista (Garrincha, Alegria do Povo)	100
Figura 48: Passeio em carro de bombeiro para exibição da taça conquistada (Garrincha, Alegria do Povo)	101
Figura 49: Garrincha e o presidente João Goulart (Garrincha, Alegria do Povo)	101
Figura 50: Garrincha ao lado do presidente Juscelino Kubitschek (Garrincha, Alegria do Povo)	102
Figura 51: Garrincha em conversa reservada com o preparador físico (Garrincha, Alegria do Povo)	103
Figura 52: Garrincha treina de agasalho para facilitar a perda de peso (Garrincha, Alegria do Povo)	103
Figura 53: Cartaz de “Garrincha, Alegria do Povo”	105
Figura 54: A Jornada do Herói de Pelé em “Garrincha, Alegria do Povo”	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CAPÍTULO I – CINEMA, FUTEBOL E IDOLATRIA	15
1.1 O ÍDOLO PELÉ	18
1.1.1 Pelé e o cinema brasileiro	21
1.2 O ÍDOLO GARRINCHA	22
1.2.1 Garrincha e o cinema brasileiro	26
2 CAPÍTULO II – MITO: POR UM CONCEITO MAIS AMPLO	27
2.1 DO HERÓI AO HERÓI ESPORTIVO	30
2.2 A JORNADA DO HERÓI DE JOSEPH CAMPBELL	32
2.2.1 Separação	34
2.2.1.1 O chamado da aventura	34
2.2.1.2 A recusa do chamado	34
2.2.1.3 O auxílio sobrenatural	35
2.2.1.4 A passagem pelo primeiro limiar	35
2.2.1.5 O ventre da baleia	36
2.2.2 Iniciação	36
2.2.2.1 O caminho de provas	36
2.2.2.2 O encontro com a deusa	37
2.2.2.3 A mulher como tentação	37
2.2.2.4 A sintonia com o pai	38
2.2.2.5 A apoteose	38
2.2.2.6 A bênção última	39
2.2.3 Retorno	39
2.2.3.1 A recusa do retorno	39
2.2.3.2 A fuga mágica	40
2.2.3.3 O resgate com ajuda externa	40
2.2.3.4 A passagem pelo limiar do retorno	41

2.2.3.5 Senhor dos dois mundos	41
2.2.3.6 Liberdade para viver	42
2.3 APLICAÇÃO DA JORNADA DO HERÓI EM OBRAS AUDIOVISUAIS	42
3 APRESENTAÇÃO DO OBJETO	44
3.1 ISTO É PELÉ	44
3.2 GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO	49
4 ANÁLISES DO ESTUDO	57
4.1 “ISTO É PELÉ” SOB A ÓTICA DA JORNADA DO HERÓI	57
4.1.1 Separação	57
4.1.1.1 O chamado da aventura	57
4.1.1.2 A recusa do chamado	60
4.1.1.3 O auxílio sobrenatural	61
4.1.1.4 A passagem pelo primeiro limiar	61
4.1.1.5 O ventre da baleia	63
4.1.2 Iniciação	63
4.1.2.1 O caminho de provas	63
4.1.2.2 O encontro com a deusa	70
4.1.2.3 A mulher como tentação	70
4.1.2.4 A sintonia com o pai	70
4.1.2.5 A apoteose	70
4.1.2.6 A bênção última	71
4.1.3 Retorno	73
4.1.3.1 A recusa do retorno	73
4.1.3.2 A fuga mágica	73
4.1.3.3 O resgate com ajuda externa	73
4.1.3.4 A passagem pelo limiar de retorno	73
4.1.3.5 Senhor dos dois mundos	79
4.1.3.6 Liberdade para viver	79
4.1.4 Interpretações	80

4.2 “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO” SOB A ÓTICA DA JORNADA DO HERÓI	85
4.2.1 Separação	85
4.2.1.1 O chamado da aventura	85
4.2.1.2 A recusa do chamado	86
4.2.1.3 O auxílio sobrenatural	88
4.2.1.4 A passagem pelo primeiro limiar	89
4.2.1.5 O ventre de baleia	90
4.2.2 Iniciação	91
4.2.2.1 O caminho de provas	91
4.2.2.2 O encontro com a deusa	94
4.2.2.3 A mulher como tentação	95
4.2.2.4 A sintonia com o pai	95
4.2.2.5 A apoteose	95
4.2.2.6 A bênção última	95
4.2.3 Retorno	98
4.2.3.1 A recusa do retorno	98
4.2.3.2 A fuga mágica	99
4.2.3.3 O resgate com ajuda externa	100
4.2.3.4 A passagem pelo limiar de retorno	100
4.2.3.5 Senhor dos dois mundos	102
4.2.3.6 Liberdade para viver	103
4.2.4 Interpretações	104
 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 110
 Referências	 114

INTRODUÇÃO

A relação da mídia com o esporte, mais especificamente o futebol, no qual a televisão surge com destacável relevância e popularidade, mas que não deixa de abarcar também os outros veículos comunicacionais, incluindo as produtoras cinematográficas, segue a tendência da sociedade em que vivemos, com disposição a transformar quase tudo em mercadoria ou espetáculo. Dessa forma, o próprio esporte desenvolveu, conforme afirma Betti (1998), o seu componente comercial em prol do lucro, cujas funções políticas e econômicas são ainda mais intensificadas pela cobertura esportiva.

No intuito de entreter os espectadores, que almejam acompanhar os ídolos esportivos e, mais do que isso, utilizá-los como modelos sociais a serem seguidos, é comum que os atletas sejam recobertos, pelos meios de comunicação, de aspectos heroicos da mitologia, em um processo de construção simbólica que, segundo o professor José Carlos Marques (1998), acabam por transformá-los em verdadeiros heróis, personagens míticos capazes de saciar os anseios do homem moderno, que, aprisionado à rotina diária, tem o sonho de se revelar, algum dia, como alguém extraordinário e detentor de qualidades excepcionais.

Para Katia Rubio (2001), o referido processo aplicado pela mídia sobre os ídolos esportivos é bastante lógico e óbvio, afinal, “quem mais, nas sociedades contemporâneas, teria o poder da façanha de deter a atenção de alguns milhões de pessoas com o intuito exclusivo do entretenimento?” (RUBIO, 2001, p.99). A pesquisadora prossegue, ressaltando que, com relação à solidificação da imagem do atleta como herói,

[...] os feitos realizados por atletas, considerados quase sobre-humanos para grande parcela da população, somados ao tipo de vida regrada a que são submetidos contribui para que essa imagem se sedimente. O herói enquanto figura mítica vem representar o mortal, que transcendendo essa sua condição aproxima-se dos deuses em razão de um grande feito. A realização de prodígios é quase sempre uma mistura de força, coragem e astúcia, caracterizando essa figura não como alguém dotado apenas de força bruta, mas como uma figura particular, capaz de realizar mais do que apenas a força lhe daria condições. (RUBIO, 2001, p.99).

Dessa forma, a construção midiática do herói futebolístico está sujeita a uma série de interesses mercadológicos, que, segundo Américo (2011), evidencia a manipulação capitalista sobre o futebol, transformando-o em uma atividade rentável na chamada “Sociedade do Espetáculo”, fazendo referência aqui à obra de Debord (1997), que propõe reflexões críticas a respeito do consumo na sociedade dominada pelo capital.

Não só o esporte, mas o jogador, este objeto cujo domínio público é explorado de tantas formas, tem ocupado, sob o predicado da alienação (palavra já gasta na cartilha marxista), o lugar do debate político e social criando a ilusão que sua discussão (o futebol) existe apartada destas realidades. (AMERICO, 2011, p. 113).

Dentre as diversas “teses” que Gui Debord cita em sua obra, algumas caracterizam de maneira interessante essa relação entre a narrativa heroica e a questão da imagem em uma sociedade de consumo. Segundo o autor francês, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos.” (DEBORD, 1997, p.13). Uma vez que o espetáculo é considerado a principal produção social, configurando-o como uma espécie de desenvolvimento da economia para alimentação própria, cabe ressaltar que o processo de espetacularização conta com uma atitude passiva do público, já ambientado na substituição em uma imaginária escala de importância do “ser” pelo “ter”. No entanto, mais do que isso, é possível constatar o surgimento de outro elemento nesta questão: o parecer.

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do ter e do parecer, de forma que todo o “ter” efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente naquilo que ela não é, lhe é permitido aparecer. (DEBORD, 1997, p.18).

A presença da economia capitalista, que se apresenta como algo inseparável do contexto da representação discursiva do esportista como herói, fica ainda mais clara quando comparamos os instrumentos necessários para uma trajetória atlética de sucesso com a essência do capitalismo *taylorizado*.

A preparação para o esporte de competição, que exige subserviências a regras a serem aceitas como justas e naturais, disposição contínua, ausências de questionamentos e resignação, é praticamente idêntica àquela requerida para o trabalho, e desta forma a servidão na labuta vai figurar ainda mais facilmente como um fato da vida e da morte. (ROTHBERG; SIQUEIRA, 2011, p. 100).

No referido contexto apresentado, a presente pesquisa pretende analisar a maneira com a qual dois produtos midiáticos audiovisuais, no caso os documentários “Garrincha, Alegria do Povo”, de 1963 e direção de Joaquim Pedro de Andrade, e “Isto é Pelé”, de 1974 e direção

de Luiz Carlos Barreto e Eduardo Escorel, retratam a trajetória de Pelé e Garrincha, os dois maiores jogadores da história do futebol brasileiro. Partindo da hipótese de que a mídia audiovisual utiliza aspectos do mito para transformação de atletas em heróis, pretende-se comparar a narrativa dos personagens dos dois longas-metragens com a estrutura da Jornada do Herói, modelo já consagrado e desenvolvido pelo estudioso norte-americano Joseph Campbell, que estabelece uma série de passos pelos quais um herói mitológico precisa passar para atingir essa condição e ser considerado uma figura distinta entre os humanos e mais próxima dos deuses.

Para sustentar a referida pesquisa, além do minucioso estudo das etapas que compõem a Jornada do Herói, foram realizadas também leituras no sentido de aproximar a definição de mito ao esporte, bem como o conceito de herói mitológico no âmbito esportivo; e entender a maneira como o futebol foi retratado pelo cinema, especialmente, nas obras do gênero documentário.

Com relação ao processo de análise dos objetos de estudo, cada fase da Jornada do Herói, na ordem proposta por Joseph Campbell, foi procurada ao longo dos documentários. As semelhanças e ausências na comparação com o modelo foram anotadas e considerações foram tecidas no intuito não de encerrar a discussão, confirmando se Pelé e Garrincha efetivamente podem ser considerados como heróis além do tratamento dado pela produção audiovisual, mas sim de fornecer resultados e caminhos para reflexões mais profundas e complexas sobre o tema, a ponto de contribuir para o surgimento de novas pesquisas na área.

Contudo, é importante deixar claro que consultas a materiais com caráter biográfico, como livros e reportagens, permitiram o conhecimento de diversos fatos das carreiras de Pelé e Garrincha não retratados nos documentários estudados, mas que poderiam ser encaixados em algumas das etapas da Jornada do Herói. Uma vez que o intuito da pesquisa desenvolvida é abranger às representações dos atletas construídas em “Garrincha, Alegria do Povo” e “Isto é Pelé”, tais informações não abordadas nos longas-metragens foram desconsideradas na construção da análise e obtenção de resultados.

1 CAPÍTULO I – CINEMA, FUTEBOL E IDOLATRIA

Segundo contam diversos historiadores do tema, em 1894, o paulistano Charles Miller regressou ao país após uma viagem à Inglaterra com itens especiais em sua bagagem: duas bolas, uniformes e um livro sobre as regras do futebol, esporte que conheceu em Southampton, durante uma jornada de estudos. Em 14 de abril de 1895, ocorreu a primeira partida oficial reconhecida no Brasil, realizada na Várzea do Carmo, em São Paulo.

Apenas um ano depois, a instalação de um omniógrapho na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, marcou a primeira exibição de imagens em movimento no país. Na ocasião, foram exibidos pequenos filmes que mostravam o cotidiano de cidades da Europa. Novamente de acordo com historiadores, a primeira filmagem realizada no Brasil data de 19 de junho de 1898, oportunidade na qual Alfonso Segreto, que voltava da Europa em um navio, registrou algumas tomadas da vista da Baía da Guanabara.

É claro que, conforme argumenta Oricchio (2006), existem outros caminhos da história que discordam dos referidos relatos: alguns argumentam que já se jogava futebol no Brasil antes mesmo de Charles Miller chegar e que não existe nenhum registro em jornais ou revistas da época que comprovem a existências das filmagens de Alfonso Segreto. É fato que, apesar de tudo, cinema e futebol chegaram praticamente juntos ao Brasil.

E, se constituindo como elementos que tiveram em comum o fato de se desenvolverem de maneira grandiosa no país, a aproximação entre ambos não tardou a surgir, resultando na criação, ainda em modesta quantidade, de filmagens que abordassem a questão futebolística já na década de 1930.

(...) Campeão de Futebol (1931), dirigido pelo cômico Genésio Arruda, em sua primeira e única experiência na direção, homenageando os grandes jogadores da época. Depois, em 1938, há Futebol em Família, de Ruy Costa, uma ficção baseada em peça de Antonio Faro e Silveira Sampaio. A história é a do rapaz em briga com o pai que não quer que ele siga a carreira de jogador de futebol. O jovem resolve treinar no Fluminense e, com o dinheiro ganho, custeia as despesas do curso de Medicina. (ORICCHIO, 2006, p. 19).

Neste ponto, cabe lidarmos um pouco com uma questão bastante difundida e sustentada pelo senso comum: a de que existem poucos filmes a respeito do futebol em um país no qual o esporte é tido como paixão nacional. A esse respeito,

De fato, o que há é um desconhecimento de nossa produção cinematográfica, uma restrição na consideração somente dos longa-metragens e uma comparação infundada com outros países: de nada adianta contrastar com outros esportes nos Estados Unidos, por exemplo; lá, na verdade, há mais filmes de qualquer tema. Segundo o levantamento que realizamos em mais de 4.500 longas brasileiros, entre 204 que de alguma forma representam o esporte, 117 trazem algo relacionado ao futebol. (MELO, 2006, p.367).

Oricchio (2006) argumenta, ainda a respeito da produção cinematográfica das primeiras décadas do século XX, que um dos agravantes para a não existência de uma quantidade mais convincente de registros fílmicos sobre o futebol está no fato de que grande parte das referidas películas não existe mais, destruídas pela alta inflamabilidade do nitrato de celulose, material utilizado para confecção das filmagens. “Não temos notícias de muitos desses filmes, a não ser por vias indiretas, como registros em periódicos ou nas empresas exibidoras. Mas não podemos nos comportar como se não tivessem sido feitos”. (ORICCHIO, 2006, p. 21).

Expandindo a questão para um olhar a nível mundial, o pesquisador da área Victor Andrade de Melo (2006) elenca três questões para explicar o fato de o futebol, apesar de ser o esporte mais popular do planeta, não conquistar a preferência do cinema na produção voltada à ficção, que opta por privilegiar outras práticas esportivas. Em primeiro lugar, estaria a questão técnica e estética, que se apresenta pela dificuldade em reproduzir com naturalidade os lances de uma partida. Na sequência, a fragilidade do drama, uma vez que esportes coletivos dificultam a exploração de artifícios comuns aos filmes de enredo, como os embates maniqueístas. E, por fim, o menor interesse do público norte-americano, mercado mais rentável para produção e distribuição de obras audiovisuais.

Entretanto, a premissa apresentada de que o futebol não está entre os principais temas abordados pela indústria cinematográfica voltada à ficção abre espaço e, mais do que isso, justifica a grande produção encontrada de documentários sobre o assunto, especialmente em se tratando do Brasil.

(...) os filmes de enredo, aqueles que contam uma historinha com princípio, meio e fim, eram antes as exceções do que a regra nos primeiros tempos do cinema brasileiro. O grosso da produção, naquela época, eram os filmes que hoje chamaríamos de documentais – os cinejornais de atualidades, os filmes de cavação ou encomenda, registros do cotidiano, todos eles exibidos com pompa e circunstância nas casas de espetáculos e variedades, os cinemas de então. E, buscando esses pequenos documentários, nos damos conta da riqueza do material filmado sobre futebol. Esses modestos filmetes registram um sem número de jogos,

através dos quais poderíamos refazer toda a história inicial do futebol no Brasil. (ORICCHIO, 2006, p.20).

A distinção entre o gênero documental e as produções voltadas para o universo ficcional existe baseada no fato de que os documentários “abordam o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta” (NICHOLS, 2005, p.17). Contudo, como ressalta o teórico cinematográfico Bill Nichols (2005), toda produção de cinema pode ser considerada um documentário, uma vez que, por mais ficcional que seja, é possível identificar a cultura que a produziu e a reprodução da aparência das pessoas que fazem parte da obra. Assim, existiriam os chamados documentários de satisfação de desejos, comumente intitulados de ficção, e os documentários de representação social, que representam “aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2005, p.26).

Contudo, por mais que o aspecto documental esteja presente nos gêneros que entendemos como ficcional e não ficcional, é inegável a existência de uma discussão acerca da presença da verdade no âmbito cinematográfico e que este compromisso ético em retratar fatos verídicos seria uma espécie de compromisso de um documentário. O professor de cinema Fernão Pessoa Ramos (2008) entende a existência de uma distinção entre o universo documental e o ficcional, com base, principalmente, no tipo de asserção proposta: enquanto um aborda o mundo histórico, o outro lida com um universo mais voltado para o entretenimento. Mas retratar um viés enraizado na historicidade não garante, de maneira alguma, que a realidade não possa ser manipulada.

Um documentário pode ou não mostrar a verdade (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (over ou dialógica) estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. A definição do campo documentário passa ao largo da existência de narrativas documentárias que arditosamente se revelam ficções, e ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras. (RAMOS, 2008, p.29).

Complementando a questão, Bill Nichols (2005) ressalta que essa relação que o documentário estabelece com o universo dos espectadores se dá de três maneiras: por meio de uma representação reconhecível do mundo, o que permite a possibilidade de estabelecer

novos pontos de vista a respeito de elementos e situações que fazem parte do nosso cotidiano; pela significação e representação dos interesses dos outros, oportunidade na qual os longas-metragens representam interesses específicos de determinado povo, cultura ou até mesmo de patrocinadores da obra; e pela representação do mundo da mesma forma que um advogado representa seu cliente; defendendo determinada ideia no intuito de influenciar opiniões e conquistar consentimento.

Os filmes analisados neste estudo são produções do gênero documental que diferem na maneira com a qual estabelecem essa representação com o mundo. Apesar de ambos apresentarem como missão principal a construção narrativa da trajetória de dois ídolos do esporte nacional, um deles, “Isto é Pelé”, expõe elementos que representam os interesses e ideais do governo da Ditadura Militar no país. O outro, “Garrincha, Alegria do Povo”, propõe a conscientização por meio da exposição de questões econômicas e sociais da realidade brasileira, o desenvolvimento de um novo ponto de vista, mas sem deixar de lado, em determinados momentos, a figura do advogado que defende seu cliente a todo custo.

1.1 O ÍDOLO PELÉ

Edson Arantes do Nascimento nasceu na cidade mineira de Três Corações, no dia 23 de outubro de 1940. Seus pais, Celeste Arantes e João Ramos do Nascimento, conhecido pelo apelido de Dondinho, pretendiam homenagear Thomas Alva Edison, e promoveram uma adaptação do sobrenome do inventor norte-americano no nome do filho. Entretanto, apesar de a certidão de nascimento do atleta, que está emoldurada e em exibição em uma das salas da Casa de Cultura de Três Corações, indicar que o cartório não promoveu a alteração solicitada e registrou o menino como Edison Arantes do Nascimento, a certidão de batismo já registra o nome sem a letra “i”, da maneira como o próprio jogador prefere ser chamado e como também está escrito em seu site oficial.

Outra curiosidade presente na certidão de nascimento do atleta é a data de nascimento, registrada no dia 21 de outubro de 1940, dois dias antes da data real, em mais um equívoco comum para a época, uma vez que o pai de Pelé promoveu a emissão do documento meses após o nascimento da criança, o que compromete a exatidão das informações registradas no momento.

Seu Dondinho, aliás, também foi o “responsável” pelo apelido que imortalizou Edson dentro dos campos, a ponto do próprio jogador não se referir a si próprio como Edson, mas sim como Pelé. Dondinho defendia a equipe do Vasco de São Lourenço, mas o ídolo do futuro jogador, na época com três anos, não era o pai, mas sim o goleiro Bilé, cujas defesas motivavam gritos de incentivo por parte do garoto. Mas a dificuldade em pronunciar a letra B e o forte sotaque mineiro distorceram o apelido para Pelé.

Após o primeiro contato com a bola nas equipes do Canto do Rio e Sete de Setembro, Pelé, já residindo no estado paulista, ingressou no infanto-juvenil do BAC, o Bauru Atlético Clube, oportunidade na qual conquistou o bicampeonato da Liga Citadina, nos anos de 1954 e 1955. Foi então que seu treinador, o ex-jogador Waldemar de Brito, tratou de convencer a família do talento do garoto e o levou para as categorias de base do Santos F. C., clube pelo qual estreou profissionalmente no dia 7 de setembro de 1956, contra o Corinthians de Santo André, oportunidade na qual o Santos venceu por 7 x 1. Pelé entrou em campo no segundo tempo, no lugar de Del Vecchio, e anotou o sexto gol da equipe santista, o primeiro de sua carreira.

Com a camisa do alvinegro praiano, Pelé conquistou mais de 40 taças, com destaque para as conquistas do bicampeonato da Taça Libertadores da América (1962 e 1963), do bicampeonato Mundial de Clubes (1962 e 1963) e de cinco Taça Brasil (1961, 1962, 1963, 1964 e 1965), além de grandes marcas pessoais como as artilharias de onze edições do campeonato paulista, da Libertadores de 1965, das edições da Taça Brasil de 1961, 1963 e 1964; e também do Torneio Rio-São Paulo em 1963.

Em 1957, Pelé vestiu pela primeira vez a camisa da Seleção Brasileira, ainda com 17 anos incompletos, em uma partida contra a Argentina, onde manteve sua tradição de marcar em estreias e anotou o primeiro gol com a camisa nacional.

As boas atuações de Pelé renderam a convocação do técnico Vicente Feola para a Copa do Mundo da Suécia, em 1958. A estreia do atleta se deu na terceira partida do torneio, contra a Rússia, cuja vitória brasileira por 2 a 0 teve com destaque a boa atuação do estreante, que tratou logo de marcar gols em todas as outras partidas da competição e conduzir o país ao primeiro título mundial: 1 x 0 no País de Gales (gol de Pelé) nas quartas de final, 5 x 2 na França (com 3 gols de Pelé) nas semifinais e 5 x 2 na Suécia (2 gols de Pelé) na final. Com isso, Pelé se sagrou o mais jovem jogador da história a ser campeão do mundo.

A Copa seguinte, realizada em 1962 no Chile, foi marcada pelo bicampeonato do escrete brasileiro, mas, dessa vez, sem um final tão feliz para Pelé: após marcar no jogo de estreia contra o México (vencido por 2 a 0), o jogador sofreu uma lesão muscular na segunda partida, contra a Tchecoslováquia, e ficou de fora do restante da competição.

A edição de 1966 do Mundial, na Inglaterra, trazia à tona a expectativa do tricampeonato, mas o rendimento aquém do esperado dentro e fora dos gramados, já que a CBD-Confederação Brasileira de Desportos cometeu uma série de equívocos na organização e preparação para o torneio, acabou com o sonho brasileiro. Apesar de Pelé ter marcado na estreia contra a Bulgária (vitória por 2 a 0), as derrotas para Hungria por 3 a 1 e Portugal também pelo mesmo placar desclassificaram a seleção nacional.

A fraca exibição na Copa do Mundo de 1966 motivou severas críticas negativas tanto ao potencial da Seleção Brasileira quanto ao de Pelé, principal atleta da equipe. Mas, após pensamentos que incluíram até mesmo não atuar mais com a camisa canarinho, o atleta soube dar a volta por cima e chegou ao seu auge no Mundial de 1970, no México.

O Brasil não deu chance aos adversários e venceu as seis partidas da competição. Apesar de Pelé ter marcado apenas um gol na estreia (Brasil 4 x 1 Tchecoslováquia) e dois gols na terceira partida (Brasil 3 x 2 Romênia) em todo o torneio, suas atuações foram tão destacáveis a ponto de immortalizar na memória do futebol alguns lances que não resultaram em gols, como o drible de corpo aplicado no goleiro uruguaio Ladislao Mazurkiewicz, a cabeçada milagrosamente defendida pelo goleiro Gordon Banks e a tentativa de gol do meio campo contra o goleiro tcheco Ivo Viktor.

Mas antes de brilhar na Copa do Mundo de 1970, Pelé já havia alcançado outra marca que o credenciava a um dos maiores nomes do esporte: no dia 19 de novembro de 1969, contra o Vasco, no Maracanã, Pelé bateu um pênalti e marcou o milésimo gol de sua carreira. Entretanto, Pelé ainda foi além e, ao anotar 1283 gols em 1363 partidas, se tornou o maior artilheiro da história do futebol.

A despedida de Pelé dos gramados começou a ser traçada já no ano seguinte à conquista do tricampeonato. Primeiramente, o adeus à seleção brasileira em uma partida contra a Iugoslávia, que terminou empatada em 2 a 2, no dia 18 de julho de 1971. Já a despedida com a camisa do Santos F. C ocorreu apenas três anos depois: o atleta tentou a conquista do Campeonato Brasileiro, criado em 1971, mas, sem sucesso, decidiu deixar os

gramados no dia 2 de outubro de 1974, em uma vitória sobre a Ponte Preta por 2 a 0 pela disputa do campeonato paulista.

Entretanto, esse não seria ainda o final das conquistas de Pelé dentro das quatro linhas. Ao lado de Carlos Alberto Torres e Franz Beckenbauer, o atleta assumiu a missão de difundir o “soccer” nos Estados Unidos e estreou em 15 de junho de 1975 com a camisa 10 do New York Cosmos no campeonato norte-americano. Conquistou, inclusive, a taça da liga do país dois anos após a estreia.

A aposentadoria definitiva veio apenas no dia 01 de outubro de 1977, em um jogo festivo contra o Santos F.C, na qual o atleta atuou meio tempo para o elenco de cada equipe.

Havia alguma coisa em Pelé que provocava o respeito de todos. Vendo-o jogar, a multidão se sentia num templo do futebol, onde só se admitia o entusiasmo das palmas. Em vez de rir a multidão punha-se de pé para bater palmas calorosas de Municipal, de *Scala* de Milão, de *Metropolitan* de Nova Iorque. Muitos nem se levantavam. Continuavam sentados, esquentando as mãos, batendo palmas cada vez com mais força. Em Pelé se sentia toda a grandeza do futebol como paixão do povo, como drama, como destino. Pelé era o próprio destino. Era o destino que vestia a camisa amarela do escrete brasileiro. O Deus é brasileiro do dito popular. (FILHO, 2003, p.329).

Fora de campo, Pelé também colecionou conquistas em toda a sua carreira. Em julho de 1980, o jornal francês *L'Équipe* divulgou uma premiação na qual o futebolista brasileiro foi escolhido o “Atleta do Século”. Cabe ressaltar que a eleição, que envolveu jornalistas de 20 veículos de comunicação esportiva de todo o mundo, contou com nomes como do velocista norte-americano Jesse Owens, símbolo da luta afrodescendente contra a supremacia ariana nas Olimpíadas de Berlim (1936) e, de quebra, ganhador de quatro ouros olímpicos. Foi eleito também Sir-Cavaleiro Honorário do Império Britânico (1997) pelas mãos da Rainha Elizabeth II, “futebolista do século” (1999) pela IFFHS – International Federation of Football History and Statistics, “jogador de futebol do século XX” pela FIFA – Fédération Internationale de Football Association e “Cidadão do Mundo”, concedido pela Unicef também ainda no ano de 1977.

1.1.1 Pelé e o cinema brasileiro

A carreira de Pelé não obteve destaque apenas dentro dos gramados. O atleta possui uma relação muito próxima com o cinema, o que o fez tanto ser assunto de diversas obras

quanto atuar em alguns filmes. Segundo levantamento do professor e pesquisador da área do esporte Victor Andrade de Melo¹ (2006), Pelé é o atleta brasileiro mais filmado de todos os tempos. Natural para aquele que é tido como maior futebolista da história e cujas jogadas de efeito e fama obtida são chamarizes para a indústria cinematográfica mundial. O estudo de Melo cita a presença de Pelé em um total de 24 filmes produzidos no Brasil, sendo 17 longas metragens e sete curtas. Dessa forma, a carreira do futebolista foi tema dos filmes *Rei Pelé* (1963), *Isto é Pelé* (1963) e *Pelé Eterno* (2004), além dos curtas *Esportes no Brasil* (1966), *Pelé* (1970), *O mestre e seu método* (1973) e *Uma história de futebol* (2001), que chegou a concorrer ao Oscar em sua categoria. Além disso, Pelé representou a si próprio ou um jogador de futebol em ficção nos curtas *Bola de Meia* (1969) e *O conde gostou da coisa* (1974); e nos longas *O preço da vitória* (1958), *Brasil verdade* (1968), *E Simonal* (1970), *O barão Otelo no barato dos milhões* (1971), *Os trombadinhas* (1979), *Pedro Mico* (1985) e *Os trapalhões e o rei do futebol* (1986). Completam a lista as obras *Primeiro de Abril* (1989) e *Solidão* (1989), nas quais Pelé interpretou personagens não ligados ao esporte, e *Saravá, Brasil dos mil espíritos* (1971), *70 anos de Brasil (da Belle Époque a nossos dias)* (1972), *Futebol Total* (1974), *História do Brasil* (1975) e *Cinema e Futebol* (1980), obras cujo futebolista foi representado como mais um dos personagens do enredo.

Cabe ressaltar também a atuação do futebolista nas produções internacionais *Fuga para vitória* (1981), *A vitória do mais fraco* (1983) e *Sede de vencer* (1987).

1.2 O ÍDOLO GARRINCHA

Manuel Francisco dos Santos nasceu em 28 de outubro de 1933, em Pau Grande, distrito de Magé, pertencente ao estado do Rio de Janeiro. Conforme afirma Ruy Castro, autor responsável pela obra *Estrela Solitária – Um brasileiro chamado Garrincha*, devido a um equívoco de seu pai, Amaro Francisco dos Santos, o futuro futebolista já nasceu dando dribles na exatidão de sua data de nascimento: apesar de ter nascido no dia 28, foi registrado no dia 18 devido a um erro do cartório, gerando uma confusão que faz com que, até hoje, não exista um consenso definitivo sobre a data na qual o aniversário do atleta deva ser comemorado.

As pernas tortas de Manuel, quinto integrante de uma família de nove filhos, chamaram a atenção logo no nascimento, já que a direita fazia uma curva para dentro e a

¹ Realizado junto ao site <http://www.cinemateca.com.br/>

esquerda, por sua vez, para fora. Logo na infância, Manuel passou a ser Garrincha, pássaro bastante conhecido na região. O apelido foi dado pela irmã mais velha Rosa, que encontrou no menino características da ave típica do lugarejo.

O talento com a bola nos pés, já percebido nas peladas com os amigos nos campos de várzea de Pau Grande, começou a se aflorar aos 14 anos de idade de Garrincha, época na qual ingressou, ainda amadoramente, no elenco do Esporte Clube Pau Grande, time da fábrica de tecidos onde trabalhava após abandonar a escola antes de iniciar o terceiro ano do primário. Antes de iniciar as tentativas rumo ao futebol profissional nos grandes clubes cariocas, o futebolista atuou também pelo Cruzeiro do Sul de Petrópolis; pelo Serrano e pelo São Cristovão. Em 1950, prestes a completar 17 anos, participou de um teste para ingressar na equipe do Vasco da Gama, oportunidade na qual nem entrou em campo, uma vez que estava descalço. Depois disso, Garrincha ainda tentou o Fluminense, antes de enfim chegar ao clube que o consagrou: o Botafogo: logo no primeiro treino entre os profissionais, aplicou um drible desconcertante em Nilton Santos, tido como melhor lateral esquerdo da época, e começou a cavar seu lugar já na equipe titular.

Os marcadores dele desabavam de pernas para o ar e a multidão caía na gargalhada. O engraçado era que o drible de Garrincha era mais do que manjado. Não que fosse, como alguns afirmam até hoje, ainda enganados, driblados, como os outros, só para a direita. Garrincha driblava para a direita, para a esquerda, pelo centro. O drible é que era sempre o mesmo. (FILHO, 2003, p. 329).

A estreia do atleta foi em um amistoso contra o Avelar, na qual o Botafogo venceu por 1 x 0, com gol de Garrincha, em um pequeno aperitivo do que viria pela frente, já que no seu primeiro ano como profissional, anotou 20 gols em 26 partidas, tornando-se vice artilheiro do Campeonato Carioca. As atuações de destaque com a camisa botafoguense renderam, no ano de 1955, a primeira convocação do futebolista para a Seleção Brasileira, que disputava então a Taça Bernardo O'Higgins.

O primeiro título de expressão com a camisa do Botafogo veio em 1957, com a conquista do Campeonato Carioca com uma vitória por 6 x 2 sobre o Fluminense, com Garrincha anotando um gol e distribuindo assistências. Apesar de já ter sido convocado para a equipe do Brasil e, inclusive, correspondido em campo de maneira bem convincente, foi a atuação nesse final que alavancou o nome do atleta a um dos escolhidos para a disputa da Copa do Mundo de 1958.

Não importa se por opção do técnico Vicente Feola ou se devido às críticas pelo estilo de Mané Garrincha, que abusava dos dribles a ponto de preferir mais uma finta sobre o adversário a marcar um gol para sua equipe, o atleta foi escalado como titular apenas contra a equipe da União Soviética, já no terceiro jogo do Brasil no torneio. Suas jogadas pela ponta-direita entusiasmaram a Seleção, que venceu por 2 a 0 e garantiu a classificação após a vitória na estreia por 3 a 0 contra a Áustria seguida por um empate sem gols com a Inglaterra.

As partidas seguintes, que conduziram o país a conquista do primeiro título Mundial (1 x 0 sobre o País de Gales nas quartas de final, 5 x 2 sobre a França nas semifinais e 5 x 2 sobre a Suécia na final) alavancaram Mané Garrincha ao patamar de um dos maiores nomes do futebol brasileiro, mesmo levando em conta que o atleta não marcou gols na competição.

Novamente convocado para a disputa da próxima Copa do Mundo, realizada em 1962 no Chile, Garrincha, dessa vez, não ficou um instante sequer no banco de reservas. Após uma estreia com vitória por 2 a 0 diante do México, Pelé se lesionou logo no segundo jogo, contra a Tchecoslováquia (que terminou em um empate sem gols), e não pode mais atuar na competição. Coube a Garrincha assumir o papel de protagonista e guiar o país nas vitórias sobre a Espanha por 2 a 1 ainda na fase de grupos; sobre a Inglaterra por 3 a 1 nas quartas, oportunidade na qual Garrincha anotou dois gols, seus primeiros em Mundiais; sobre o Chile por 4 a 2 nas semifinais, com mais dois gols de Garrincha; e, finalmente, sobre a Tchecoslováquia por 3 a 1 na final. Assim, o Brasil chegou a conquista do Bicampeonato Mundial de futebol.

Parecia a coisa mais simples do mundo marcar Garrincha. E quando acaba Garrincha era irresistível. Daí a surpresa, o choque, a gargalhada. Diante de Garrincha o torcedor de todo o mundo virava criança. Só a criança, ou quem volta a ser criança, embora por um só momento, acha graça num escorregão de alguém importante, como, por exemplo, um marcador de Garrincha. (FILHO, 2003, p. 329).

Entretanto, após vivenciar o auge de sua carreira na Copa do Mundo de 1962, Garrincha começou a declinar na carreira: o físico deixava a desejar e as contusões no joelho direito se agravavam, comprometendo as atuações do atleta dentro de campo, a ponto de voltar a ser reserva da Seleção Brasileira no ano de 1959, em um amistoso contra a Inglaterra. Mesmo assim, foi convocado para a Copa do Mundo de 1966, na esperança de reeditar a

dupla invencível ao lado de Pelé². Entretanto, a estratégia não obteve êxito e o Brasil acabou eliminado ainda na primeira fase, após uma vitória por 2 a 0 diante da Bulgária (Garrincha marcou o segundo gol) e derrotas por 3 a 1 para Hungria e Portugal.

A jornada de Garrincha no Botafogo teve fim em 1966, quando o Corinthians comprou o passe do atleta em uma aposta para acalmar os ânimos da torcida e dar um voto de confiança na recuperação do atleta. No entanto, após atuações decepcionantes, o futebolista saiu do clube e ainda passou pela Portuguesa Santista, Atlético Júnior de Barranquilha, Flamengo e Olaria, clube no qual, aos 39 de idade, se aposentou oficialmente do futebol. Mas, mesmo após o adeus à carreira profissional, Mané continuou participando de jogos festivos, como o organizado para a sua despedida, quando atuou como ponta direita com o elenco campeão da Copa do Mundo de 1970, e também como os da equipe do Milionários, time formado por ex-atletas de todo o mundo.

Com a camisa do Botafogo, clube pelo qual marcou 245 gols, Garrincha conquistou seus títulos mais expressivos na carreira, com destaque para os Campeonatos Cariocas de 1957, 1961 e 1962 e Torneios Rio-São Paulo de 1962 e 1964. Pelo Brasil, atuou em 60 partidas e venceu, além dos dois Mundiais, a Taça Bernardo O'Higgins (1955, 1959 e 1961), a Taça Oswaldo Cruz (1958, 1961 e 1962) e a Copa Roca em 1960.

Garrincha imitava aquele personagem de mais de mil e uma comédias, encanto de gerações. O bobo que não era bobo. O bobo que era o herói. Olhava-se para aquele jogador simplório, de pernas tortas, que aparentemente não queria nada. Bastava que tocasse na bola para transfigurar-se. Então o bobo virava o sabido, o mais sabido de todos, sem perder a cara de bobo, o jeitão de bobo. (FILHO, 2003, p. 328).

Mané Garrincha faleceu em 20 de janeiro de 1983, vítima de cirrose hepática motivada pelo vício alcoólico que o acompanhou durante toda a carreira. Ao todo, teve treze filhos em quatro relacionamentos, com destaque para o vivido ao lado da cantora Elza Soares, com quem permaneceu junto por 15 anos.

² A Seleção Brasileira nunca perdeu quando Garrincha e Pelé foram escalados juntos em campo. Ao todo, foram 40 jogos, com 36 vitórias e 4 empates.

1.2.1 Garrincha e o cinema brasileiro

Seja pela exuberância de seu estilo de jogo ou pelo jeito simples e cativante, Garrincha foi “inspiração” de diversos autores para produção de obras tanto no campo da literatura, com destaque para o poema “O Anjo de Pernas Tortas”, de Vinícius de Moraes, quanto no do audiovisual. O levantamento realizado pelo professor e pesquisador da área do esporte Victor Andrade de Melo (2006), com base no banco de dados da Cinemateca Brasileira, apontou que Mané Garrincha esteve presente ou foi representado em 14 filmes, abrangendo curtas e longas metragens.

As obras que foram dedicadas à carreira ou à figura do atleta são Garrincha, Alegria do Povo (1963), Garrincha (2002, encomendado pela rede de televisão italiana RAI), Garrincha, a estrela solitária (2003), além dos curtas Esportes no Brasil (1966), Voltar é conquistar duas vezes (1969), Mané Garrincha (1978), O incrível Mané Garrincha (1978) e Heleno e Garrincha (1987).

Já os filmes que citam o futebolista e transforma sua imagem em um elemento relevante para o desenrolar da trama são o curta Cinema e Futebol (1980), e os longas O preço da vitória (1958), 70 anos de Brasil (da Belle Époque a nossos dias) (1972), Futebol total (1974), Asa Branca, um sonho brasileiro (1981) e Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999).

2 CAPÍTULO II – MITO: POR UM CONCEITO MAIS AMPLO

Na linguagem convencional, o termo mito é facilmente interpretado como um relato de caráter fantástico, baseado na tradição oral e ligado ao conhecimento de caráter empírico, o que traduz uma abordagem concebida desde o século XIX. Contudo, a reflexão acerca das questões relacionadas à mitologia comprovou a complexidade do estudo, de forma que diversos pensadores contribuíram para o entendimento da temática, mas cada um por meio de um caminho próprio, com algumas semelhanças, é claro, mas também com diferenças e focos bem evidentes.

O historiador romeno Mircea Eliade cita o fato de que os ocidentais do século XX optaram por conceituar o mito sob uma nova perspectiva, que contrasta com a visão anterior. Nessa outra concepção, que se assemelha à das sociedades arcaicas, o mito é tido como “uma história verdadeira e, sobretudo, altamente preciosa, porque sagrada, exemplar e significativa”. (ELIADE, 1989, p.9). A dificuldade na definição de um conceito universal para o mito é evidente, devido tanto à sua complexidade quanto às perspectivas múltiplas de interpretação, mas, em suma,

[...] o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma “criação”: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir. O mito só fala daquilo que realmente aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. (ELIADE, 1989, p.13).

Utilizando uma concepção epistemológica totalmente distinta, mas que também aborda a condição do mito em narrar acontecimentos sagrados, sempre com caráter inaugural, o antropólogo francês Lévi-Strauss chama a atenção para o fato de que, apesar de absolutamente não haver limites ou regras de lógica para os acontecimentos e elementos presentes numa narrativa mítica, existem semelhanças significativas entre a maneira com a qual os mitos se reproduzem nas diversas regiões do mundo. Isso se deve à existência de uma estrutura permanente do mito, que não está vinculada a determinado momento do tempo ou conteúdo, uma vez que o mito é capaz de se relacionar simultaneamente ao passado, presente e futuro. Para ele,

Qualquer que seja nossa ignorância da língua e da cultura da população onde foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo inteiro. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada. O mito é linguagem [...] (LÉVI-STRAUSS, 1975, p.242).

Já o semiólogo francês Roland Barthes também trabalha com o conceito no âmbito da linguagem, mais exatamente considerando-o como uma fala, uma mensagem inserida em um sistema de comunicação, no qual

Tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. (BARTHES, 2013, p.199).

Devido a tais características, no livro *Mitologias*, Barthes propõe que o mito pode ser encontrado em diversos aspectos da vida francesa, tais quais em uma luta de *telecatch* ou em um comercial de saponáceos.

Todavia, apesar de todos os autores citados oferecerem caminhos adequados para o entendimento das questões mitológicas, o referido estudo, por trabalhar com o modelo da Jornada do Herói de Joseph Campbell, opta por focar nas diretrizes propostas pelo estudioso norte-americano, realizando, contudo, um recorte mais direcionado para a figura do herói e não tanto para as questões religiosas que norteiam o legado bibliográfico do autor. É fato que, apesar da proposta apresentada, é impossível desmembrar totalmente mito de religião, uma vez que os termos dialogam para estabelecer as próprias definições.

Uma definição razoável para mitologia seria que ela é a religião dos outros. A definição da religião também não é difícil: é mitologia mal compreendida. Essa compreensão equivocada consiste geralmente em interpretar símbolos míticos como se fossem referências a fatos históricos. E tal problema é particularmente crucial em nossa tradição no Ocidente, onde toda ênfase tem sido posta na historicidade dos eventos que supostamente serviram de base para a fundação de nossas igrejas. (CAMPBELL, 2008, p.49).

Neste ponto, é necessário enfatizar uma das principais motes propostos por Campbell (2008) para elucidar o mito: ele não é história. “Os mitos não são histórias inspiradoras sobre pessoas que viveram uma vida notável. Não, o mito é o transcendente na relação com o presente” (CAMPBELL, 2008, p.18). Assim, enquanto a mitologia possui como característica a referida presença em campos transcendentais, que apontam para algo além da própria

compreensão, os elementos que destoam de tal premissa são vistos como alegorias, ou seja, histórias ou imagens com a simples função de ensinar algo de maneira prática.

Com relação às funções designadas pela mitologia, Campbell (2001) cita que, normalmente, elas são quatro. A primeira é a mística, que consiste na reconciliação da consciência com as condições da própria existência, abrangendo aqui tanto questões benéficas e dignas de gratidão, quanto elementos presentes na vida que propiciam o assombro. A segunda é a cosmológica, que oferece uma visão paralela do universo em relação à explicação científica da época, imagem esta que tem a presença do mistério como elemento essencial. Já a terceira, vista como sociológica, trata de validar e manter uma ordem social específica, ou seja, leis para a vida em sociedade. Por fim, a quarta função, que atua como raiz, base e suporte das outras três, tem cunho psicológico, visando moldar os indivíduos segundo objetivo e ideais dos grupos sociais por todo o curso da vida humana, estabelecendo uma espécie de vínculo entre o mundo interior e os fenômenos presentes no mundo exterior.

Diante desta faceta mística, misteriosa e transcendental do mito ressaltada por Campbell, fica o questionamento de como identifica-la no âmbito do presente estudo, que trata da análise da trajetória mitológica de dois ídolos do futebol brasileiro. Um dos caminhos para entendimento da questão pode ser observado nas pesquisas do antropólogo Arlei Sander Damo a respeito do dom, termo revestido de certa aura divina, e que pode ser compreendido mais facilmente pela análise sob duas perspectivas: como sinônimo de talento e como sinônimo de dádiva.

No primeiro caso, o dom equivale a uma predisposição inata, algo que está no sujeito e pode ser aperfeiçoado, mas que comporta um residual intangível à cultura – “com exceção do talento, tudo o mais se ensina em futebol, e o talento se aprimora ou se estiola”, como sugere uma representação que será retomada oportunamente. No segundo caso, o dom equivale a uma predisposição que, além de inata, é herdada, razão pela qual se aproxima da noção de dádiva. (DAMO, 2005, p.105).

Basicamente, enquanto o dom manifestado no âmbito do talento suscita investimentos em prol do aprimoramento de tais qualidades, o dom como dádiva, herdado tanto da natureza, no caso a genética, quanto da divindade, faz com que o indivíduo se transforme no centro das atenções de um determinado círculo social, que pode ser, a princípio, seus familiares e amigos, mas que pode ser expandido de acordo com a trajetória de desenvolvimento do sujeito.

Dessa forma, Pelé e Garrincha teriam seus dons classificados não como um talento, um simples portador de determinada habilidade especial, mas sim como uma dádiva, receptores de algo divino, classificando-os como seres predestinados ao futebol. Contudo, conforme poderá ser visto durante as análises dos documentários que são objeto desta pesquisa, essa classificação binária a respeito do dom não é tão clara nas abordagens utilizadas nas obras audiovisuais: ao mesmo tempo em que salientam a capacidade incomum, e quase mágica, dos atletas para o esporte, acabam também ressaltando a importância do treinamento para que os futebolistas alcançassem o nível de conquistas e sucesso que obtiveram em suas carreiras.

Mas apesar de tais discussões abrirem espaço para valiosas reflexões, o principal foco do presente estudo não está em se ater a funções ou definições do mito ou do dom. O intuito é trazer a discussão para o campo do herói e tal tarefa se inicia a partir da ideia de imagem mítica, que é capaz de demonstrar “a forma pela qual a energia cósmica se manifesta no tempo; à medida que mudam os tempos, mudam os modos de manifestação” (CAMPBELL, 2008, p.17). Entretanto, apesar do caráter mutável, é fato que:

Onde quer que exista uma imagem mítica, ela foi legitimada por décadas, séculos ou milênios de experiência nessa trajetória e constitui um modelo. Não é fácil construir uma vida própria sem dispor de um modelo. Não sei como é agora, neste exato momento, quanto tantas possibilidades novas se abriram para a vida. Mas na minha experiência foi sempre o modelo que deu a ideia da direção a seguir e determinou o modo de lidar com os problemas e as oportunidades que surgiram. (CAMPBELL, 2008, p.18).

Complementando a questão,

Quando você tem uma divindade como modelo, sua vida torna-se transparente ao transcendente, desde que você perceba a inspiração daquele deus. Isso implica viver não em nome do sucesso ou de conquistas no mundo, mas em nome da transcendência, deixando a energia circular. (CAMPBELL, 2008, p.19).

Seria então o herói uma imagem mítica e, conseqüentemente, um modelo para a sociedade de sua época? Cabe agora não apenas aprofundar a questão, mas trazer a discussão à atualidade bem como ao âmbito esportivo.

2.1 DO HERÓI AO HERÓI ESPORTIVO

Conforme cita Katia Rubio, a terminologia herói foi dada por Homero aos homens que se distinguiram dos demais por contarem com coragem e méritos superiores, sendo

classificados como os favoritos dos deuses. O mito do herói é constante nas mais variadas histórias ao longo do tempo e a variação presente nessa figura entre as diversas culturas pressupõe que o herói venha “acompanhando a evolução – não no sentido do progresso, mas do desenrolar temporal – que caracteriza as sociedades”. (RUBIO, 2001, p.91).

Joseph Campbell conta que o herói típico das culturas arcaicas era aquele que cujas batalhas consistiam em matar monstros, o que evidenciava uma aventura característica do período pré-histórico. Da mesma forma como a cultura evoluiu, é natural que o herói também faça o mesmo.

E assim o herói ganha novas formas, novas roupagens, como Moisés que sobe a montanha e volta com as tábuas da lei, como Jonas que é engolido e depois escapa à baleia, ou Luke Skywalker, de Guerra nas Estrelas, que enfrenta o próprio pai para depois salvá-lo. Nessa perspectiva, admite-se então que o herói está presente em todas as mitologias, nos vários momentos históricos por que passou a humanidade, representando diversos papéis sociais (RUBIO, 2001, p.91).

Nos dias atuais, um dos exemplos significativos que comprova a referida evolução do herói mitológico é o atleta de alto rendimento, uma vez que, para Rubio (2001), as quadras, piscinas e campos onde as competições esportivas ocorrem se assemelham ao palco onde as grandes aventuras aconteciam.

A aptidão do herói em vencer todas as adversidades e medos, mantendo-se corajoso mesmo diante de situações desconhecidas e perigos inimagináveis, segundo Lutz Muller, sempre foi objeto de fascínio para todos os homens, independente da cultura e da época, abrangendo desde os antigos mitos e contos de fadas até a literatura, história, política, ciência, filmes, entre outros. Com relação ao herói,

Evidentemente, ele representa as grandes esperanças e os profundos anseios da humanidade. O herói nos fascina tanto porque pura e simplesmente ele personifica o desejo e a figura ideal do ser humano. Ele defende a nossa causa e por isso nos identificamos com ele. Reencontramo-nos nos seus medos e sofrimentos, nos seus combates, vitórias e derrotas, na sua luta pela sobrevivência. Ele é o nosso consolo nos tempos difíceis e nos dá esperanças de que, apesar de tudo, podemos conseguir algo, de que não estamos entregues a um destino cego, ainda que tudo pareça em vão. Ele também nos serve de modelo. Quase sempre mostra-nos virtudes e valores humanos mais maduros, como por exemplo a coragem civil e o desinteressado engajamento social e, dessa maneira, cumpre uma tarefa social muito importante. Nossa identificação com ele encoraja-nos a conservar esses valores, mesmo quando não vemos mais esperança e preferiríamos nos resignar. (MULLER, 1997, p.8).

A questão da identificação com o herói, segundo o professor Ronaldo Helal (1998), é bastante explorada por fenômenos de massa como o esporte, pois, conseqüentemente, a presença de determinada estrela ou ídolo, que assume o papel de herói contemporâneo, faz com que as pessoas também se identifiquem com o evento esportivo, o que, no âmbito da indústria midiática, faz com que a prática esportiva seja pensada sob a perspectiva do lucro.

Não é mais possível referir-se ao esporte contemporâneo sem associá-lo aos meios de comunicação de massa (para os quais utilizaremos o termo genérico “mídia”). O ideal aristocrático do esporte como comportamento autotélico, associado ao naturalismo e ao lazer, característico dos séculos XVIII e XIX, perdeu-se à medida que o esporte passou a cumprir funções políticas e econômicas cada vez mais importantes. [...] Elemento chave nesta transformação foi a figura do espectador, este indivíduo que está disposto a pagar para assistir a uma competição esportiva, e assim financiar o sistema comercial do esporte. (BETTI, 1998, p.33).

Mauro Betti (1998) afirma que, juntamente com a combinação do sucesso com a imagem de determinado produto e da constante recepção de informações e imagens sobre o esporte, a presença e popularidade dos astros esportivos é um dos mais significativos atributos para que o esporte seja interessante para a indústria. A manutenção dos espectadores, importante engrenagem do lucrativo sistema, depende da atração por meio da divulgação de mensagem e valores capazes de refletir expectativas contemporâneas, permitindo não apenas o entendimento do herói esportivo como modelo a ser seguido, mas a exploração do caráter humano do ídolo, já que “a imprensa de massa, ao mesmo tempo que investe os olímpicos de papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação”. (MORIN, 1997, p.106).

2.2 A JORNADA DO HERÓI DE JOSEPH CAMPBELL

Em sua obra “O herói de mil faces” (2007), Joseph Campbell atenta para a questão de que, apesar do extenso número de religiões conhecidas em todo o mundo e da ainda maior quantidade de histórias mitológicas, que, por sua vez, variam segundo a época e cultura na qual têm origem ou são contadas, existem mais semelhanças do que diferenças entre as narrativas. Ou, nas palavras do próprio autor, “[...] uma vez compreendidas as semelhanças, descobriremos que as diferenças são muito menos amplas do que se supõe popularmente.” (CAMPBELL, 2007, p.12).

A partir desse ponto, Joseph Campbell elaborou uma estrutura universal intitulada Jornada do Herói, cujo percurso padrão consistiria nos rituais de passagem pelas etapas de separação-iniciação-retorno, que seriam a unidade nuclear de uma jornada cíclica denominada monomito³, na qual:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 2007, p.36).

A referida estrutura, tida como “uma certa sequência de ações heroicas, típica, que pode ser detectada em histórias provenientes de todas as partes do mundo, de vários períodos da história” (CAMPBELL, 1990, p.136), seria considerada tão norteadora para as narrativas mitológicas a ponto de toda e qualquer história ser, basicamente, “a mesma história, contada e recontada infinitas vezes, em infinitas variações.” (VOGLER, 2006, p.48). Da mesma forma, o herói também seria senão “um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos” (CAMPBELL, 1990, p.136).

Com relação ao termo “arquetípico” utilizado por Campbell, que faz menção aos estudos de Carl Gustav Jung, psicólogo suíço que utiliza a expressão arquétipo para “designar antigos padrões de personalidade que são uma herança compartilhada por toda a raça humana” (VOGLER, 2006, p.69) e não apenas no âmbito do inconsciente pessoal. É importante ressaltar que, além da própria figura do herói, a presença de outros elementos arquetípicos, como o mentor, guardião de limiar e o arauto, são bastante comuns durante as fases da Jornada do Herói e, mais do que isso, seus papéis, tais como ameaçar, perseguir, encorajar, aconselhar e auxiliar o protagonista, também são semelhantes, uma vez que seriam estruturas fixas regidas pelo chamado inconsciente coletivo.

Jung também identificou na mente certas estruturas fixas. Estas não são introjeções aprendidas, freudianas. Na opinião de Jung, elas existem desde o nascimento. Evoluíram como parte da mente humana, da mesma forma que a mão ou o olho. Como a mão e o olho, quase todos nós compartilhamos essas estruturas. Assim, ele as denominou arquétipos do inconsciente coletivo. Para ele, *coletivo* não tem significado metafísico – é simplesmente o que ele entender serem atributos comuns a todos os seres humanos. (CAMPBELL, 2008, p.94).

³ Segundo Campbell, a criação do termo monomito é atribuída a James Joyce, no livro *Finnegans Wake*.

Por sua vez, as etapas de Separação, Iniciação e Retorno da Jornada do Herói são divididas em uma série de subseções, que serão descritas a seguir.

2.2.1 Separação

2.2.1.1 O chamado da aventura

Eis aqui o primeiro estágio da jornada mitológica, na qual é possível compreender que “o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 2007, p.66), o mundo da aventura, na qual o protagonista poderá se deparar com forças ainda não compreendidas em sua plenitude.

Segundo Campbell (2007), a convocação ao herói pode ocorrer de diversas maneiras, tais como por meio de um erro, cujo exemplo utilizado pelo autor é o de uma fábula na qual a princesa encontra um sapo falante somente após a bola dourada que utilizava como brinquedo cair em um lago; por meio do acaso, quando simplesmente o herói se depara com algum fenômeno que atrai seu olhar e o afasta dos caminhos comuns do homem; por meio da figura arquetípica de um arauto, que, da mesma maneira como o personagem da cavalaria medieval, seria o responsável por lançar um desafio e anunciar a vinda de mudanças significativas; ou por uma série praticamente infinita de outras maneiras.

A questão é que, após o episódio do “chamado da aventura”,

[...] mesmo que o herói retorne, por algum tempo, às suas ocupações corriqueiras, é possível que estas se lhe afigurem sem propósito. E, então, uma série de indicações de força crescente se tornará visível, até que [...] a convocação já não possa ser recusada. (CAMPBELL, 2007, p.64).

2.2.1.2 A recusa do chamado

No entanto, mesmo com o “chamado da aventura” claro diante de si, não é incomum nos mitos e contos populares que o herói titubeie diante da aceitação de sua missão, uma vez que a atenção do protagonista pode estar voltada para outros interesses.

A recusa à convocação converte a aventura em sua contraparte negativa. Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela “cultura”, o sujeito perde o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva. Seu mundo fluorescente torna-se um deserto cheio de pedras e sua vida dá uma impressão de falta de sentido [...] Tudo o que ele pode fazer é criar novos problemas

para si próprio e aguardar a gradual aproximação de sua desintegração. (CAMPBELL, 2007, p.67).

O que merece destaque na presente etapa é o fato de que a recusa do herói não diz respeito essencialmente ao desejo de não seguir sua vocação aventureira, mas sim a questões mais profundas que se relacionam à negativa em abrir mão dos desejos próprios em prol da batalha por um bem maior que beneficie à sociedade.

2.2.1.3 O auxílio sobrenatural

Tal fase, que implica diretamente na continuidade da Jornada do Herói, é direcionada para aqueles que não recusaram o chamado na etapa anterior. O contato com o “auxílio sobrenatural”, que vem sob a forma de uma figura protetora, tem o intuito de fornecer ao aventureiro alguns amuletos, que podem ser desde orientações até objetos físicos, que terão a função de protegê-lo diante dos desafios a que está prestes a deparar-se.

Essa figura representa o poder benigno e protetor do destino. A fantasia é uma garantia – uma promessa de que a paz do Paraíso, conhecida pela primeira vez no interior do útero materno, não se perderá, de que ela suporta o presente e está no futuro e no passado (é tanto ômega quanto alfa) e de que, embora a onipotência possa parecer ameaçada pela passagem de limiares e pelos despertares da vida, o poder protetor está, para todo o sempre, presente ao santuário do coração, e até imanente aos elementos não familiares do mudo, ou apenas por trás deles. [...] Tendo respondido ao seu próprio chamado, e prosseguindo corajosamente conforme se desenrolam as consequências, o herói encontra todas as forças do inconsciente do seu lado. (CAMPBELL, 2007, p.76).

Apesar de não ser tão comum, é possível que a referida figura protetora surja no caminho daqueles que também recusaram o chamado inicialmente, de forma que, a partir disso, o destino do herói comece a se cumprir mesmo sem a cooperação consciente de seus desejos e vontades.

2.2.1.4 A passagem pelo primeiro limiar

Uma vez auxiliado e devidamente apto a seguir às pretensões do seu destino, o herói se depara com uma nova figura arquetípica em sua jornada: o guardião de limiar, um obstáculo no caminho da aventura que está ali colocado “para impedir a passagem e a entrada de quem não for digno”. (VOGLER, 2006, p.103). Apesar de o medo existir no desafio perante o guardião de limiar,

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer. (CAMPBELL, 2007, p.85).

E, mais do que isso, se forem devidamente compreendidas, tais figuras podem inclusive serem transformadas em aliadas do herói durante a jornada.

2.2.1.5 O ventre da baleia

Após o herói superar o guardião e efetuar a travessia do limiar que separa o mundo humano do mundo da aventura, Campbell (2007) ressalta que o referido processo se assemelha a uma experiência de morte, uma vez que é lançado totalmente ao desconhecido. Entretanto, não é a ideia de falecimento que está em pauta, mas a de renascimento, simbolizada pela imagem do útero, do ventre da baleia.

O interior do templo, ou o ventre da baleia, e a terra celeste, que se encontra além, acima e abaixo dos limites do mundo, são uma só e mesma coisa. [...] Uma vez no interior do templo, pode-se dizer que ele morreu para a temporalidade e retornou ao Útero do Mundo, Centro do Mundo, Paraíso Terrestre. [...] Portanto, alegoricamente, a entrada num templo e o mergulho do herói pelas mandíbulas da baleia são aventuras idênticas; as duas denotam, em linguagem figurada, o ato de concentração e de renovação da vida. (CAMPBELL, 2007, p.93).

2.2.2 Iniciação

2.2.2.1 O caminho de provas

Após cruzar o limiar que separa o mundo humano do mundo da aventura, o herói começa então a cumprir a fase do “caminho de provas”, primeira etapa do segundo ciclo do monomito e tida como “a fase favorita do mito-aventura” (CAMPBELL, 2007, p.102). A afirmação do estudioso norte-americano se sustenta no fato de que chega a hora do protagonista enfrentar uma sucessão de provas e perigos que irão, enfim, colocar em teste suas habilidades e capacidade de superação.

A partida original para a terra das provas representou, tão somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora manter dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras – repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas. (CAMPBELL, 2007, p.110).

Cabe ressaltar que derrotas do herói são comuns na referida etapa, mas o que o diferenciara dos humanos comuns é a capacidade de reerguer-se e alcançar o triunfo. Para isso, ele contará, mesmo sem saber de maneira clara, com os conselhos e amuletos obtidos na fase do “auxílio sobrenatural” ou então descobrirá “que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana”. (CAMPBELL, 2007, p.102).

2.2.2.2 O encontro com a deusa

Aqui, Campbell começa a relatar as recompensas que podem ser conquistadas pelo herói durante a passagem pelo “caminho de provas”. A primeira delas é simbolizada pelo encontro erótico com a amada perfeita, oportunidade na qual a figura feminina simboliza a totalidade do que pode ser conhecido na jornada, transformando o protagonista em um aprendiz.

O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações. A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. [...] O herói que puder considera-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado. (CAMPBELL, 2007, p.117).

Joseph Campbell (2007) cita que o encontro entre o herói e a deusa pode tanto fazer tanto o protagonista se envolver com a vertente benigna feminina, comparada à mãe, irmã, amante, noiva, que apresenta tudo que o mundo tem de sedutor e assegura uma promessa de perfeição ao final da jornada; ou então com a chamada mãe má, tida como ausente, inalcançável, repressora e punitiva. A questão é que a referida etapa consiste “no teste final do talento de que o herói é dotado para obter a bênção do amor (caridade: *amor fati*), que é a própria vida, aproveitada como o invólucro da eternidade”. (CAMPBELL, 2007, p.119).

2.2.2.3 A mulher como tentação

Continuando a relação mística do herói com a figura da rainha-deusa, que simboliza o domínio da vida por parte do herói, uma vez que ele é o aprendiz, conhecedor e mestre; e ela a vida como um todo, o protagonista passa então por “crises de percepção por meio das quais

sua consciência foi amplificada e capacitada a enfrentar a plena posse da mãe-destruidora, de sua noiva inevitável”. (CAMPBELL, 2007, p.121).

Para explicar melhor a etapa, Campbell (2007) faz menção à história de Édipo Rei, que, após descobrir que desposara a própria mãe, “deixa os agradáveis contornos do mundo para buscar, nas trevas, um reino mais elevado que o da mãe luxuriosa e incorrigível, afetada pelo incesto e pelo adultério”. (CAMPBELL, 2007, p.122). Assim, o herói não deve permanecer de maneira inocente diante da deusa, uma vez que ela se configura como o pecado.

2.2.2.4 A sintonia com o pai

A segunda forma de realização do herói motivada pelo “caminho de provas” consiste em uma espécie de reconciliação com a figura paterna, partindo do pressuposto de que:

O filho está separado do pai; tem levado uma vida inapropriada em relação à sua herança verdadeira. Talvez esteja vivendo como uma moça, como Aquiles, ou como um agricultor, como Parsifal. Talvez tenha sido acolhido como príncipe, mas pelo povo errado, tal qual acontece com Moisés. À medida que se esforça nessa busca, ele encontra o pai, que na verdade está no abismo além da mãe – pode-se dizer que é preciso atravessar o mundo da mãe para alcançar o do pai. (CAMPBELL, 2008, p.141).

Uma das mais conhecidas histórias para retratar a etapa da “sintonia com o pai” é a da simbologia cristã, na qual Cristo passa diretamente da cruz para a imagem do Pai. A presença de Maria, sua mãe, ao pé da cruz representa a figura feminina tanto como o portal na qual o filho de Deus passou da eternidade para a vida terrena quanto o portal no qual ele realiza o caminho inverso e retorna para a vida eterna ao lado do Pai.

2.2.2.5 A apoteose

Mais uma das recompensas que o herói pode obter é a consciência de que ele próprio é aquilo que está buscando na jornada. Campbell cita aqui, como exemplo mais marcante da “apoteose”, a simbologia budista, já que, sentado sob a árvore *bo*, Gautama Shakyamuni atinge a realização espiritual e tem a percepção clara de que é, definitivamente, o Buda.

A paz está no coração de todos porque Avalokiteshvara-Kwannon, o poderoso Bodisatva, o Amor Ilimitado, inclui, observa e mora dentro de todo ser sensível (sem exceção). A perfeição das delicadas asas de um inseto, quebradas na passagem do tempo, ela a observa – e ele mesmo é, a um só tempo, sua perfeição e sua

desintegração. A perene agonia no homem, presa de uma delusão autotorturante, emaranhado numa teia formada pelo seu próprio delírio tênue e frustrado, e, no entanto, trazendo dentro de si mesmo, não descoberto, absolutamente não utilizado, o segredo da liberação: isto ele também observa – e é. (CAMPBELL, 2007, p.153).

2.2.2.6 A bênção última

Eis aqui o quarto tipo de realização que o herói pode ter, sendo que essa consta de um espírito bem diferente em comparação com as demais: a posse da dádiva desejada, a grande vitória sobre a maior provação. Entretanto, o que difere mais esse desafio dos demais já superados pelo protagonista é que, “enquanto ele cruza limiar após limiar, e conquista dragão após dragão, aumenta a estatura da divindade que ele convoca, em seu desejo mais exaltado, até subsumir todo o cosmo”. (CAMPBELL, 2007, p.178). Mais do que uma tarefa com nível de dificuldade tão elevado a ponto de não ter sido enfrentada ainda pelo herói, outra peculiaridade da presente fase da Jornada do Herói é que, além de vencer, cabe a missão também de conquistar a essência, o elixir da “bênção última”, que só é concedido aos verdadeiros escolhidos.

Os deuses e deusas devem ser entendidos, em consequência, como encarnações e guardiães do elixir do Ser Imperecível, mas não são, em si mesmos, o Último em seu estado essencial. Assim, o herói busca, por meio do seu intercurso com eles, não propriamente a eles, mas a sua graça, isto é, o poder de sua substância sustentadora. [...] Seus guardiães só ousam liberá-la para aqueles que verdadeiramente mostraram ser dignos dela. (CAMPBELL, 2007, p.170).

Mas quase nunca os deuses entregarão o elixir de maneira simples e tranquila ao protagonista da jornada. Diante disso, cabe ao herói utilizar seus próprios artifícios para se apropriar do tesouro, o que, mesmo assim, não será uma tarefa difícil para o herói autêntico, uma vez que “onde o herói comum teria um teste diante de si, o eleito não encontra nenhum empecilho e não comete erros”. (CAMPBELL, 2007, p.163).

2.2.3 Retorno

2.2.3.1 A recusa do retorno

Da mesma forma como houve dificuldade e hesitação para que o herói realizasse a travessia do mundo humano para o mundo da aventura, é comum que a insegurança e o receio

também estejam presentes no retorno do herói para o âmbito comum, uma vez que agora ele detém a responsabilidade de disseminar o elixir obtido durante a jornada.

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos. (CAMPBELL, 2007, p.195).

Mas, caso a posse do tesouro tenha sido obtida sem a concessão dos guardiões da dádiva, “não há reconciliação com os poderes do mundo subterrâneo – nada de casamento sagrado, reconciliação com o pai nem apoteose -, de modo que há uma reação violenta de todo o sistema inconsciente contra o ato, e o herói precisa escapar”. (CAMPBELL, 2008, p.142).

2.2.3.2 A fuga mágica

Segundo Campbell (2007), caso a bênção da deusa ou do deus guardião do elixir tenha sido concedida ao herói, é natural que sua aventura de regresso ao mundo comum seja apoiada e protegida por seus patronos sobrenaturais. Caso contrário, uma viva e agitada perseguição terá início, com o herói tendo que lidar com diversas obstruções colocadas em seu caminho para impedir seu retorno.

Mas o protagonista também pode usar seus artifícios durante a fuga e deixar seus próprios objetos propositadamente pelo caminho, a fim de retardar a perseguição.

Os objetos mágicos deixados no caminho pelo herói tomado de pânico – interpretações, princípios, símbolos, racionalizações e todas as coisas de cunho protetor – retardam e absorvem a força do Cão do Céu perseguidor, permitindo que o aventureiro retorne para um local seguro e, talvez, trazendo uma bênção. Mas o esforço requerido nem sempre é pequeno. (CAMPBELL, 2007, p.206).

2.2.3.3 O resgate com ajuda externa

Em meio à fuga, é possível que ocorra um resgate do herói de sua aventura sobrenatural por meio de uma assistência externa, o que configura a necessidade que “o mundo tem de ir ao seu encontro e recuperá-lo”. (CAMPBELL, 2007, p.206). Diante disso,

Se o herói – tal como Muchukunda – não estiver disposto a retornar, aquele que o perturbar sofrerá um pavoroso choque; mas, por outro lado, se aquele que foi chamado apenas estiver sendo retardado – aprisionado pela beatitude do estado de existência perfeita (que se assemelha à morte) -, é efetuado um evidente resgate, e o aventureiro retorna. (CAMPBELL, 2007, p.206).

2.2.3.4 A passagem pelo limiar do retorno

Eis aqui a crise final do percurso, na qual o herói precisa realizar a travessia que o leva de volta à terra cotidiana, oportunidade na qual enfrentará uma crise muito semelhante a do início da jornada, quando ingressou no reino místico.

Seja resgatado com ajuda externa, orientado por forças internas ou carinhosamente conduzido pelas divindades orientadoras, o herói tem de penetrar outra vez, trazendo a bênção obtida, na atmosfera há muito esquecida na qual os homens, que não passam de frações, imaginam ser completos. Ele tem de enfrentar a sociedade com seu elixir, que ameaça o ego e redime a vida, e receber o choque do retorno, que vai de queixas razoáveis e duros ressentimentos à atitude de pessoas boas que dificilmente o compreendem. (CAMPBELL, 2007, p.213).

Com relação ao compartilhamento do elixir, Joseph Campbell (2008) afirma que a reintrodução no mundo do potencial obtido durante a experiência é o grande sentido da realização da jornada. Cabe ao herói encontrar uma maneira ou algo que lhe capacite a transmitir às pessoas o que encontrou como dádiva da vida em sua aventura.

2.2.3.5 Senhor dos dois mundos

Apesar de a jornada proporcionar o entendimento do mundo divino e do mundo humano como distintos entre si, fica claro que, na verdade, ambos são, na realidade, um único e só reino, sendo que o dos “deuses é uma dimensão esquecida do mundo que conhecemos. E a exploração dessa dimensão, voluntária ou relutante, resume todo o sentido da façanha do herói” (CAMPBELL, 2007, p.213). A etapa “senhor dos dois mundos” caracteriza a habilidade adquirida pelo protagonista da jornada de transitar livremente pela linha que divide as dimensões desses dois mundos, passando:

[...] da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo causal e vice-versa – que não contamina os princípios de uma com os da outra e, no entanto, permite à mente o conhecimento de uma delas em virtude do conhecimento da outra – é o talento do mestre. (CAMPBELL, 2007, p.225).

2.2.3.6 Liberdade para viver

A última etapa da Jornada do Herói não trata exatamente de mais um passo a ser cumprido pelo aventureiro, mas sim sobre a condição existencial adquirida após a passagem por tantos desafios e o retorno com o compartilhamento do elixir. Basicamente, o herói morre para o seu ego pessoal e renasce após a jornada, empregando novamente a simbologia utilizada na fase do “ventre da baleia”, encontrando, assim, a condição inalterável do seu verdadeiro Eu. Com base nos ensinamentos do Bhagavad Gita, texto religioso típico da cultura indiana com abordagem sobre o autoconhecimento, Campbell (2007) ressalta o caráter estável deste Eu, uma vez que ele seria impenetrável, inabalável, impossível de ser consumido pelo fogo, dissolvido pela água ou abalado pelo vento. Em suma, eterno e para sempre inalterável.

2.3 APLICAÇÃO DA JORNADA DO HERÓI EM OBRAS AUDIOVISUAIS

Para propor a aplicação da Jornada do Herói como metodologia para análise de trajetórias heroicas em produtos do audiovisual, como é o caso da presente pesquisa, é importante destacar alguns pontos primordiais da estrutura proposta por Joseph Campbell. Primeiramente, apesar de universal, o modelo não é de forma alguma fechado e imutável.

Muitos contos isolam e ampliam grandemente um ou dois elementos típicos do ciclo completo (o motivo do teste, o motivo da fuga, a abdução da noiva); outros encadeiam um certo número de ciclos independentes e os transformam numa série simples (tal como ocorreu na Odisseia). Diferentes personagens ou episódios podem ser fundidos(as), assim como um elemento simples pode reduplicar-se e reaparecer sob muitas formas diferentes. (CAMPBELL, 2007, p. 242).

A mobilidade e flexibilidade das etapas que compõem a Jornada do Herói também são destacadas pelo roteirista *hollywoodiano* Christopher Vogler, que salienta a individualidade existente dentro da estrutura, uma vez que:

A Jornada do Herói é uma armação, um esqueleto, que deve ser preenchido com os detalhes e surpresas de cada história individual. A estrutura não deve chamar a atenção, nem deve ser seguida com rigidez demais. A ordem dos estágios que citamos aqui é apenas uma das variações possíveis. Alguns podem ser eliminados, outros podem ser acrescentados. Podem ser embaralhados. Nada disso faz com que percam seu poder. (VOGLER, 2006, p. 67).

Quem sugere a utilização do modelo fora do âmbito das narrativas mitológicas ou da literatura é o próprio Campbell (2008), ao afirmar que, com um pouco de sensibilidade e interpretação, é possível encontrar o fio da Jornada do Herói no enredo da vida de cada indivíduo. No âmbito do cinema e da mitologia contemporânea, qualquer protagonista de qualquer história “é um herói de uma jornada, mesmo se os caminhos que segue só conduzirem para dentro de sua própria mente ou para o reino das relações entre as pessoas”. (VOGLER, 2006, p. 52).

Os roteiristas cinematográficos, ainda de acordo com Vogler (2006), souberam captar os poderes da estrutura na construção de enredos de sucesso, considerando o trabalho de Campbell como uma verdadeira “caixa de ferramentas, cheia de instrumentos jeitosos, ideais para a carpintaria da narrativa”. (VOGLER, 2006, p.48). Por fim, uma possível explicação para o sucesso das histórias cinematográficas arquitetadas segundo a aventura do herói estaria ancorada no preceito do inconsciente coletivo proposto por Jung, pois o fascínio da história poderia “ser sentido por qualquer um, porque brotam de uma fonte universal, no inconsciente que compartilamos, e refletem conceitos universais”. (VOGLER, 2006, p.49).

3 APRESENTAÇÃO DO OBJETO

No intuito de analisar a trajetória de Pelé e Garrincha de acordo com a Jornada do Herói de Joseph Campbell, o objeto de estudo da presente pesquisa abrange os documentários “Garrincha, Alegria do Povo” e “Isto é Pelé”, duas relevantes obras fílmicas que registram a carreira dos dois maiores jogadores de futebol da história brasileira, ídolos que, como ressalta Mario Filho em sua obra “O Negro no Futebol Brasileiro”, “eram dois jogadores diferentes. Os dois, porém, se assemelhavam pela capacidade que tinham de abrir o caminho da vitória por mares nunca dantes navegados” (FILHO, 2003, p.328). Ao se referir ao título conquistado em 1958, o primeiro do Brasil, o jornalista e escritor destaca que:

O campeonato do mundo de 58 fez a gente ter olhos para ver Pelé e Garrincha. Na verdade não os escolhemos como ídolos. Eles já voltaram escolhidos. Se os europeus riam com Garrincha, podíamos rir à vontade com ele. E lhe agradecemos as boas gargalhadas, que dávamos toda vez que ele jogava. Se os europeus aclamavam Pelé como Rei, ‘Roi Pelé’, podíamos, livremente, acalantar o orgulho de ter um Rei, o Rei do esporte que mais amamos e que nos fizera campeões do mundo. (FILHO, 2003, p. 331).

Cabe ressaltar que o critério de escolha para o referido objeto se sustenta no fato de que ambos os documentários foram produzidos e lançados durante ou pouco tempo após o auge dos atletas. “Garrincha, Alegria do Povo” foi lançado em 1963, apenas um ano após a conquista do bicampeonato da Copa do Mundo tida como a Copa de Garrincha. Já “Isto é Pelé”, de 1974, foi lançado quatro anos após a conquista do tricampeonato em uma edição do torneio conhecida pelas atuações de Pelé no apogeu de sua forma física e técnica.

3.1 ISTO É PELÉ

O lançamento de “Isto é Pelé” ocorreu no dia 13 de maio de 1974, época bastante propícia para uma abordagem cinematográfica sobre a temática do futebol. O país, que já era tricampeão mundial, vivia a expectativa da realização de mais uma Copa do Mundo, dessa vez sediada na Alemanha. De quebra, as atuações na edição anterior do torneio haviam consagrado Pelé como um dos maiores jogadores de todos os tempos.

O escolhido para capitanear o projeto foi Luiz Carlos Barreto, que já era produtor cinematográfico, mas, na época, um diretor estreante. A parceria com Eduardo Scorel e

Carlos Niemeyer trouxe não apenas mais experiência para a produção, mas também o acesso privilegiado a arquivos pessoais da carreira de Pelé até então exclusivos do Canal 100 e da TV Globo.

Para uma produção do gênero documental, cuja apreciação pelo público costuma ser pequena em comparação com as demais produções cinematográficas, os números de audiência alcançados pela obra são bastante expressivos. De acordo com Silva Neto (2002), o público pagante que assistiu ao documentário foi de 738.728 pessoas. Já levando em conta o levantamento da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que desenvolveu uma listagem com os filmes produzidos no país que atingiram mais de 500.000 espectadores entre os anos de 1970 e 2013, o número de público é ainda maior, com 1.029.452 pessoas, o que classifica a obra na 210ª colocação.

Mas, apesar da popularidade, o documentário também foi alvo de muitas críticas na época. As principais dizem respeito à ausência de Edson Arantes do Nascimento, ou seja, a faceta mais humana de Pelé. Um dos exemplos utilizados para fundamentar a crítica foi justamente o documentário “Garrincha, Alegria do Povo”, o outro objeto de estudo da presente pesquisa, que aborda a vida de Garrincha de uma maneira mais cotidiana e, por que não, humanizada. Como cita o jornalista Luiz Carlos Ribeiro de Sant’ana em uma reportagem da revista Veja de abril de 1986,

Pelé e Garrincha compartilham apenas o rótulo de documentário, pois são fitas bastante diferentes. [...] Isto é Pelé é uma antologia monumental de gols, dribles e passes brilhantes do rei do futebol. [...] num ritmo de dois gols por minuto. Sente-se falta na fita, porém, de informações básicas. São apresentadas sequências de jogos sem que se diga quais times estão no campo, não se explica em detalhes como Pelé aprendeu a jogar e nem se fala que seu nome verdadeiro é Edson Arantes do Nascimento e que ele nasceu em Minas Gerais [...]. Com isso, Isto é Pelé parece uma avalanche de jogadas, inesquecíveis, mas desordenadas. O espectador deixa o vídeo com a confirmação de que Pelé era um gênio do futebol, mas sem saber quem é o homem Pelé. Em Garrincha, Alegria do Povo, ao contrário, há muitos dados sobre o homem Manoel Francisco dos Santos e pouco futebol de Mané Garrincha. (1986 apud SANT’ANA, 2013, p. 5).

É possível, entretanto, que mais do que um distanciamento tenha ocorrido. Na verdade, uma separação entre a pessoa e seu alter ego. De acordo com o jornalista Wladimir Paulino, “o mito solidificou-se e suplantou o homem Edson [...]. Quando a bola parou de rolar, o próprio homem tratou de alimentar o mito, referindo-se a si mesmo como outra pessoa.” (PAULINO, 2010). Em diversas situações, o próprio atleta refere-se a si próprio na terceira pessoa, como se Edson e Pelé fossem, enfim, pessoas distintas.

Com relação ao enredo do documentário, Barreto opta pela produção de uma obra essencialmente cíclica.

Em uma exposição não retilinearmente cronológica, praticamente utilizando-se do recurso de um grande *flashback*, inicia-se com a despedida de Pelé da seleção, consagrado. Desse resultado se retrocede à estreia do craque em uma Copa do Mundo (1958), defendendo o escrete brasileiro. O desfecho é uma volta à origem narrativa, ao ponto de partida fílmico, retomando as sequências de um Maracanã lotado e, em uníssono, clamando “Fica, fica, fica...”. (SANT’ANA, 2013, p.7).

As primeiras imagens de “Isto é Pelé” mostram o atleta disputando algumas jogadas em campo já com a camisa 10 do Santos FC e criam o clima futebolístico para a abertura oficial do documentário, que exhibe o jogador correndo e realizando exercícios na praia, com um agasalho na cores do uniforme da Seleção Brasileira. Enquanto a trilha sonora é executada, no caso a música “One of These Days” do Pink Floyd, é possível ouvir as respirações do futebolista, bem como gritos ritmados de torcedores que clamam: “Pelé! Pelé! Pelé”.

É exibida então a despedida do jogador com a camisa da Seleção Brasileira, episódio que é prontamente sucedido por um *flashback* que passa a contar os primeiros passos que deram origem à consagração: a Copa do Mundo de 1958. É relatado o fato de que a escalação do atleta contra a URSS só foi assegurada devido à insistência de atletas mais experientes do grupo, como Milton Santos e Didi. Surge então a primeira intervenção com depoimento de Pelé, no qual, enquanto grandes jogadas são exibidas, ele cita a alegria que sente ao fazer gols e, ao mesmo tempo, tenta ensinar a maneira mais eficiente de marcá-los, salientando a necessidade de atributos como habilidade, raciocínio rápido e poder de decisão dentro da área. A respeito do seu gol mais importante, Pelé cita aquele marcado contra o País de Gales, em 1958, seu primeiro em Copas do Mundo e que deu a vitória à Seleção Brasileira.

Com a posição de titular da equipe já conquistada pelo futebolista, o documentário cita não apenas a partida contra o País de Gales, mas também a semifinal contra a França, cujo placar de 5 a 2 contou com três gols do jogador. Eis que o foco muda para analisar a afirmação de que Pelé é o atleta mais completo que já existiu. Ele aparece realizando diversos outros esportes, como corrida, vôlei, arremesso de dardo e basquete, ressaltando sua capacidade de se destacar em qualquer modalidade. Mais do que improvisação, o futebol seria

composto pelo constante aprimoramento de recursos naturais rumo ao auge atlético, o que ocorreu com Pelé aos 29 anos de idade, na Copa do Mundo de 1970.

De volta à edição do Mundial de 1958, as imagens da delegação desembarcando em festa em solo brasileiro são o gancho para que a história da final contra a Suécia seja contada: Pelé foi campeão do mundo aos 17 anos de idade e, já nessa época, conheceu a violência, arma dos adversários para impedir sua evolução em campo. Em meio à comemoração junto ao público e desfiles em carro de bombeiro, “Isto é Pelé” cita um retorno do futebolista a Bauru, cidade onde começou a atuar no juvenil do Bauru Atlético Clube, o BAC. Surge então o futebolista dando entrevista a um grupo de jovens a respeito de seu início de carreira: cita Waldemar de Brito, seu dedicado e talentoso treinador responsável por levá-lo ao Santos; seu pai, que também lhe ensinou o básico do esporte; e sua mãe, que até tentou impedi-lo de praticar o futebol.

Pelé novamente aparece ensinando os juvenis do Santos a realizar tarefas básicas dentro do gramado, tais como a importância de se chutar com a perna que não é tida como boa e como realizar um cabeceio perfeito. Sempre que determinado tema é abordado, lances do atleta pertinentes sobre o assunto discutido são exibidos, como que ilustrando exatamente a maneira correta de executar o movimento.

Novamente, os atributos físicos de Pelé são destacados pelo longa-metragem: um médico tira suas medidas e o classifica como um “colosso”. Visto como um ídolo, a ideia de se manter em forma para corresponder às expectativas dos fãs é tida como uma obrigação.

É chegado o momento então de contar a história da Copa do Mundo de 1962, que não teve uma trajetória feliz para o jogador. Já no segundo jogo, ele sofre uma distensão na virilha e fica fora pelo restante da competição. Após a exibição de todos os gols que levaram o Brasil a conquista do bicampeonato, são ressaltadas as ideias de que a Copa de Pelé foi na verdade de Garrincha e que, apesar do título, Pelé sai como um homem derrotado do torneio, citando inclusive a crítica esportiva, que o considerou acabado para o futebol.

A reconstrução do jogador ocorre então com os títulos obtidos pelo Santos na sequência da Copa do Mundo: campeonato paulista, campeonato brasileiro e campeonato mundial sobre o Benfica de Portugal. Novamente em uma sequência de dicas de Pelé, o tema abordado é a marcação recebida durante os jogos. Segundo o atleta, as equipes se preocupam demais com ele, deixando espaço para os outros brilharem. Os ensinamentos partem então para mais movimentos básicos do esporte, dessa vez, o chute, que é ensinado na batida de

lado, com o peito do pé e com curva. Surge então uma cobrança de falta de Garrincha executada com maestria, na vitória por 2 a 0 contra a Bulgária, na estreia da Copa do Mundo de 1966, um gancho para contar a trajetória do país no referido torneio.

Entretanto, a chance de Pelé se recuperar da derrota pessoal sofrida no Chile em 1962 é desperdiçada, uma vez que o Brasil foi eliminado na primeira fase e sofreu uma “avalanche” de gols. Mais uma vez, a voz *over* cita que o futebolista foi derrotado pela violência dos adversários, mas o documentário apresenta, dessa vez, o que chama de vingança dos agredidos: a marcação do pênalti. Pelé ensina os futuros atletas sobre qual a melhor maneira de se cobrar uma penalidade, assim como o fez no seu milésimo gol. O lance que originou esse marco histórico na carreira do atleta é exibido na íntegra, com narração radiofônica da época. Assim que faz o gol, enquanto é carregado por jornalistas e fotógrafos em meio à partida, que foi paralisada por motivo de força maior, Pelé aproveita o momento e tece um discurso em prol das crianças necessitadas, que não devem ser esquecidas pelo povo brasileiro.

Depois de tantos gols mostrados, “Isto é Pelé” aborda aqueles lances que, apesar de não terem dado certo, são tão lembrados quanto às vezes que a bola balançou as redes adversárias. Pelé cita três lances especiais que se encaixam na referida descrição: o drible de corpo aplicado na semifinal da Copa de 1970, contra o Uruguai, sobre o goleiro Mazurkiewicz; o chute desferido ainda atrás da linha do meio de campo contra a Tchecoslováquia também na Copa de 1970; e a cabeçada também no mesmo Mundial que resultou em uma das maiores defesas da história do futebol realizada pelo goleiro inglês Gordon Banks.

Mais uma vez ressaltando as qualidades físicas de Pelé, que era capaz de saltar 1,90 de altura e correr 100 metros em 11 segundos, é afirmado que o aprimoramento de seus talentos possibilitou sua chegada em pleno auge para a disputa da Copa do Mundo de 1970. Enquanto os gols da Seleção Brasileira no referido Mundial são exibidos, Pelé discorre a respeito de um hipotético jogo entre os elencos de 1958 e 1970. Em meio a elogios da individualidade e disposição tática de cada equipe, o futebolista acredita que o elenco de 1958 era superior e ganharia a partida.

Durante a exibição do último gol brasileiro em 1970, marcado por Carlos Alberto Torres com passe de Pelé, é destacado que o futebolista, com uma assistência primorosa, chegou por meio da simplicidade à perfeição. O tricampeonato mundial é marcado pela

imagem de Carlos Alberto Torres levantando a taça, a invasão popular no gramado e a volta olímpica dos atletas.

Deixando claro o caráter cíclico do documentário, “Isto é Pelé” retorna para a despedida do jogador da Seleção Brasileira, que começou a ser contada nas primeiras cenas do longa-metragem. As mensagens finais do documentário são as de que o futebolista abandona o futebol ainda em condições de marcar gols na carreira e o questionamento de quanto tempo levará para que se surja um novo Pelé, bem como se isso seria possível. As últimas imagens da obra são comemorações do futebolista, com destaque para a última, repetida diversas vezes: seu tradicional “soco” no ar.

3.2 GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO

O ano de 1962 foi especial para o futebol brasileiro. Após um grande susto com a lesão de Pelé logo na fase de grupos da Copa do Mundo realizada no Chile, o país via surgir um novo herói de jeito humilde e dribles desconcertantes: Garrincha, protagonista que conduziu o Brasil a se sagrar bicampeão mundial com uma convincente vitória por 3 a 1 contra a Tchecoslováquia na final.

Se o intuito do produtor Luiz Carlos Barreto e do jornalista esportivo Armando Nogueira era por em prática o projeto de criação do primeiro documentário nacional com temática futebolística, intitulado “Garrincha, Alegria do Povo”, não haveria momento melhor. O convite realizado para Joaquim Pedro de Andrade dirigir o filme tinha intenções claras: usufruir da experiência do diretor com as vertentes do Cinema Verdade ⁴da Europa e também do Cinema Direto, que se desenvolvia nos EUA, uma vez que Joaquim Pedro manteve contato direto com a escola cinematográfica europeia durante os anos de 1961 e 1962 e também com os irmãos Albert e David Maysles, referências do Cinema Direto. Também fizeram parte do projeto Mário Carneiro (fotografia), Heron Domingues (narração) e David Neves (roteiro, câmera e fotografia).

⁴ Cabe ressaltar que, conforme aponta o professor de cinema Fernão Pessoa Ramos (2005), é necessário cuidado na interpretação do termo Cinema Verdade, grafado *Cinéma Vérité* no original. Uma vez que os norte-americanos utilizam a expressão em francês para designar o que entendemos aqui como Cinema Direto, os canadenses e franceses fazem referência ao mesmo universo cinematográfico por meio da expressão *Direct Cinema*. Assim, o *Cinéma Vérité* francês não aborda as mesmas diretrizes apontados no *Cinéma Vérité* presente nos textos americanos.

Entretanto, não só de festa vivia o Brasil. Enquanto as coisas eram as melhores possíveis no campo do futebol, a economia do país vivia uma grave situação de crise, refletindo a dificuldade em absorver os altos investimentos do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, o que resultou em constante alta inflacionária e consequente aumento do custo de vida. Na política, a eleição de Jango também suscitou o surgimento de questões delicadas, tanto que, apenas um ano após a estreia do documentário, lançado em 1963, a história brasileira presenciou o advento do golpe militar.

A efervescência tomava conta do contexto cultural da época, especialmente pelas manifestações de “engajamento” originadas nas décadas de 40 e 50, com destaque para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), importante para o advento da encenação moderna e profissionalização de atores brasileiros; o Teatro Oficina, cenário de apresentação do Tropicalismo⁵; o Centro Popular de Cultura (CPC), fundado por um grupo intelectual esquerdista em prol da divulgação de uma arte com caráter revolucionário; e o Teatro de Arena.

No âmbito cinematográfico, surgia o Cinema Novo, que tinha em Joaquim Pedro de Andrade um de seus pilares. “Garrincha, Alegria do Povo” é marcado pelo aspecto crítico que caracterizava o movimento brasileiro e relevante aos cinemanovistas não apenas pela obra em si, mas também pelo lançamento no mesmo ano de “Os Fuzis” e “Vidas Secas”, produções de relevância no cenário da sétima arte no país. De acordo com o cineasta Sergio Muniz (1967), a estética documental do Cinema Novo possuía um tom bastante crítico e autoral, cujo objetivo era disseminar reflexões a respeito dos temas conflitantes e contradições destacadas nas filmagens. Seria essa a maneira encontrada pelo cinema nacional para denunciar a realidade e almejar sua transformação, focando questões que deveriam fazer parte da consciência de todos os cidadãos.

Mais uma característica marcante dos diretores Glauber Rocha, Cacá Diegues e do próprio Joaquim Pedro de Andrade, alguns dos principais nomes do Cinema Novo, era a produção de um cinema dissonante dos tradicionais padrões *hollywoodianos* impostos à população do Brasil na época. Os orçamentos modestos não deviam se constituir como

⁵ Movimento surgido em 1967 e liderado por um grupo de compositores baianos, que revolucionou o modo de fazer música popular brasileira, mesclando aspectos tradicionais da cultura nacional com inovações estéticas, bem como possibilitando o sincretismo entre vários estilos musicais. A relevância fez com que o Tropicalismo atingisse também outras esferas culturais da época.

obstáculos para a produção de obras com conteúdo, forma e orçamento coerentes com a realidade nacional, com a intenção de estimular a opinião pública.

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de “qualidade”, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. O cinema que pretendiam fazer deveria ser “novo” no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiram também um novo modo de filmar. (CARVALHO, 2006, p.290).

Com relação aos principais traços característicos do Cinema Novo brasileiro, a pesquisadora Maria do Socorro Carvalho ressalta que:

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento. (CARVALHO, 2006, p.290).

Dizendo respeito especificamente a questão do estilo de filmagem subdesenvolvido citado por Maria do Socorro Carvalho, cabe ressaltar que tal premissa não se configura como um aspecto exclusivo do Cinema Novo, uma vez que

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1996, p. 85).

Gravado em preto e branco em 1962, mas exibido originalmente apenas no ano seguinte, “Garrincha, Alegria do Povo” é um documentário marcado pela discussão entre os elementos futebol, povo e poder. Como cita a cineasta brasileira Karla Holanda (2004), apesar de o título dar a impressão da história ser construída em torno de um único personagem, a trama está longe de ser individualizada. Garrincha é, na verdade, um símbolo popular utilizado para abordar questões mais profundas, como a relação passional entre o povo brasileiro e o esporte.

A cisão entre as temáticas retratadas é tão marcante, que é possível, inclusive, a divisão do longa-metragem em duas partes distintas: uma que traz à tona o caráter biográfico evidenciado em uma primeira impressão sobre a obra e outra na qual o filme apresenta teorias para “explicação” do fenômeno da paixão entre o povo e o futebol. Tais teorias serão abordadas ao longo do presente estudo.

O estilo de filmagem utilizado por Joaquim Pedro no documentário, caracterizado pela constante interferência do diretor nas sequências, alterando os ângulos, planos e realizando cortes para construção da narrativa vai ao encontro de uma importante característica cinemanovista: a quebra da montagem linear típica de *Hollywood*: “Garrincha, Alegria do Povo” começa a contar sua trama na Copa do Mundo de 1962, volta para o Mundial de 58, retorna para narrar novos elementos da edição de 62 e, por fim, aborda o episódio da final de 1950, campeonato no qual nem o próprio Garrincha participou. A intenção, nesse caso, é propiciar o anticlímax adequado para a reflexão proposta pela obra, sendo este, para a doutora Luciana Côrrea de Araújo (2004), o ponto alto do documentário, uma vez que abre margem para discussão sobre a alienação política na qual o futebol seria capaz de provocar. Para ela,

O documentário de 1963 se alimenta, e também se atormenta, de conflitos: debruça-se sobre um tema que mobiliza passionadamente todo um país para adotar uma abordagem objetiva dos mecanismos de poder e alienação que o sustentam; e, para expor o quanto um espetáculo (o futebol, mas também o cinema) pode funcionar como escape, se constrói como um belo espetáculo cinematográfico, seja na riqueza das imagens captadas, seja na rigorosa montagem dos diversos materiais utilizados (imagens em movimento e estáticas, material próprio e arquivo). (ARAÚJO, 2004, p. 233).

Conforme destaca o teórico de cinema Jean-Claude Bernardet (2003), a questão consciência/alienação foi muito trabalhada pelo Cinema Novo especialmente nos primeiros anos da década de 60. Basicamente,

De modo simplificado: a ação transformadora, revolucionária, origina-se na consciência. Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência. (BERNARDET, 2003, p.34)

Algo importante a ser ressaltado nesse ponto é que, ao mesmo tempo em que atende aos interesses de Joaquim Pedro em determinadas questões, a montagem também o impossibilita de concretizar seus planos em outros. A capa original de “Garrincha, Alegria do Povo” apresenta em destaque a frase “um filme verdade”. Entretanto, o papel de destaque da montagem na obra provoca “um visível afastamento em relação às propostas de Cinema Verdade que pautavam a concepção do documentário naquele momento”. (ARAÚJO, 2004, p. 234).

As diferenças entre o Cinema Verdade, movimento ao qual a obra teve a pretensão de se encaixar, e o Cinema Direto, cujas técnicas foram aprendidas pelo cineasta durante seus estudos em Nova York, são sutis, porém relevantes. É de suma importância salientar que ambos os gêneros pregavam o uso do mesmo material, câmeras portáteis com som sincronizado para captação “direta” e “verdadeira” da realidade. No entanto,

Os realizadores americanos do Cinema Direto perseguiram a condição de “mosca na parede”, isto é, de observadores que registravam os acontecimentos sem neles intervir. A busca da espontaneidade e da autenticidade implicava também a crítica à utilização de voz *over* e mesmo de música. [...] Os realizadores franceses do Cinema Verdade, por seu turno, trataram a questão da objetividade indo pelo caminho oposto ao da não intervenção. Para tanto, colocavam-se, eles mesmos, nos filmes [...]. (ARAÚJO, 2004, p. 235).

A utilização da voz *over*, característica marcante do documentário, até dá indícios para uma possível classificação da obra dentro dos preceitos do Cinema Verdade, mas o nível elevado no trabalho de montagem utilizado faz com que o filme não se encaixe no âmbito de nenhum dos movimentos cinematográficos. A justificativa para o problema de inserção do longa-metragem dentro dos preceitos estipulados na sua fase de produção também pode ser encarados sob um ponto de vista, em suma, técnico. A equipe de produção não contava com câmeras leves, fáceis de manipular e com capacidade para registrar o som simultaneamente à gravação. Diante disso, a utilização do som em estúdio e a filmagem com os tradicionais e pesados equipamentos foram necessários em prol da qualidade do produto final.

“Garrincha, Alegria do Povo” inicia com cenas estáticas de Garrincha em campo, com *closes* bem definidos tanto no rosto do atleta quanto no de seus adversários. Tudo ocorre ao som de batidas características de samba. Em meio às imagens, destoam algumas delas na qual o futebolista aparece ao lado dos presidentes João Goulart e Juscelino Kubitschek, em uma introdução clara da relação entre futebol e poder a ser discutida pela obra.

A sequência seguinte exhibe uma praia, campos de várzea e outros lugares onde partidas informais de futebol, as chamadas peladas, são realizadas. A descontração e a alegria presentes nas cenas constituem o gancho para as primeiras imagens de Garrincha, que se aquece no vestiário do Botafogo de Futebol e Regatas para entrar em campo com seus companheiros. Junto com o elenco, que se depara com o estádio lotado, surge também a voz *over* responsável pela condução do documentário, que, em meio a diversas cenas de jogadas do atleta, ressalta o propósito do longa em explicar, entre outras coisas, a origem do apelido Garrincha, no intuito de ressaltar o caráter biográfico da produção. Após a exibição de diversos dribles característicos, faltas sofridas, chutes, gols e comemorações, é possível concluir que as cenas gravadas ocorreram durante uma final, uma vez que o público invade o campo após o término da partida para carregar Garrincha, tido como ídolo.

Surge então o próprio atleta para dar seu depoimento a respeito justamente da fama e da sua relação com os torcedores. Segundo ele, os efeitos de ser alguém famoso só foram sentidos após a conquista de 1958 e que, particularmente, não gosta, pois se sente perturbado. Entretanto, entendia que era seu papel lidar com a situação, uma vez que tudo isso seria bom para o povo. Posteriormente, uma espécie de teste de popularidade com Garrincha é mostrado: ele anda pela cidade para verificar se é reconhecido e visita o Banco Nacional de Minas Gerais, patrocinador do filme. Em determinado momento, o futebolista é cercado pelos fãs e a fama do atleta é comprovada.

Por meio de um recurso de *flashback*, “Garrincha, Alegria do Povo” começa a contar então os primeiros passos do jogador na sua cidade natal, Pau Grande. A família de Garrincha, na época composta por mulher e sete filhas, bem como a fábrica de tecidos que movimentava o lugarejo são citados. Em uma nova menção à relação entre futebol e política, a obra ressalta que a casa do jogador é frequentada por diversas pessoas tanto em épocas de Copa do Mundo quanto em eleições, oportunidade na qual os candidatos tentam se aproveitar explorando a fama do atleta. Mas os verdadeiros amigos estão no campo de várzea da cidade, onde o futebolista passa os dias de folga. No bar da cidade, bebe com Pincel, Swing e Altair, amigos que cresceram juntos e trabalharam como tecelões da fábrica da cidade, na qual Garrincha só não foi demitido para poder atuar mais um domingo pelo time da empresa.

O filme passa então a narrar a ida de Garrincha de Pau Grande para a capital do estado carioca, com o intuito de atuar no Botafogo, onde impressionou logo no primeiro treino. Destaque para o fato de que apenas após a publicação de uma reportagem no jornal é que o

atleta descobriu que tinha as pernas tortas. Por meio de um avanço cronológico, narra-se Garrincha dez anos depois de sua chegada ao clube, caracterizando-o como um veterano impaciente com a rotina dos treinos e com tendência a engordar. O exercício dos atletas é regido ao som de música clássica. Surge um depoimento médico que explica o diagnóstico do problema das pernas de Garrincha. Com relação ao tratamento, a obra cita que o atleta não confia apenas nos médicos, pois tem sua “rezadeira” na cidade natal, cuja cura se sustenta na água benta e nos galhos de arruda.

A questão da cura é utilizada como gancho para introdução do elemento da superstição, que, por sua vez, inicia a narrativa da Copa do Mundo de 1962, uma vez que dois episódios que se relacionam com a fé na sorte marcaram a trajetória brasileira: o chefe da delegação optou por viajar com a mesma roupa vitoriosa vestida na Copa do Mundo de 1958 e o elenco não quis utilizar as roupas confeccionadas especialmente para a disputa, optando por usar as mesmas peças vestidas nas últimas vitórias internacionais do elenco.

É citado o fato de que Garrincha estava nervoso ao entrar em campo, sentindo o peso da responsabilidade em conduzir o país rumo a mais uma conquista. Na estreia, a atuação do atleta foi sem brilho, mas, após a lesão de Pelé já no segundo jogo, soube assumir o papel de protagonista do time. São mostrados lances de Garrincha em todos os jogos do Mundial de 1962, com destaque para os elementos de rebeldia com relação ao posicionamento tático do atleta, os dribles desconcertantes que desmontavam as defesas e uma peculiaridade na semifinal contra o Chile, na qual deu um pontapé em um atleta e foi expulso de campo pela primeira vez na vida. Devido a diversas intervenções, inclusive de Manuel Prado y Ugarteche⁶, presidente do Peru, Garrincha não foi suspenso e pode atuar na final do torneio.

O documentário retorna ao passado então para contar a história de outra final, a da Copa do Mundo de 1958. O zagueiro da Suécia, adversária do Brasil, deu declarações de que sabia como parar Garrincha, ressaltando que ele sempre driblava para o mesmo lado. Mas foi driblando para o mesmo lado e em cima do referido marcador que o futebolista deu duas assistências para gol no jogo que terminou 5 x 2 e libertou o país da estigma da derrota, levantando a taça do Mundo pela primeira vez.

De volta à final da Copa do Mundo de 1962, Garrincha, mesmo com 39 graus de febre, entra em campo contribui para assegurar a vitória e, conseqüentemente, o

⁶ A intervenção do então presidente peruano se deve ao fato de que Arturo Yamasaki, árbitro responsável pela expulsão de Garrincha, também havia nascido no Peru.

Bicampeonato brasileiro. Novas imagens estáticas sobre lances e comemorações são exibidas, mas, ao fundo, soam fogos de comemoração. A delegação vitoriosa desembarca no Brasil e é ovacionada pelo povo tanto na chegada quanto no desfile em carro de bombeiro. Novamente, as imagens de políticos e representantes do poder em meio às comemorações ganham destaque, com cenas ao lado de Garrincha e também do restante do elenco.

Mais uma vez por meio do recurso de *flashback*, a trama retorna para o ano de 1950, Copa na qual Garrincha nem entrou em campo, uma vez que chegou ao Botafogo apenas em 1953. A derrocada brasileira na final contra o Uruguai é mostrada utilizando o silêncio como trilha sonora. Jogadores e torcedores choram e a voz *over* ganha destaque para apresentar duas teorias que explicariam o fato de o futebol se assemelhar a guerra no que diz respeito ao controle sobre a emoção do povo. A primeira teoria apresentada alega que a bola é o símbolo do seio materno, o que justificaria o ardor dos atletas na disputa do jogo e a preocupação da torcida com o destino da bola. Enquanto a voz *over* narra, imagens de torcedores e suas emoções em estádios são exibidas. Cenas de raiva e violência se alternam com imagens de riso e alegria proporcionadas pelo esporte. A outra teoria, tida como mais sensata, explica que o povo usa o futebol para descarregar o potencial emotivo que acumula no processo de frustração da vida cotidiana. Neste momento, o documentário atende aos anseios do Cinema Novo, bem como das tendências artísticas esquerdistas do período, uma vez que propõe reflexões em torno da desmistificação do futebol, denunciando seu poder alienante das massas. Tal caráter de “denúncia” a respeito dos problemas que assolavam a sociedade brasileira pode ser encontrado também em outras manifestações da época, como, por exemplo, o show Opinião⁷.

⁷ Marco na história da música popular, o show Opinião, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, ao tematizar sociais e políticas do cenário brasileiro, é considerado em muitos estudos como a primeira reação cultural ao golpe militar de 1964.

4 ANÁLISES DO ESTUDO

Para empreender as análises da trajetória de Garrincha e Pelé nos documentários “Garrincha, Alegria do Povo” e “Isto é Pelé”, sob a ótica da Jornada do Herói de Joseph Campbell, será realizada a apreciação com caráter crítico de imagens, narrações e tomadas fílmicas espalhadas pelos longas-metragens, uma vez que não é adotada a construção linear da narrativa na produção das obras, que exemplifiquem a passagem dos atletas pelas fases do modelo. Para um melhor entendimento, as análises estarão divididas por documentário e também por cada ciclo do monomito: separação, iniciação e retorno.

4.1 “ISTO É PELÉ” SOB A ÓTICA DA JORNADA DO HERÓI

4.1.1 Separação

4.1.1.1 O chamado da aventura

O documentário não deixa clara a maneira com a qual Pelé descobriu seu talento para o futebol. Apesar de ser possível concluir o cumprimento da etapa do “chamado da aventura”, uma vez que a exibição, logo na primeira cena do longa-metragem, do futebolista com a camisa 10 do Santos FC implica na comprovação do dom manifestado no protagonista, existem algumas evidências ao longo de “Isto é Pelé” que são capazes de reforçar não só a habilidade distinta de Pelé, tornando-o um jogador diferenciado em comparação aos demais, mas também sua capacidade em aprimorar seus recursos naturais com obstinação e dedicação.

A primeira delas está presente na abertura oficial da obra, oportunidade na qual são exibidos o título e a equipe de produção. Pelé, agasalhado com as cores do Brasil, corre e realiza exercícios na praia em ritmo acelerado. A câmera realiza, por meio de um *travelling*, dois planos sequência, sendo o primeiro mais aberto e o segundo com variações de *zoom* nas pernas e no rosto do atleta, cujo avanço nas areias faz menção ao Brasil com caráter desenvolvimentista do ano de 1974, rumo ao progresso. O fato de Pelé ser representado como um símbolo do país denota a importância que o futebolista adquiriu por meio de seus feitos. Com relação ao seu talento, a voz *over* ressalta que o mundo:

[...] via nascer entre craques excepcionais, o jogador mais completo que já se viu jogar. Capaz de se destacar em qualquer modalidade de esporte ou atletismo, foi no

futebol que encontrou a possibilidade de se realizar plenamente como atleta. Dotado de coordenação muscular perfeita e de reflexos instantâneos, comprovou ao longo de sua carreira que o futebol não é apenas uma improvisação. Aprimorou seus recursos naturais até chegar à plenitude de sua forma, aos 29 anos de idade na Copa do México. (PELE, 1974, transcrição nossa).

Outra passagem da obra reforça os mesmos valores de pujança física salientados na declaração acima, contudo, ressaltando atributos que possibilitariam a Pelé seguir a carreira de atleta olímpico, uma vez que

Este atleta capaz de saltar 1,90 de altura, de correr 100 metros em onze segundos, veterano aos 29 anos de idade, chegaria a sua quarta Copa do Mundo no auge de sua forma, graças a um sempre renovado esforço de aprimoramento físico. (PELE, 1974, transcrição nossa)



Figura 1: A velocidade de Pelé no atletismo (Isto é Pelé)



Figura 2: A força de Pelé no arremesso de dardo (Isto é Pelé)



Figura 3: Habilidade de Pelé também o torna diferenciado no basquete (Isto é Pelé)

Por fim, diante da afirmativa de que o ídolo deve sempre se manter em forma para corresponder aos anseios de seus fãs, são exibidas imagens de um exame médico de Pelé, no qual o responsável pela análise tira suas medidas e ressalta seus atributos físicos.



Figura 4: Pelé é classificado pelo médico como um colosso físico (Isto é Pelé)

4.1.1.2 A recusa do chamado

Partindo do pressuposto de que a etapa da “recusa do chamado” implica na desistência dos interesses próprios para batalhar por um bem maior, que leve benefício a toda a sociedade, é possível detectar um momento no documentário no qual a presente premissa não é levada a risca. Durante a conquista da Copa do Mundo de 1962, oportunidade na qual Pelé se lesionou no segundo jogo e ficou de fora do restante do torneio, apesar da vitória, o longa-metragem cita o jogador como um atleta infeliz, já que “em meio a alegria da vitória, havia um homem derrotado. Pelé, bicampeão, não participará integralmente da conquista do título” (PELE, 1974, transcrição nossa).



Figura 5: Pelé é carregado após a lesão no Mundial de 1962 (Isto é Pelé)

4.1.1.3 O auxílio sobrenatural

A figura protetora da presente etapa, que configura a expressão do arquétipo do Mentor, um elemento responsável por treinar, ajudar e proteger o herói, está presente no documentário analisado e, na realidade, se manifestam em duas pessoas. A primeira delas é Waldemar de Brito, técnico do jogador na cidade de Bauru e uma pessoa espetacular para ensinar táticas do futebol e a maneira de se bater na bola, conforme define Pelé em uma conversa descontraída com um grupo de jovens. Durante a mesma conversa, o futebolista cita seu pai como mais um elemento a lhe fornecer auxílio na carreira, uma vez que ele também atuava como centroavante e sempre se preocupou em ensinar como chutar e cabecear, por exemplo.

4.1.1.4 A passagem pelo primeiro limiar

A travessia do mundo humano para o mundo da aventura é realizada por Pelé quando o atleta deixa o município de Bauru e parte rumo ao Santos. As pistas que evidenciam o referido ingresso no universo da jornada aventureira são coletadas ao longo do documentário, em pequenos trechos de declarações tanto da voz *over* quando do próprio jogador.

Após a conquista do Mundial de 1958 e o posterior desembarque em terras brasileiras, a voz *over* explicita que “recebido em triunfo, Pele vai a Bauru, onde, no juvenil do Bauru Atlético Clube, o Baquinho, começara a jogar futebol”. (PELE, 1974, transcrição nossa).

Tal informação é reforçada pelo próprio futebolista durante a sequência fílmica em que bate papo com um grupo de jovens e conta que começou “em Bauru, vim de Bauru pra cá. E lá em Bauru tinha um juvenil, que era um juvenil do BAC” (PELE, 1974, transcrição nossa).

Durante a mesma conversa com amigos, Pelé cita a presença do Guardião de Limiar que teve que encantar para consolidar o ingresso na aventura: sua mãe, que não queria nem que o atleta se mudasse para Santos e nem que ele praticasse o futebol.



Figura 6: Pelé retorna a Bauru após a conquista do Mundial de 1962 (Isto é Pelé)



Figura 7: Pelé com a camisa do Santos e o ingresso no mundo da aventura (Isto é Pelé)



Figura 8: Pelé bate papo com jovens sobre o início de sua carreira (Isto é Pelé)

4.1.1.5 O ventre da baleia

O renascimento do herói a partir da introdução no mundo da aventura, o que implica na morte do seu Eu comum do mundo humano, pode ser comprovada no documentário a partir do momento em que o atleta se refere a si mesmo na terceira pessoa, o que ocorre durante os ensinamentos do futebolista sobre as maneiras mais eficientes de se fazer gols. O “ventre da baleia” simboliza o nascimento de Pelé em detrimento da figura de Edson Arantes do Nascimento.

4.1.2 Iniciação

4.1.2.1 O caminho de provas

No documentário, o percurso de Pelé no mundo da aventura é repleto de batalhas e, conforme o previsto para a etapa “caminho de provas”, abrange tanto vitórias, que consolidam os dons divinos do herói, como derrotas, que servem para testar a capacidade de superação do protagonista.

Devido à ascensão meteórica do atleta, que saiu de Bauru rumo ao Santos FC, em apenas um ano foi convocado para à Seleção Brasileira e com 17 anos foi campeão do Mundo, o primeiro desafio retratado é a disputa do Mundial de 1958. O documentário vai

direto para o terceiro jogo da fase de grupos, contra a União Soviética, no intuito de manter o foco na carreira de Pelé, uma vez que, graças à insistência de Nilton Santos e Didi (que assumem o papel do arquétipo do Mentor, auxiliando o herói a conquistar a oportunidade de provar seu valor), foi nessa partida que Pelé, Garrincha e Zito estrearam na competição. As cenas então passam a mostrar o brilhantismo dos atletas recém-ingressados na equipe, começando por Mané, que aplica um drible e um voleio em lances consecutivos em um mesmo plano sequência. Não são exibidos lances de Pelé na partida, não apenas pelo fato da atuação discreta, mas também no intuito de criar um clima de dúvida e mistério sobre a jovem estrela do Brasil, que carregava a responsabilidade de mostrar seu brilhantismo no torneio mais importante do futebol mundial. Mas, na intenção de “tranquilizar” o espectador sobre o talento de Pelé, a montagem do longa-metragem supre a ausência de lances de efeito da estreia com uma série de gols do futebolista, enquanto ele mesmo, por meio de um recurso de *voz off*, narra seus conselhos e impressões sobre quais as maneiras mais eficientes para marcar gols nos adversários. As declarações de Pelé servem como gancho para a partida das quartas-de-final da Copa de 1958, contra o País de Gales, oportunidade na qual o jogador marcou seu primeiro tento e conseguiu a confiança necessária para trilhar seu caminho de glórias no esporte. Dessa vez, os dribles de Garrincha, que foram destacados pelo documentário contra a URSS, são classificados como insuficientes, apontando a necessidade de um algo mais para vencer a partida. O longa exibe então, gradativamente, finalizações de Pelé cada vez mais perigosas, culminando com o gol responsável pela vitória por 1 a 0.

Na semifinal, contra a França, o protagonismo de Pelé já aparece na obra de maneira mais consolidada, com o atleta conduzindo a bola ao meio de campo, com autoridade, após a equipe sofrer um gol francês. Os três gols marcados na partida configuram o atleta como “o dono absoluto da camisa dez” e “o jogador mais completo que já se viu jogar”.

Durante a final contra a Suécia, “Isto é Pelé” deu ênfase ao contraste entre o futebol de improviso do Brasil e o futebol pragmático da Suécia, que chegava ao gol sempre com passos medidos. Pelé marca dois gols, acaba com a tradição do país em perder em finais e obtém a primeira grande conquista em seu “caminho de provas”.



Figura 9: Pelé como titular na Copa do Mundo de 1958 (Isto é Pelé)



Figura 10: Pelé chora após a conquista do primeiro título mundial do Brasil (Isto é Pelé)

Mas, em meio a um caminho de vitórias, a Copa de 1962 se configura como um episódio distinto, apesar da conquista brasileira. Diante do que o documentário classifica como a oportunidade de sua “definitiva consagração”, as primeiras cenas exibidas privilegiam a parceria Pelé e Garrincha e o gol de Pelé, que consolida a vitória na partida de estreia contra o México por 2 a 0, apenas confirma a expectativa criada em torno do desempenho do camisa dez. Mas, no jogo contra a Tchecoslováquia, surge o inesperado: Pelé lesiona a virilha e fica de fora da competição. A cena do atleta caminhando ao lado do massagista para fora do

gramado e a imagem estática do futebolista sendo carregado, tudo isso ao som de uma trilha carregadamente triste, dão o tom trágico da perda para a Seleção Brasileira, que necessitaria então de outro protagonista para chegar ao título. Era a vez de Mané Garrincha brilhar. Assim, o longa-metragem se detém pouco na narração do Mundial de 1962, apenas se preocupando em deixar claro que em meio a festa do bicampeonato, Pelé era um homem derrotado por não participar integralmente da disputa.

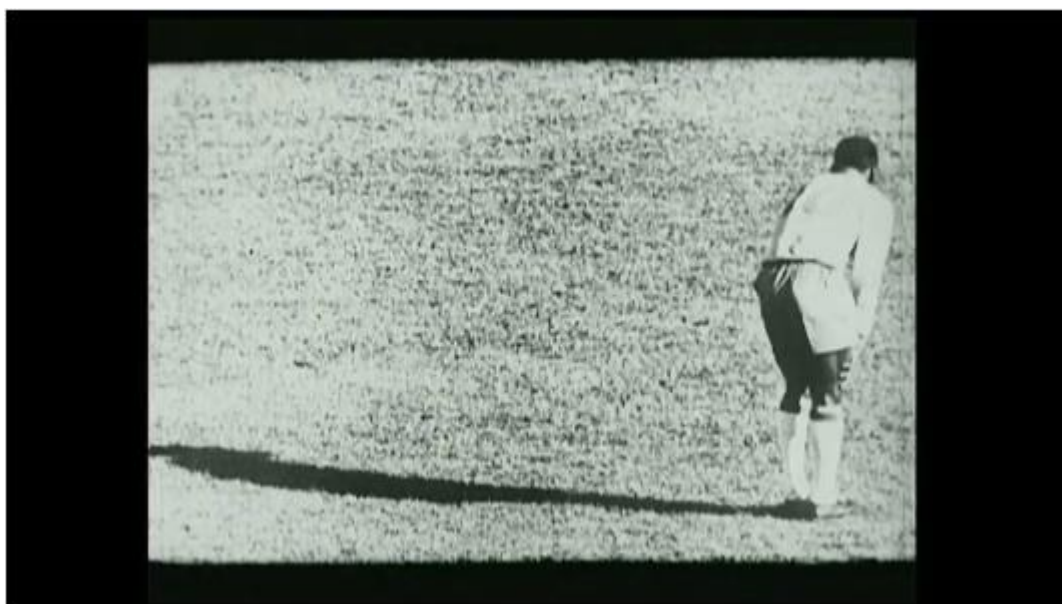


Figura 11: Momento no qual Pelé se lesiona em campo na Copa de 1962 (Isto é Pelé)



Figura 12: Pelé sai de campo auxiliado após distender a virilha (Isto é Pelé)

Diante do que é classificado com um revés em seu “caminho de provas”, é necessário que o herói prove seu valor e demonstre superação, o que ocorre, como narra a voz *over*, de maneira lenta e gradual com a camisa do Santos: “campeão paulista, campeão brasileiro e, finalmente, contra o Benfica de Lisboa, a disputa do campeonato mundial de clubes” (PELE, 1974, transcrição nossa).

Com o objetivo de acelerar a narrativa, os títulos citados de campeão paulista e campeão brasileiro são exibidos apenas por meio de duas imagens estáticas. O foco fica então na disputa do mundial de clubes contra o Benfica, com os grandes lances de Pelé e seus companheiros, incluindo os três gols marcados pelo atleta na partida, que foi vencida pelo Santos por 5 a 2. Apesar de o longa-metragem salientar a importância do jogo de equipe, citando como fundamental a atuação dos demais jogadores santistas, fica claro que todos jogavam em função de Pelé, que possuía o status de estrela maior.



Figura 13: Torcida invade o campo após conquista do Mundial de Clubes com o Santos (Isto é Pelé)

A maneira como o documentário constrói o que pode ser interpretado como o “caminho de provas” de Pelé segue uma sucessão de altos e baixos: conquista do Mundial de 1958, declínio no Mundial de 1962 e vitória no mundial de clubes com o Santos. A chance da redenção do herói com a camisa da Seleção Brasileira veio com a disputa da Copa do Mundo de 1966, mas a alternância de momentos bons e ruins previa a existência de um novo revés.

Pelé chega à Inglaterra pensando em se recuperar de sua derrota no Chile. Apesar da vitória do primeiro jogo e de alguns momentos de inspiração, nada foi possível fazer. Em meio à avalanche de gols, onde estava Pelé? Derrotado mais uma vez por um de seus maiores inimigos: a violência. Expressão daquilo que o europeu batizou de futebol força. (PELE, 1974, transcrição nossa).

Eis aqui a apresentação do grande adversário de Pelé, que vai além dos rivais das equipes que enfrenta nos gramados: a violência é o grande vilão da jornada e, em uma expressão da figura arquetípica da Sombra, assume a função de dedicar-se à destruição e derrota do herói. Mais do que isso, o referido arquétipo desafia o “herói a apresentar a ele um oponente à altura em sua luta. As Sombras criam conflito e trazem à tona o que o herói tem de melhor, ao coloca-lo numa situação que ameaça sua vida” (VOGLER, 2006, p.124). Mas é natural também que o próprio herói também apresente seu lado de Sombra, o que ocorre na jornada de Pelé, quando ele opta por lidar com a violência por meio do revide.



Figura 14: Pelé sofre com mais uma falta sofrida durante uma partida pela Seleção Brasileira (Isto é Pelé)

É importante ressaltar, contudo, que mesmo durante os seus momentos de desbarato, a capacidade de Pelé nunca foi questionada: enquanto em 1962 a culpa foi de uma lesão, algo praticamente inevitável em uma carreira esportiva, em 1966 foi a violência dos adversários o grande destaque do longa-metragem para impedir o atleta de brilhar. Ao abordar a temática da agressividade dos adversários de Pelé, a obra adota, primeiramente, a mesma trilha sonora utilizada durante a lesão do atleta, mas que depois dá lugar a um ritmo mais animado e

tipicamente brasileiro, retirando o peso trágico da questão. A explicação para a música alegre enquanto cenas de pancadaria são exibidas vem na sequência, com a redenção ou, como é definida pela obra, “a vingança do agredido”: a marcação do pênalti. Eis aqui o gancho adequado para narrar o milésimo gol de Pelé, marcado justamente na cobrança de uma infração anotada dentro da área.



Figura 15: Pelé bate o pênalti para marcar o milésimo gol (Isto é Pelé)



Figura 16: Mesmo antes do término da partida, Pelé é aclamado por marcar o gol 1000 (Isto é Pelé)

Vindo de mais um ponto baixo da carreira (a derrocada na Copa de 1966), seguido por um novo momento de conquista (o milésimo gol na carreira), chegou o momento de Pelé disputar a Copa do Mundo de 1970, aventura esta classificada pela presente análise como sua “bênção última”.

4.1.2.2 O encontro com a deusa

A análise não encontrou a presença de nenhuma figura feminina que simbolizasse o “encontro com a deusa” e, conseqüentemente, a passagem do protagonista pela referida etapa.

4.1.2.3 A mulher como tentação

Da mesma maneira, nenhuma figura feminina é citada do longa-metragem para embasar uma análise que abranja a fase da “mulher como tentação” na trajetória em questão do herói.

4.1.2.4 A sintonia com o pai

A análise não encontrou elementos na obra fílmica que subsidiassem a passagem de Pelé pela etapa da “sintonia com o pai”.

4.1.2.5 A apoteose

A definição da palavra apoteose consiste em classificar alguma pessoa, em consequência de algum feito ou particularidade, como uma divindade. É possível supor que Pelé tenha atingido a consciência da autorrealização de que era um herói eleito, um atleta diferenciado, por meio da declaração que o jogador fornece quando questionado sobre a existência de uma maneira de marcá-lo. Segundo ele, “o grande defeito de todos os técnicos que vão defrontar com o Santos é o seguinte: se preocupam muito com Pelé e acabam deixando folga e vantagens para os outros jogadores da linha”. (PELE, 1974, transcrição nossa). O atleta é consciente de que sua permanência no gramado é diferenciada, a ponto de que os gols marcados pelos companheiros decorrem também da sua capacidade dentro do campo.

4.1.2.6 A bênção última

O maior desafio da jornada de Pelé, que consiste na busca pela grande dádiva desejada, tinha interesses tanto de cunho pessoais quanto sociais: a conquista do tricampeonato no Mundial de 1970 traria a felicidade de volta aos torcedores brasileiros após a frustração na Copa do Mundo de 1966 e também seria a redenção de Pelé, que, segundo o documentário, foi dado como acabado para o futebol logo após a lesão no Mundial de 1962.

Para viver o ápice de sua aventura, é ressaltado no longa-metragem que o jogador se preparou fisicamente para enfrentar a experiência em pleno auge corporal e técnico, o que tornou a vitória certa e sem sustos significativos, uma vez que o documentário não resalta nenhuma dificuldade na conquista do torneio. A história da referida Copa do Mundo nem é contada em detalhes, uma vez que apenas são exibidos os gols do Brasil na competição.



Figura 17: Pelé treina em busca do aprimoramento físico (Isto é Pelé)



Figura 18: Dedicção faz com que atleta chegue no auge para a disputa do Mundial de 1970 (Isto é Pelé)



Figura 19: Pelé e sua tradicional comemoração em 1970 (Isto é Pelé)



Figura 20: Assistência perfeita para o último gol brasileiro na Copa de 1970 (Isto é Pelé)

4.1.3 Retorno

4.1.3.1 A recusa do retorno

Não foi detectada na análise a presença da etapa “recusa do retorno” na trajetória do atleta segundo o documentário estudado.

4.1.3.2 A fuga mágica

Uma vez que não foram comprovadas informações capazes de ponderar possíveis dificuldades no trajeto de retorno do protagonista do mundo da aventura para o mundo comum, é possível concluir a ausência da etapa da “fuga mágica” na análise.

4.1.3.3 O resgate com ajuda externa

Do mesmo modo, partindo do pressuposto de que não houve dificuldades no retorno do herói, também é pertinente supor o fato de que não há dados, no documentário, da passagem de Pelé pela etapa “resgate com ajuda externa”.

4.1.3.4 A passagem pelo limiar de retorno

Já no mundo comum e em posse da dádiva obtida na jornada, o documentário aponta que Pelé trabalhou o compartilhamento do elixir de diversas maneiras. As mais tradicionais,

como a chegada de avião em solo nacional com recepção da população, o desfile em carro de bombeiro pelas ruas e as sessões de fotografias e autógrafos com os fãs, foram realizadas após a conquistas dos Mundiais de 1958, 1962 e 1970.



Figura 21: Elenco brasileiro é aclamado na chegada após a conquista do título de 1958 (Isto é Pelé)



Figura 22: Pelé é um dos atletas mais procurado pelos fãs (Isto é Pelé)



Figura 23: Passeio pelas ruas para exibição da primeira taça do Mundo conquistada pelo Brasil (Isto é Pelé)

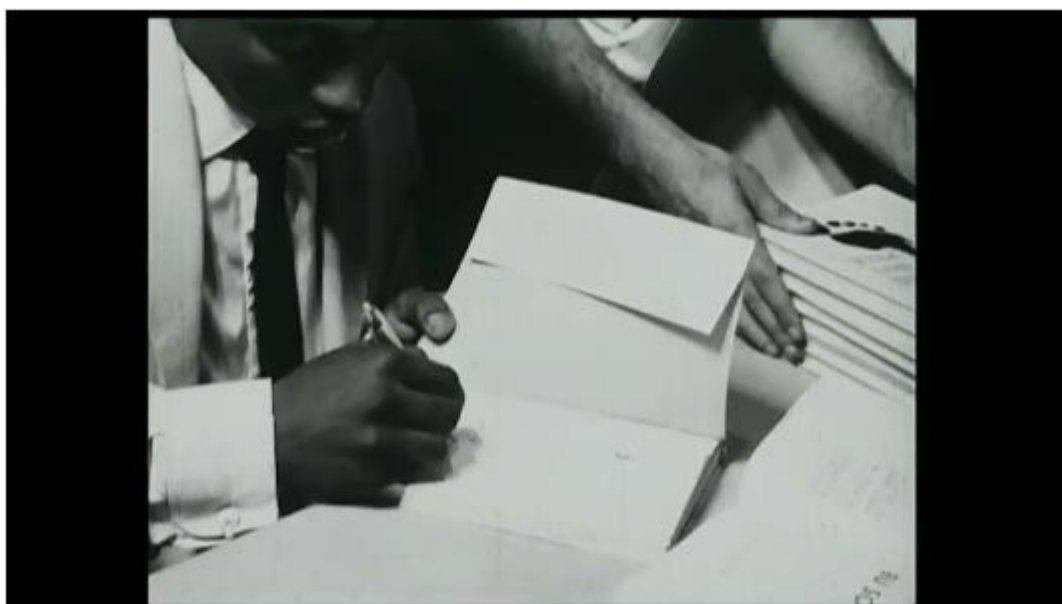


Figura 24: Sessão de autógrafo com Pelé, campeão mundial aos 17 anos (Isto é Pelé)



Figura 25: Pelé na comemoração do bicampeonato mundial de 1962 (Isto é Pelé)



Figura 26: Torcida invade o campo após conquista do tricampeonato em 1970 (Isto é Pelé)

Já durante a comemoração do milésimo gol de sua carreira, enquanto é carregado por jornalistas e fotógrafos que trabalhavam cobrindo a partida, Pelé aproveita para compartilhar o elixir por meio de um discurso no qual deixa claro abrir mão da comemoração de seus feitos no âmbito do interesse pessoal em prol da sociedade.

[...] a maior parte do mundo está me ouvindo: pelo amor de Deus, povo, vamos proteger os pobres, vamos proteger as criancinhas necessitadas, vamos cuidar de quem precisa, vamos ajudar todo mundo! Pelo amor de Deus, o povo brasileiro não pode esquecer das crianças necessitadas, das casas de caridade, vamos pensar nisso,

não vamos pensar só em festa. Pelo amor de deus, olha o natal das crianças [...]
(PELE, 1974, transcrição nossa)



Figura 27: Pelé discursa após anotar o gol de número 1000 em sua carreira (Isto é Pelé)

O documentário exhibe, em diversos trechos distribuídos ao longo da obra, alguns ensinamentos de Pelé aos atletas juvenis do Santos. De uma maneira bastante didática, o futebolista ensina a maneira adequada de chutar a bola, realizar domínios, entre outros fundamentos básicos do esporte. Algumas dessas passagens utilizam o recurso da *voz off*, com o atleta assumindo a condição de um professor que repassa seus ensinamentos não apenas para os juvenis que estão com Pelé no gramado, mas também para o espectador que assiste ao longa-metragem. Mais do que uma maneira de compartilhar a dádiva do conhecimento futebolístico, as passagens se configuram como uma manifestação de esperança pela formação de algum “aluno” que consiga se sair tão bem quanto o professor na carreira esportiva.



Figura 28: Pelé ensina juvenis do Santos a como chutar corretamente (Isto é Pelé)



Figura 29: Pelé e a maneira correta de se cabecear (Isto é Pelé)



Figura 30: Pelé cita que um dos segredos do chute é a posição do pé de apoio (Isto é Pelé)

4.1.3.5 Senhor dos dois mundos

A passagem de Pelé pela etapa “senhor dos dois mundos” está sustentada em dois pontos do longa-metragem. Primeiramente, enquanto são exibidas cenas da disputa da Copa do Mundo de 1970, o herói estabelece uma comparação entre as seleções brasileiras de 1958 e 1970, analisando os pontos fortes e fracos de cada equipe e qual delas sairia vencedora em um possível confronto. Tal naturalidade para estabelecer a referida comparação sugere um elevado teor de tranquilidade para tratar de assuntos referentes ao mundo da aventura, demonstrando domínio do terreno antes desconhecido.

O outro ponto consiste na declaração da voz *over*, que cita, durante a aposentadoria do atleta, que o jogador abandona o futebol “ainda em condições de chegar ao gol” (PELE, 1974, transcrição nossa), o que permite a suposição de certo conforto para vivenciar as etapas da aventura mesmo após a aposentadoria, sugerindo a liberdade do protagonista em transitar pelos mundos comum e da aventura.

4.1.3.6 Liberdade para viver

Uma vez que a etapa “liberdade para viver” é baseada em um processo semelhante ao do “ventre da baleia”, mas no sentido inverso, já que o herói renasce, dessa vez, no retorno ao mundo comum, também é possível supor a passagem do protagonista pela referida fase por meio da utilização, pelo próprio jogador, da nomenclatura Pelé na terceira pessoa, sugerindo a

consolidação no mundo humano de uma figura que triunfou na passagem pelo mundo da aventura.

4.1.4 Interpretações

Em 1974, ano de lançamento de “Isto é Pelé”, o Brasil empossou o general Ernesto Geisel como seu quarto presidente do período da Ditadura Militar. Entretanto, a referida eleição nacional ficou marcada pela vitória do MDB e perda de espaço do partido ARENA no Senado, o que indicaria elementos para uma possível abertura política no cenário brasileiro. Mas o governo, que ostentava a bandeira do movimento desenvolvimentista, caracterizado pela presença de uma modernidade autoritária e de elevado custo, tratou de colocar em prática algumas medidas que enfraqueceram a oposição e asseguraram a permanência do período ditatorial por mais uma década.

É de notório conhecimento também o fato de que o referido recorte da história brasileira foi marcado pela forte censura, que analisava, sob critérios morais e políticos, se determinado produto de cunho artístico ou informativo poderia ser disseminado ao grande público. Eis uma das principais armas utilizadas pelo regime para impedir o fortalecimento de opositores por meio da divulgação de mensagens contrárias aos ideais das forças governantes.

Nesse contexto, o documentário de Eduardo Scorel e Luiz Carlos Barreto reúne uma série de elementos capazes de classifica-lo como um produto chapa-branca, ou seja, com aspectos de oposição inexistentes ao governo da época. Tal premissa pode ser encontrada também em outros produtos audiovisuais da época, como o documentário “O Fabuloso Fittipaldi” (1973), que sustenta a tendência encontrada em representar grandes atletas como se fossem o grande Brasil. Mais do que isso, a abertura do longa-metragem, exibindo um Pelé ativo e decidido, trajado com as cores do país e que corre determinado em busca de seus objetivos, nada mais é do que uma apologia ao Brasil desenvolvimentista, que corria com a mesma velocidade e dedicação ao encontro do progresso.

O cartaz oficial⁸ também mantinha o mesmo caráter neutro na divulgação da obra, optando por privilegiar as cores presentes na bandeira nacional e exibindo um Pelé sorridente, que soca o ar em mais uma reprodução de sua típica comemoração após marcar um gol. Nos

⁸ Diferentemente do cartaz de “Garrincha, Alegria do Povo”, o pôster de “Isto é Pelé” não está disponibilizado no banco de dados do site da Cinemateca Brasileira. Assim, pesquisas na internet confirmaram que a imagem aqui reproduzida era a de divulgação oficial do longa-metragem.

dizeres do pôster, apenas as informações de que ali seriam mostrados “os gols mais bonitos, os dribles mais sensacionais, as jogadas mais espetaculares e 17 anos do melhor futebol”.

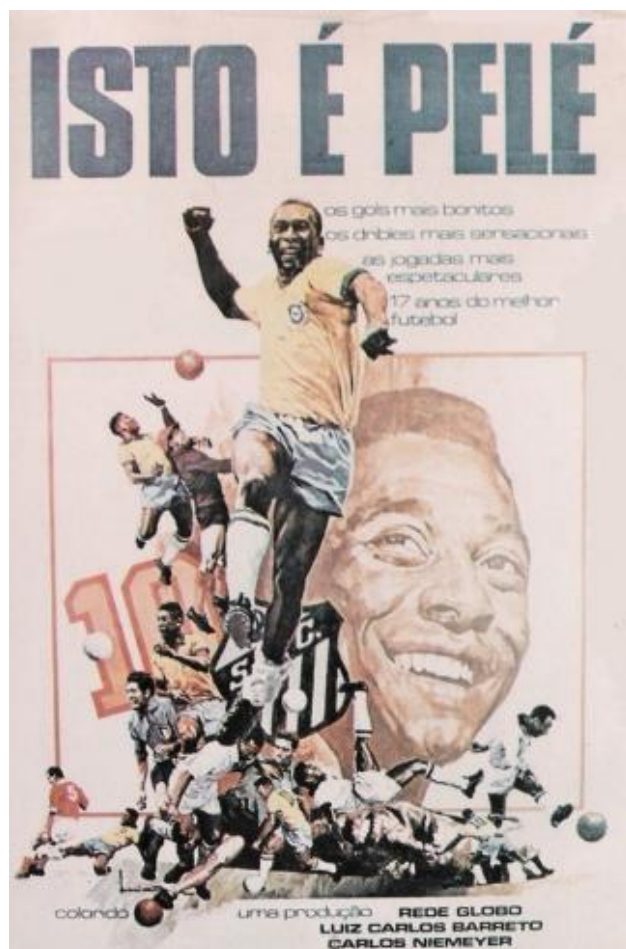


Figura 31: Cartaz de “Isto é Pelé”

No que diz respeito à Jornada do Herói de Campbell, o longa-metragem, no ciclo de Separação do monomito, não deixa informações sobre de que forma ocorreu o “chamado da aventura” de Pelé, mas fica claro que seu dom para o futebol se manifestou precocemente, uma vez que conquistou o título de campeão mundial com a camisa da Seleção Brasileira com apenas 17 anos de idade, e que seus incríveis atributos físicos, aliados ao constante desejo de aperfeiçoamento, ressaltavam seu potencial para se destacar mesmo entre os melhores do esporte. A etapa da “recusa do chamado” não se manifesta antes da travessia do herói para o mundo da aventura, mas sim quando ele já está vivenciando seus desafios no “caminho de provas”, em um momento único no qual seus interesses pessoais são sobrepostos aos desejos em prol da coletividade, insinuando que boas atuações de Pelé no Copa do Mundo de 1962,

na qual não disputou integralmente por motivo de lesão, seriam mais importantes para o jogador do que a própria conquista do título.

Para ingressar na terra desconhecida onde habitam os desafios do protagonista, Pelé contou com o “auxílio natural” de Waldemar de Brito, seu treinador na cidade de Bauru, e também de seu pai, mentores que tiveram como função principal aprimorar tecnicamente o talento do herói, com vistas a assegurar sua supremacia no enfrentamento das batalhas que viriam. Assim, ele realiza a “passagem pelo primeiro limiar”, deixando o Bauru Atlético Clube e ingressando no Santos FC e, enfim, deixa de ser apenas Edson Arantes do Nascimento, nome que nem é citado no documentário, para ser Pelé, realizando o renascimento proposto na etapa “ventre da baleia”.

Durante as fases que compõem o tópico da Iniciação, Pelé tem em seu “caminho de provas” uma série de testes nos quais, apesar de certas decepções, consegue colecionar vitórias, conquistar troféus e compartilhar elixires. Os sucessos obtidos nas disputas da Copa do Mundo de 1958, Campeonato Mundial com o Santos FC e obtenção do milésimo gol na carreira contrastam com as frustrações das Copas do Mundo de 1962 e 1966, gerando uma experiência capaz de conscientizar o atleta da importância de uma preparação adequada em prol da conquista não apenas da redenção, mas de seu principal objetivo: o tricampeonato mundial na Copa do Mundo de 1970, sendo esta configurada como a “bênção última” do herói. Antes disso, porém, cabe ressaltar uma autorrealização obtida pelo futebolista durante sua jornada: a “apoteose”, no qual ele adquire a consciência de seu status diferenciado perante os demais atletas, a ponto não apenas de ressaltar seus feitos em campos, mas de assegurar a importância também dos gols de seus companheiros, em um processo de ampliação do ego no qual “em lugar de pensar apenas em si, o indivíduo torna-se dedicado à sua sociedade como um todo” (CAMPBELL, 2007, p.150).

Devido a uma preferência em focar os feitos de Pelé dentro das quatro linhas, em detrimento à caracterização de aspectos mais biográficos do atleta, não foram encontrados elementos que sustentassem a passagem do protagonista pelas etapas de “encontro com a deusa”, “mulher como tentação” e “sintonia com o pai”.

Por fim, graças a mérito próprio, o jogador chega a sua plenitude para a disputa da “bênção última”. A facilidade na obtenção da dádiva pode ser constatada, uma vez que a disputa do Mundial de 1970 não é nem narrado em detalhes pelo longa-metragem, como se

fosse um trecho sem emoção, reviravoltas e com destino certo, a ponto de não merecer a mesma atenção destinada às outras edições do campeonato citadas pela obra fílmica.

Pelo mesmo motivo já citado quando a presente análise abordou o retorno de Garrincha ao mundo comum, Pelé, durante o ciclo do Retorno do momonito, não apresenta passagem pelas fases de “recusa do retorno”, “fuga mágica” e “resgate com a ajuda externa”, já que a hipótese apresentada de que a conquista do troféu dentro das regras definidas pelo esporte se assemelha à bênção dos deuses para condução da dádiva se sustenta também na análise de “Isto é Pelé”.

Assim, o atleta realiza a “passagem pelo limiar de retorno” e, na comprovação de seu potencial heroico, cumpre a tarefa de compartilhamento do elixir sem apresentar dificuldades ou sem sentir a responsabilidade inerente ao processo. Além das manifestações junto ao povo de exibição do troféu em pontos públicos, sessões de fotos e autógrafos e recepção acalorada na chegada dos jogadores ao país, sendo estas manifestações de cunho mais tradicionalista no âmbito esportivo, cabe ressaltar a intenção de Pelé em repassar suas habilidades e talento aos mais jovens, por meio de cenas na qual utiliza uma linguagem com caráter bastante didático, e também a intenção do futebolista em promover o bem a toda a sociedade, compromisso firmado durante seu discurso após o milésimo gol, em uma clara demonstração de desistência dos interesses próprios em favor de ações que ajudem à população.

A tranquilidade apresentada para se referir a elementos que compõem o mundo da aventura e a opção pela aposentadoria ainda em condições de atuar em nível elevado dentro dos gramados reforçam sua capacidade de soberania tanto no mundo desconhecido quanto no mundo humano, garantindo-o como um “senhor dos dois mundos”.

Por fim, tanto seu legado de jogadas, feitos e vitórias, quanto sua relação com o povo no compartilhamento do elixir auxiliam no renascimento do Eu proposta pela etapa “liberdade para viver”. Partindo do pressuposto de que as declarações do futebolista no documentário, na qual se refere a si mesmo na terceira pessoa empregando a nomenclatura Pelé, são posteriores às etapas do ciclo Iniciação do monomito e devidamente caracterizadas na fase de Retorno do, uma vez que a obra foi filmada em 1974, sugere-se certo teor de imortalidade ao nome Pelé, cuja utilização está consolidada tanto no mundo da aventura quanto no mundo humano.

Dessa forma, o resultado da análise aponta para o sucesso na passagem pelas etapas separação-iniciação-retorno, a estrutura do monomito proposta por Campbell, do protagonista do longa-metragem “Isto é Pelé”.

A referência a si próprio como Pelé e não como Edson ressalta a consolidação do herói no mundo humano.	Liberdade para viver	RETORNO
Pelé fala com tranquilidade sobre o “mundo da aventura” e se aposenta ainda em condições de obter novas conquistas em sua jornada.	Senhor dos dois mundos	
Pelé compartilha o “elixir” conquistado por meio de passeatas e fotos com os brasileiros, além de discursos de solidariedade e ensinamentos técnicos para os mais jovens.	A passagem pelo limiar de retorno	
-	O resgate com a ajuda externa	
-	A fuga mágica	
-	A recusa do retorno	INICIAÇÃO
A conquista da Copa de 1970, com Pelé no auge físico e técnico, marca a redenção do futebolista após o vexame de 1966.	A bênção última	
Pelé admite saber de sua qualidade superior nos campos, o que o diferencia dos demais.	A apoteose	
-	A sintonia com o pai	
-	A mulher como tentação	
-	O encontro com a deusa	SEPARAÇÃO
Pelé conquista as Copas do Mundo de 1958, 1962 e 1970, além de vencer a violência dos adversários e chegar a marca de 100 gols na carreira.	O caminho de provas	
Edson Arantes do Nascimento dá lugar a Pelé, como se ambos fossem pessoas distintas.	O ventre da baleia	
Pelé deixa Bauri e ingressa no Santos Futebol Clube, seu primeiro clube profissional.	A passagem pelo primeiro limiar	
O técnico Waldemar de Brito e o pai de Pelé foram citados como mentores que auxiliaram o atleta na carreira.	O auxílio sobrenatural	
Durante a Copa de 1962, Pelé se machuca e aparenta sensação de derrota mesmo em meio a conquista do título.	A recusa do chamado	SEPARAÇÃO
Pelé surge como jogador profissional e símbolo nacional, evidenciando seu talento e conquistas.	O chamado da aventura	

Figura 32: A Jornada do Herói de Pelé em “Isto é Pelé”

4.2 “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO” SOB A ÓTICA DA JORNADA DO HERÓI

4.2.1 Separação

4.2.1.1 O chamado da aventura

O documentário se inicia de uma maneira não linear, com a exibição de Garrincha já com a camisa da Seleção Brasileira e atuando em partidas oficiais. Dessa forma, é necessário procurar no decorrer do longa-metragem os indícios que evidenciam o “chamado da aventura” do futebolista, no caso, a maneira como o protagonista descobriu seu talento para o futebol. Durante a passagem na qual a voz *over* conta um pouco da história do atleta em sua cidade natal, Pau Grande, é possível identificar que Mané Garrincha gosta de usar o tempo livre para atuar como meia direita e capitão do time Vai que é Mole:

É assim, descalço, disputando a bola com os seus amigos, que Garrincha passa os dias de folga. O campo, chamado maracanãzinho, é o mesmo de sua infância. Fica no alto de um morro íngreme e, ali, o futebol tem regras e esquemas próprios. Jogar a bola fora pelo morro abaixo é mais grave do que marcar um gol contra. Junto com Pincel e Swing, seus dois maiores amigos, Garrincha forma a linha média mais famosa de toda a raiz da Serra. Jogam como meninos: alegres e sem compromisso. O brinquedo é a bola e a recompensa, um copo de cerveja que os vencidos terão de pagar aos vencedores no bar da cidade. Pincel, Swing e Altair são mais do que amigos de Garrincha: espécie de secretários que o acompanham para todo lado. Sóbrios, discretos, não procuram tirar nenhum partido da fama e do prestígio de Mané. Cresceram juntos identificados na vida de meninos pobres. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

Ao afirmar que o campo onde o atleta se diverte nos dias de folga é o mesmo de sua infância, é suscetível crer que foi ali onde Mané deu seus primeiros passos no esporte, ainda criança, e começou a identificar seu talento que o diferenciava dos demais.



Figura 33: Garrincha em pelada na cidade de Pau Grande (Garrincha, Alegria do Povo)



Figura 34: O prêmio aos vencedores: uma bebida no bar da cidade (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.1.2 A recusa do chamado

Logo na sequência da passagem descrita acima, na etapa “chamado da aventura”, a voz *over* prossegue narrando a relação de amizade entre Garrincha, Pincel, Swing e Altair:

Frequentaram a mesma escola e juntos se iniciaram no ofício de tecelões da fábrica que rege toda a vida da cidade. Hoje, como antes, os amigos de Garrincha continuam operários da fábrica de tecidos. Trabalham oito horas por dia e recebem

salário mínimo. Como jogador de futebol, Garrincha ganha atualmente cerca de 500 mil cruzeiros por mês. No tempo em que trabalhava na fábrica, era mau operário. Conseguia dormir em meio ao barulho infernal das máquinas. Várias vezes esteve para ser demitido, mas sua demissão era sempre protelada para uma segunda-feira, para que ele jogasse mais um domingo pelo time da fábrica. Na segunda-feira, a demissão não podia se consumir. Cada domingo, Garrincha fazia os gols da vitória e subia mais na estima dos companheiros, até chegar a altura do presidente Vargas na sede do esporte clube Pau Grande. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

A comparação estabelecida entre o trabalhador da fábrica e o jogador de futebol, citando, inclusive elementos como carga horária e rendimentos auferidos, faz parte do que Jean-Claude Bernardet (2003) classifica como um modelo sociológico, estabelecido em um mecanismo que objetiva partir do particular para o geral, ou seja, de um elemento de determinado perfil para a criação de um estereótipo do grupo ao qual o referido perfil é pertencente. No caso, é feita uma provocação ao estabelecimento de tais padrões, uma vez que o empregado formal e correto em suas tarefas consegue como troca apenas um salário mínimo, enquanto Garrincha, que era péssimo funcionário, chega ao estrelato e ao enriquecimento, algo bem mais raro no ambiente fabril.

O fato de que Garrincha, mesmo ciente de sua aptidão para o futebol, uma vez que seu dom já havia sido despertado, levava a vida como funcionário da fábrica de tecidos do município, onde, devido à preguiça para exercer a profissão, só escapava da demissão justamente pelo seu talento futebolístico é uma amostra da utilização do dom para interesses pessoais, configurando uma recusa ao chamado aventureiro. Segundo Campbell (2007), o dizer não ao chamado da aventura consiste, principalmente, na relutância em abrir mão dos interesses próprios em prol da luta por algo que seja benéfico a toda a sociedade.



Figura 35: Exibição da fábrica de tecidos é exemplo de uma atitude bastante comum do Cinema Novo: a verificação da infraestrutura social e econômica do trabalho. (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.1.3 O auxílio sobrenatural

Eis aqui a primeira diferença identificada entre a ordem inicial estabelecida na Jornada do Herói de Joseph Campbell e a trajetória do atleta no documentário. Cabe ressaltar que tais alterações são perfeitamente normais e aceitáveis, uma vez que a estrutura não é fixa. Segundo Campbell (2007), a figura protetora do “auxílio sobrenatural” surge para ensinar, treinar e proteger o herói, atribuindo-lhe determinados dons para que consiga enfrentar os perigos iminentes do ingresso no mundo da aventura. Tal figura se consolida como a expressão do arquétipo do Mentor, chamado por Campbell de velho sábio ou velha sábia.

Logo após o documentário exibir uma sequência na qual o doutor Nova Monteiro, professor de traumatologia e então diretor do Botafogo de Futebol e Regatas, ressaltava que, diante do problema das pernas tortas de Garrincha, qualquer médico o impossibilitaria para a prática esportiva, a *voz over* prossegue:

Mas Garrincha não confia só nos médicos. Ele tem a sua rezadeira em Pau Grande e algumas vezes Dona Leotina tem arrancado fora aparelhos de gesso das pernas de Garrincha para curá-lo com água benta e pinceladas de galho de arruda. Dona Leotina é lavadeira e diz que tem 100 anos de idade. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

É possível identificar aqui uma oposição entre ciência e misticismo, sendo que o longa-metragem deixa clara sua opção por não aderir às questões das crenças da curandeira. Enquanto o depoimento médico é embasado pelo conhecimento científico do profissional, por exames que comprovam a condição do futebolista e pela utilização de termos técnicos, Dona Leotina é retratada sob um olhar de desconfiança pelos métodos utilizados para tratamento, pela idade que alega ter e também pelo gancho construído pelo documentário, que passa a abordar a temática superstição logo na sequência.

Com relação à etapa do “auxílio sobrenatural”, uma vez que, momentos antes do referido relato, a *voz over* ressaltou que foi apenas após a chegada ao Botafogo de Futebol e Regatas que Garrincha descobriu que possuía as pernas tortas e, conseqüentemente, a partir da prática profissional do esporte, passou a contar com auxílio médico para manutenção da boa saúde corporal, é correto supor que, ao remover os gessos colocados pelos médicos, Dona Leotina acompanha Garrincha não apenas na travessia do limiar, mas já durante sua estada no mundo da aventura.



Figura 36: Dona Leotina, rezadeira, conta que tem mais de 100 anos de idade (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.1.4 A passagem pelo primeiro limiar

A referida etapa se concretiza assim que a *voz over* declara que Garrincha deixou a cidade de Pau Grande para treinar na capital carioca, no clube do Botafogo de Futebol e Regatas. Segundo a narração do documentário, “do futebol da grande cidade nada sabia. Seu

estilo inesperado logo impressionou. No dia seguinte, a imprensa notava a presença no treino do botafogo de um novato de pernas tortas e dribles desconcertantes” (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa). Logo na sequência, temos o já citado depoimento do médico Nova Monteiro:

O Garrincha é um jogador que, desconhecido, aparecendo hoje em dia em um clube qualquer de futebol, poderia perfeitamente enganar o médico que o examinasse, que seguramente o incapacitaria para a prática do futebol. A peculiaridade dos membros inferiores desse grande jogador que é Garrincha está representada pela existência de um [...] desvio longitudinal do membro inferior e do outro lado [...] também desvio longitudinal, mas no sentido oposto, formando um conjunto chamado joelho em rajada, ou seja, desvio bilateral dos dois membros inferiores. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

Assim, a figura do médico se configura como o Guardião de Limiar, já que uma análise precipitada seria capaz de impossibilitar a permanência do herói no mundo da aventura.



Figura 37: Médico analisa a deficiência dos joelhos de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.1.5 O ventre de baleia

A etapa do “ventre da baleia”, que sugere o renascimento do protagonista, já dentro do mundo da aventura, o que implica, simbolicamente, o falecimento daquele Eu do herói preso

ao mundo humano, não é considerada como cumprida por Garrincha segundo a presente análise.

4.2.2 Iniciação

4.2.2.1 O caminho de provas

Já devidamente situado dentro do mundo da aventura, cabe a Garrincha enfrentar seus desafios, colecionar vitórias e se recuperar das derrotas, comprovando sua força e obstinação que o diferenciam dos humanos comuns.

As primeiras barreiras a serem superadas pelo atleta são os torneios disputados com a camisa do clube pelo qual estreou profissionalmente e se consagrou: a do Botafogo de Futebol e Regatas. Ainda na parte inicial do documentário, diversas sequências tratam de contar, por meio de imagens, todas as etapas de uma partida de futebol. As cenas dos atletas se aquecendo para entrar em campo são intercaladas com a de torcedores chegando ao estádio: os personagens do espetáculo, tanto os que jogam quanto os que assistem, estavam se preparando para a disputa. O desenrolar da partida é contado por meio de uma sucessão de cenas de jogadas de Garrincha, bem como pela utilização de imagens estáticas com *closes* que se alternam entre as pernas e os rostos de Mané e dos adversários. A trilha sonora é essencialmente o som ambiente de um estádio lotado, com exceção para os momentos em que entram em cena as imagens fixas, oportunidade na qual o silêncio predomina, ressaltando a ideia de congelamento do tempo para apreciação do momento enfocado. É curioso observar, contudo, que o longa-metragem opta, ao menos nesse início, por generalizar a exibição do futebol na narrativa, não se preocupando em descrever uma partida específica, já que os adversários presentes nas jogadas exibidas utilizam diversos uniformes distintos.

Enfim, chega o momento do gol e a festa dos torcedores e dos atletas após o término da partida deixa a impressão de que não se tratava de uma disputa qualquer: era uma final de campeonato, um símbolo para retratar os títulos de Garrincha com a camisa alvinegra.



Figura 38: Garrincha dá entrevista antes do início da partida (Garrincha, Alegria do Povo)



Figura 39: Dribles desconcertantes eram a marca registrada de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)



Figura 40: Comemoração após a conquista de mais um título (Garrincha, Alegria do Povo)

A próxima batalha do “caminho de provas” de Garrincha retratada pelo documentário mostra o atleta já com a camisa da Seleção Brasileira e com uma grande responsabilidade em suas costas: contribuir para a equipe conquistar o primeiro título mundial na Copa de 1958, especialmente após as frustrantes decepções dos anos anteriores. A narrativa a respeito do Mundial se resume à exibição do jogo da final contra a Suécia, onde, por meio de uma série de planos sequência, são mostrados tanto os gols quanto os lances de efeito da partida. O papel de contar os acontecimentos fica a cargo da voz *over*, que salienta não só a capacidade de Garrincha em desmontar a defesa adversária com seus dribles, mas também a declaração do sueco Axbom, mais um a declarar que sabia o segredo para marcar Garrincha, afinal, ele driblava sempre para o mesmo lado, mas que acabou iludido pelo atacante brasileiro da mesma maneira como outros marcadores que tentaram parar Mané ao longo de sua carreira.

Assim, o longa-metragem narra o “caminho de provas” do atleta enfocando exclusivamente suas conquistas, sem dar espaço para relatar possíveis revezes durante a trajetória do futebolista. A próxima conquista abordada, a Copa do Mundo de 1962, é considerada pela análise como a “bênção última” do jogador.



Figura 41: Garrincha saiu do banco para se destacar no Mundial de 1958 (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.2.2 O encontro com a deusa

A figura feminina apresentada no caminho de Garrincha é Nair, sua esposa, que residia em Pau Grande juntamente com as sete filhas do casal.

A família de Garrincha vive até hoje no lugar em que ele nasceu, há 29 anos. Pau Grande é uma cidadezinha de três mil habitantes na raiz da Serra de Petrópolis, a 70 km do Rio de Janeiro. A vida do lugarejo gira em torno de uma fábrica de tecido. Todas as casas pertencem à fábrica, inclusive a de Garrincha, que lhe foi dada em uso fruto como prêmio pela conquista da Copa do Mundo de 1958. A família de Garrincha se compõe de mulher, sete filhas e alguns passarinhos. Um dos quais muito estranho, porque ao invés de cantar, fala com voz de homem: é o Mainá. Tereza, Anete, Sara, Maria Angélica, Maria das Graças, Maria Tereza e Denise. Sete filhas de Garrincha, sete brilhos do destino, que só lhe tem dado meninas, quando ele espera um menino: um Garrinchinha de pernas tortas que conta merecer na próxima jogada. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).



Figura 42: Nair, esposa de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.2.3 A mulher como tentação

A presente análise não encontrou elementos no documentário “Garrincha, Alegria do Povo” que comprovassem a presença da “mulher como tentação” na jornada do herói.

4.2.2.4 A sintonia com o pai

Da mesma maneira, também não foram localizados subsídios para supor que uma das realizações conquistadas pelo futebolista durante sua trajetória tenha sido as estabelecidas na etapa de “sintonia com o pai”.

4.2.2.5 A apoteose

Também não foram encontradas evidências de que Garrincha encontrou dentro de si mesmo o objetivo da sua jornada aventureira, conforme explicita a etapa “apoteose”.

4.2.2.6 A bênção última

Eis então o grande desafio da jornada de Garrincha, aquele que promete a dádiva desejada de sua aventura: a conquista do bicampeonato na Copa do Mundo de 1962. Com relação ao jogo de estreia,

O Brasil com prestígio de campeão do mundo tinha total favoritismo nesse jogo. A certeza geral de vitória firmava-se sobretudo nas pernas de Pelé e de Garrincha, mas

as pernas de Garrincha tremiam ostensivamente antes de começar a partida. Tremiam de responsabilidade mais que de medo. [...] Garrincha passou por esse jogo sem dar o menor sinal de seu valor. As manchetes da vitória, 2 a 0 contra o México, ficaram com Pelé. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

A estratégia fílmica utilizada pelo documentário para contar a história da Copa do Mundo de 1962 consiste na continua exibição de lances das partidas, com som ambiente dos estádios, enquanto a voz *over* é a responsável não apenas pela evolução da história na sucessão dos acontecimentos, mas também por contar histórias paralelas que ocorreram durante os jogos, como a superstição do Brasil, que decidiu usar na estreia as mesmas roupas das últimas vitórias internacionais da equipe, bem como o triste episódio de um torcedor que, de tanta emoção, acabou caindo da arquibancada e fraturando as duas pernas.



Figura 43: 1962, a Copa de Garrincha (Garrincha, Alegria do Povo)

Após uma vitória segura na estreia contra o México, a voz *over* prossegue narrando os episódios do Mundial e, enfim, a ascensão de Garrincha, que se viu obrigado a assumir sozinho o papel de protagonista do time:

Três dias depois da vitória contra o México, Pelé e Garrincha voltavam a dividir a responsabilidade de um jogo. Adversário? A Tchecoslováquia. Nesse dia porém o destino surpreendeu o otimismo brasileiro tirando de jogo dramaticamente o atacante Pelé, que acabaria fora da Copa do Mundo vítima de um dos mais temíveis acidentes do futebol, que é a distensão muscular na virilha. O jogo contra os espanhóis foi a maior aflição dos brasileiros no Chile. Eles fizeram um gol de saída e nós não tínhamos mais Pelé. Tínhamos apenas esperanças de que Garrincha nos

desse o estalo de seu gênio no segundo tempo e Garrincha não falhou. De repente, aquele jogador sem inspiração e mais gordo do que devia, começou a inventar dribles contra a defesa espanhola. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

O talento de Garrincha continuou a desponta durante a competição, tais como na partida contra a Inglaterra, na qual seus dribles desconcertantes e gols desmontaram completamente o *English Team*, e na semifinal contra o Chile, cuja atuação, segundo a voz *over*, vinha fazendo até mesmo Pelé ser esquecido. Entretanto, apesar da superioridade no campo, Mané não ficou alheio das dificuldades em seu desafio:

Nesse jogo semifinal da Copa de 62, Garrincha experimentou emoção inédita na sua carreira. Depois de contribuir decisivamente para a eliminação do Chile, ele também perdeu a cabeça. Conforme confessou mais tarde, deu um pontapézinho na bunda de um chileno. Foi expulso de campo pela primeira vez na sua vida. Depois do jogo, no vestiário, Nilton Santos comentava que se Garrincha tivesse a experiência de Zizinho, teria saído de campo correndo em zigue-zague. Na sua ingenuidade, Garrincha deu sopa e acabou levando uma pedrada na cabeça. Para que Garrincha não fosse suspenso, até o presidente Prado do Peru intercedeu, recomendando que o juiz não fizesse carga contra ele no tribunal da FIFA. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).



Figura 44: Garrincha foi expulso pelo árbitro peruano Arturo Yamasaki e foi agredido com uma pedrada na saída do estádio (Garrincha, Alegria do Povo)

As dificuldades enfrentadas para que Garrincha disputasse a final da Copa do Mundo de 1962 permaneceram durante a entrada do atleta em campo, já que o futebolista estava com 39 graus de febre. Assim, “Garrincha doente e Pelé fora de campo deixaram à Seleção

brasileira a chance de se afirmar como equipe e todos dividiram na final, em partes iguais, as honras da vitória. E a alegria, essa foi sempre de todos” (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa). O título veio e, enfim, a dádiva foi alcançada.

No entanto, o que chama a atenção no papel exercido pela voz *over* é que, apesar de valorizar os feitos e o talento de Garrincha, alguns outros elementos com caráter depreciativo são facilmente identificados. Além de alegar que as pernas do futebolista tremiam de medo durante a estreia, o atleta também é classificado como “mais gordo do que devia” e rebelde às táticas.

4.2.3 Retorno

4.2.3.1 A recusa do retorno

A obra de Joaquim Pedro de Andrade, num dos raros momentos em que a fala de Garrincha assume o papel de protagonismo ao invés da voz *over*, exhibe uma entrevista provavelmente elaborada para algum veículo comunicacional televisivo, tendo como base o enquadramento de plano fechado e o direcionamento que o olhar do atleta toma ao falar. Nas palavras do atleta:

Eu me senti famoso mesmo em 58, quando cheguei aqui e depois fui pra minha terra em Pau Grande e senti que estava famoso, porque, conversando com os amigos, um deles falava que a minha casa vivia muito cheia de gente. Eu saía também pra fazer compra e viajava sempre de trem e sentia, talvez, assim, se vinha cansado dos treinos, achava que o pessoal estava, assim, perturbando um pouco. Eu me sentia um pouco cansativo [SIC] da vida de ídolo, mas você sabe que nós não podemos fazer nada. Temos que aguentar isso tudo porque o povo quer e pra eles é bom, mas pra nós não é muito, porque é meio cansativo também. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

Diante da questão de que o retorno do herói para o mundo comum detém a responsabilidade de disseminar o elixir conquistado durante a jornada, a insegurança e desconforto presente nas palavras de Garrincha mostram que lidar com a fama e o sucesso muitas vezes se configura como um fardo a ser carregado, algo que ele nitidamente não se sente confortável ao fazer.



Figura 45: Garrincha dá entrevista sobre a fama (Garrincha, Alegria do Povo)



Figura 46: Garrincha é reconhecido em praça pública (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.3.2 A fuga mágica

A presente análise não encontrou dados no longa-metragem que sustentassem a passagem de Garrincha pela fase da “fuga mágica”.

4.2.3.3 O resgate com ajuda externa

Da mesma maneira, não foram localizadas informações no documentário que se encaixassem na descrição que Campbell faz sobre a etapa do “resgate com ajuda externa”.

4.2.3.4 A passagem pelo limiar de retorno

Uma vez tendo efetuado a travessia para o mundo comum em posse do troféu conquistado na jornada, é dado o momento de colocar em prática um dos principais objetivos da Jornada do Herói: o compartilhamento do elixir com a sociedade. E o documentário exhibe diversos momentos no qual o futebolista põe em prática o proposto na etapa de “passagem pelo limiar de retorno”.



Figura 47: Chegada da delegação brasileira após mais uma conquista (Garrincha, Alegria do Povo)



Figura 48: Passeio em carro de bombeiro para exibição da taça conquistada (Garrincha, Alegria do Povo)

Devido à temática de crítica política e social do longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, é possível identificar diversas imagens de compartilhamento do elixir também com personalidades políticas da época.



Figura 49: Garrincha e o presidente João Goulart (Garrincha, Alegria do Povo)



Figura 50: Garrincha ao lado do presidente Juscelino Kubitschek (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.3.5 Senhor dos dois mundos

A dificuldade em transitar entre o mundo humano e o mundo da aventura pode ser constatada quando a obra fílmica realiza a abordagem da preparação física nos treinamentos de Garrincha apenas um ano após a conquista da “bênção última”, a Copa do Mundo de 1962.

De acordo com a voz *over*, dez anos após a chegada do atleta ao clube do Botafogo de Futebol e Regatas, o que pressupõe que o futebolista tenha chegado a marca de 30 anos de idade, Mané é definido como “um veterano cada vez mais impaciente com a rotina dos treinos que o seu temperamento de guerrilheiro nunca suportou. Guloso e com tendência a engordar, é a vítima preferida dos preparadores físicos” (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).



Figura 51: Garrincha em conversa reservada com o preparador físico (Garrincha, Alegria do Povo)



Figura 52: Garrincha treina de agasalho para facilitar a perda de peso (Garrincha, Alegria do Povo)

4.2.3.6 Liberdade para viver

A questão do renascimento do herói, dessa vez com base no falecimento do ego pessoal e assunção da condição inalterável do Eu obtido na Jornada do Herói, não foi sustentada por está análise com base no documentário “Garrincha, Alegria do Povo”.

4.2.4 Interpretações

Conforme citado no item 3.2 da presente pesquisa, “Garrincha, Alegria do Povo” é um documentário que traduz com exatidão os ideais propostos pelo Cinema Novo, denunciando aspectos alienantes da sociedade, no caso o futebol, no intuito de atingir a conscientização dos cidadãos a respeito de questões inerentes à realidade brasileira, por meio de um esclarecimento didático-marxista. Consequentemente, é vista como uma obra de posicionamento esquerdista, que faz oposição à política governamental da época e almeja o despertar da população sobre o que realmente ocorre ao seu redor.

O cartaz oficial do longa-metragem é confeccionado nas cores preto e branco, tonalidades que predominam em grande parte das cenas exibidas na obra. Entretanto, dois elementos na cor vermelha se destacam no pôster. O primeiro deles é uma pomba que voa bem próximo à mão de Garrincha, como se tivesse sido solta pelo atleta. Agora, o animal poderia voar livre pelos céus, uma referência ao sentimento de liberdade proporcionado pela conscientização em detrimento à alienação. O segundo elemento consiste na frase “um filme verdade”, que assume o aspecto não apenas de informar que o filme foi construído ou inspirado dentro dos preceitos do Cinema Verdade, mas também o de deixar claro que o conteúdo ali exibido é real e, mais do que isso, acontece na própria realidade do espectador. Cabe ressaltar, ademais, a escolha da cor vermelha, facilmente ligada com valores socialistas e comunistas da esquerda revolucionária.



Figura 53: Cartaz de “Garrincha, Alegria do Povo”

É curioso observar, contudo, que a referida condenação do aspecto alienante do esporte é construída por meio da exaltação de um ídolo futebolístico, um indivíduo que, vindo de origem pobre, também se mostra muitas vezes ingênuo e manipulado, mas que tem sua trajetória construída com a exploração de elementos e enaltecimentos de feitos capazes de transformá-lo em um herói popular.

Entretanto, o longa-metragem não foge de uma das maiores problemáticas encontradas no movimento cinematográfico brasileiro: apesar dos ideais propostos, as obras produzidas efetivamente não conseguiram dialogar com as grandes massas.

Os quadros de realização e, em boa parte, da absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu

substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. (GOMES, 1996, p.102).

A análise realizada a respeito da trajetória de Garrincha no documentário “Garrincha, Alegria do Povo”, sob a ótica da Jornada do Herói de Joseph Campbell, indica que o futebolista brasileiro vivenciou os três ciclos do monomito, separação-iniciação-retorno, sem diferenças consideráveis em comparação com a estrutura original de Campbell.

Nas etapas da Separação, Garrincha recebeu o “chamado da aventura” ainda na infância, atuando nos campos de várzea de Pau Grande. Entretanto, o documentário aborda a questão de maneira breve e não deixa indícios de como propriamente tal descoberta para o futebol e, conseqüentemente, o chamado para a aventura de Garrincha ocorreu. Apesar de relutar na “recusa do chamado”, já que possuía uma vida cômoda na fábrica onde, apesar de dormir no expediente, não era demitido devido às atuações pela equipe de futebol do time da empresa, contou com o “auxílio mágico”, que, inclusive, perdurou durante o “caminho de provas”, o que é tido como perfeitamente normal, já que o herói:

[...] será submetido a uma série de provas ou testes cada vez mais ameaçadores. Quanto mais você se meter no desafio, maior será a resistência. Você está entrando em zonas do inconsciente que foram reprimidas: a sombra, *anima/animus* e o restante do *self* não integrado – é o sistema de repressão pelo qual você tem de passar. Obviamente, é aí que o auxílio mágico se faz mais necessário. (CAMPBELL, 2008, p.140).

Assim, realizou a “passagem pelo primeiro limiar”, seduzindo o Guardião de Limiar, o médico Nova Monteiro, que o classificou como um grande jogador em contrapartida ao exame médico que, em uma primeira análise, o impossibilitaria para a prática esportiva profissional. A etapa “ventre da baleia” não foi considerada como cumprida pelo atleta, uma vez que, mesmo durante sua estadia no mundo da aventura, o jogador não se desprende de hábitos e atitudes realizadas antes da travessia do limiar, o que enfraquece a ideia de renascimento do herói.

Durante o ciclo de Iniciação, Garrincha vivenciou o “caminho de provas”, onde conquistou títulos tanto com o Botafogo de Futebol e Regatas quanto com a Seleção Brasileira. É comum que derrotas e dificuldades também façam parte da Jornada do Herói na referida etapa. Contudo, o documentário não exhibe nenhuma derrocada do protagonista,

apenas algumas dificuldades apresentadas por Garrincha, como a reclamação por permanecer no banco de reservas no início da disputa do Mundial de 1958 e a rebeldia tática em campo, o que contrariava as ordens do treinador da equipe, mas resultava em boas coisas dentro das quatro linhas. O “encontro com a deusa”, etapa descrita por Campbell (2008) como uma das autorrealizações que o herói consolida ao longo do caminho de provações, apresenta Nair, esposa de Garrincha, contudo, não existem informações no documentário que assegurem o encontro com Nair e o posterior casamento após a travessia de limiar de Garrincha, o que impossibilita a afirmação da então esposa do atleta como a deusa caracterizada na presente fase.

Enquanto as etapas a “mulher como tentação” e “sintonia com o pai” não são tidas como realizações do atleta na jornada, tão pouco a passagem pela “apoteose” pode ser atribuída à Garrincha, uma vez que, durante todo o documentário, o atleta se mostra alguém bastante humilde, simples e fiel aos seus valores adquiridos durante sua infância e adolescência no município de Pau Grande, o que não sugere uma possível autorrealização ou convicção de sua condição de herói.

Por fim, Garrincha cumpre sua “bênção última” e conquista a dádiva desejada, mas passa por uma série de dificuldades no caminho, tais quais o nervosismo na partida de estreia, a expulsão na semifinal contra o Chile, a lesão motivada por uma pedrada na cabeça, a necessidade de intervenção política para estar em campo na final e a atuação com 39 graus na partida derradeira.

Com relação ao Retorno, Garrincha declara dificuldades para lidar com a fama. Apesar de compreender a necessidade da existência de ídolos para suprir uma necessidade do povo, o desconforto de Garrincha aponta um possível descontentamento com uma das consequências inerentes ao herói que regressa ao mundo cotidiano com o elixir a ser compartilhado: a adoração dos humanos comuns, que é traduzida pela conquista de fama e prestígio.

As etapas da “fuga mágica” e “resgate com ajuda externa” não são encontradas na jornada devido à estrutura do desafio proposta na “bênção última” do torneio: a Copa do Mundo de 1962. Por mais que os adversários se constituam como obstáculos, as regras da disputa estipulam a obtenção do troféu ao vencedor que triunfar de acordo com o proposto pelo esporte. Dessa forma, o regresso do atleta ao mundo comum ocorre com a proteção dos deuses, uma vez que a dádiva foi obtida de acordo com o consentimento de todos os envolvidos na disputa.

Ao efetuar a “passagem pelo limiar de retorno”, Garrincha realiza alguns dos compartilhamentos de elixir mais tradicionais do cenário esportivo: a chegada ao país com recepção calorosa do público, o passeio em caminhão de bombeiro pelas ruas para exibição da taça e, também, fotos com representantes do poder nacional. Entretanto, as dificuldades para se manter em boa forma física e, conseqüentemente, saciar seus fãs com boas exibições dentro dos gramados, deixam claro a dificuldade do jogador em transitar com supremacia entre os mundos aventureiro e humano, característica da etapa “senhor dos dois mundos”. Para concluir, a análise também não aponta argumentos para sustentar a passagem do futebolista pela etapa “liberdade para viver”, pois o tipo de ligação mantida com Pau Grande e, por conseguinte, com o Eu de Garrincha de antes da aventura impossibilita a afirmação de que o herói renasceu para um novo Eu imutável após a jornada.

-	Liberdade para viver	RETORNO
Garrincha apresenta dificuldade para controlar o peso, treinar e manter seu jogo em alto nível.	Senhor dos dois mundos	
Garrincha compartilha o “elixir” conquistado por meio de passeatas e fotos torcedores e com figuras políticas da época.	A passagem pelo limiar de retorno	
-	O resgate com a ajuda externa	
-	A fuga mágica	
Garrincha entende sua importância para o povo, mas demonstra insatisfação com a fama e o assédio da vida de herói.	A recusa do retorno	INICIAÇÃO
Sem Pelé, Garrincha conduz o Brasil à conquista do bicampeonato Mundial em 1962, mas sofre para realizar a tarefa.	A bênção última	
-	A apoteose	
-	A sintonia com o pai	
-	A mulher como tentação	
Nair, esposa de Garrincha, e mãe de sete filhas de Garrincha.	O encontro com a deusa	SEPARAÇÃO
Conquistas com a camisa do Botafogo e também com a Seleção Brasileira nas Copas do Mundo de 1958 e 1962.	O caminho de provas	
-	O ventre da baleia	
Garrincha deixa Pau Grande e vai treinar no Botafogo de Futebol e Regatas.	A passagem pelo primeiro limiar	
A rezadeira Dona Leotina protege o atleta com água benta e galhos de arruda.	O auxílio sobrenatural	
Apesar da habilidade, Garrincha insistia em trabalhar na fábrica, de onde só não era despedido justamente pelo desempenho no futebol.	A recusa do chamado	SEPARAÇÃO
Garrincha dá seus primeiros chutes em um campinho na cidade de Pau Grande. Seu talento já era notável.	O chamado da aventura	

Figura 54: A Jornada do Herói de Pelé em “Garrincha, Alegria do Povo”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de tecer quaisquer comentários com teor conclusivo a respeito da análise da trajetória dos ídolos do futebol brasileiro nos documentários “Garrincha, Alegria do Povo” e “Isto é Pelé” sob a ótica da Jornada do Herói de Joseph Campbell, é importante ressaltar que o estudo aqui proposto debruçou-se exclusivamente sobre as representações de Pelé e Garrincha retratadas nas referidas obras fílmicas. Dessa maneira, fatos da vida dos futebolistas já conhecidos na época, como o caso extraconjugal de Garrincha com a cantora Elza Soares e o elo entre Pelé e o governo Médici (o atleta retornou ao México quatro meses após a conquista do tricampeonato na figura de embaixador representante do presidente), não fizeram parte do material investigado, uma vez que não foram abordados de maneira explícita nos documentários.

Por se tratarem de produtos audiovisuais, vale ressaltar que limitações da ordem de duração da película, questões técnicas de filmagem e abordagem idealizada pelo corpo diretivo são decisivas na seleção das cenas e, consequentemente, nos elementos de caráter biográfico que, no caso, amparam análises como a que é realizada nesta pesquisa.

Apesar de a metodologia aqui proposta privilegiar os pontos em comum identificados nos processos de comparação entre a Jornada de Herói e as trajetórias dos atletas nos documentários, não é possível concluir se o resultado obtido se encaixa na máxima proposta por Campbell, que cita a universalidade da estrutura, considerando que tal modelo pode ser identificado em qualquer narrativa; ou se os próprios diretores, cientes da influência da estrutura na questão da produção cinematográfica, conforme destaca o roteirista Christopher Vogler, tiveram como base a Jornada do Herói para construir a imagem de Pelé e Garrincha em seus trabalhos.

Contudo, cabe ressaltar a quantidade de etapas da Jornada do Herói não identificadas nas análises realizadas. No caso de Garrincha, as fases “ventre da baleia”, “mulher como tentação”, “sintonia com o pai”, “apoteose”, “fuga mágica”, “resgate com a ajuda externa” e “liberdade para viver” não tiveram elementos identificados em “Garrincha, Alegria do Povo”. Já a trajetória de Pelé em “Isto é Pelé” não evidenciou traços da presença do atleta em “encontro com a deusa”, “mulher como tentação”, “sintonia com o pai”, “recusa do retorno”, “fuga mágica” e “resgate com a ajuda externa”. Tal fato pode ser explicado pela opção dos diretores das obras em abordar determinados elementos biográficos dos futebolistas em

detrimento a outros. Entretanto, é inegável que a questão abre precedentes para um questionamento da Jornada do Herói proposta por Joseph Campbell, sugerindo uma reformulação em sua estrutura, pois, uma vez que o modelo se propõe a ser universal, manter um esqueleto elaborado com base em narrativas antigas é incoerente com a realidade dos heróis do século XXI, bastante pautados pelo consumo, acúmulo de riquezas e exposição em mídias digitais.

Analisando a equação composta pelo percurso heroico de Campbell e as proposituras audiovisuais de cada um dos documentários é aceitável propor que a riqueza da presente pesquisa esteja justamente neste ponto, uma vez que, como será visto adiante, as representações analisadas apontam para a existência de objetivos e heróis distintos nas duas obras.

Conforme já levantado nos tópicos 4.1.4 e 4.2.4, os estudos indicam que tanto o Garrinha de Joaquim Pedro de Andrade quanto o Pelé de Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel cumpriram o percurso pelo núcleo Separação-Iniciação-Retorno do monomito, proposto na Jornada do Herói, sem distinções significativas ao modelo. Dessa forma, a hipótese levantada na introdução, que sugere a utilização de aspectos mitológicos pela mídia para transformação de ídolos do esporte em heróis, pode ser confirmada ao menos nos dois casos aqui estudados.

É possível notar, porém, a ausência da participação dos atletas em determinadas etapas da estrutura, mas, conforme os ensinamentos do próprio Campbell (verificar no item 2.2), o modelo do herói é totalmente flexível, permitindo não apenas a ausência de determinada fase, mas também a troca na ordem ou a ampliação de determinado episódio sem que haja qualquer tipo de prejuízo tanto para o resultado final quanto para a análise do referido material.

Contudo, mesmo tendo cumprido o preceito que classificariam a ambos como figuras com potencial mitológico, é necessário construir uma ressalva com relação ao caso de Garrinha. As dificuldades apresentadas pelo jogador nas fases “ventre da baleia”, “liberdade para viver”, “senhor dos dois mundos” e especialmente na “bênção última” acabam por classificá-lo apenas com o *status* de herói comum. Isso porque, segundo a afirmação de Campbell ressaltada no tópico 2.2.2.6, uma vez diante do grande desafio da jornada, oportunidade na qual será obtida a grande dádiva, somente o herói eleito não encontra empecilhos para triunfar. Durante sua “bênção última”, Garrinha sentiu a responsabilidade na estreia; perdeu o controle na semifinal e agrediu um adversário; foi expulso e só esteve

presente na final por motivos extracampo, o que contou inclusive com a intervenção do presidente do país no qual o árbitro da partida havia nascido; foi ferido com uma pedrada na cabeça em pleno gramado e entrou em campo na final em estado enfermo, com 39 graus de febre.

Assim, enquanto Pelé se configura como um autêntico herói, pertencente ao panteão dos mitos, Garrincha apresenta os traços desse tipo particular de herói, cujo aspecto de humanização característico altera sua classificação entre as divindades mitológicas, mas não diminui seus feitos na memória e paixão do povo brasileiro.

Entretanto, não é apenas essa a diferença identificada entre as retratações Pelé e Garrincha. Mais do que uma relação “herói eleito X herói comum”, temos também a questão do “herói de esquerda X herói do sistema”, cuja fundamentação vem, essencialmente, da diferença marcante entre os períodos nos quais os documentários foram produzidos, que refletem, conseqüentemente, em perspectivas distintas a respeito do próprio país e seu povo. Enquanto “Garrincha, Alegria do Povo” traz em si as marcas do Cinema Novo e seus anseios por expor a realidade brasileira, marcada pelo subdesenvolvimento e pela alienação das massas, “Isto é Pelé” carrega consigo os traços da Ditadura Militar, do nacionalismo e da autopromoção do Estado.

Assim, a comparação entre os dois longas-metragens permitiu a comprovação de algumas “tensões” que vão além e mais a fundo do que a simples classificação de Pelé e Garrincha como heróis mitológicos ou não. O conflito entre “ideais do Cinema Novo X adesão ao Brasil desenvolvimentista” expõe contradições do movimento cinematográfico brasileiro que estão diretamente ligadas à maneira como o percurso narrativo de “Garrincha, Alegria do Povo” se desenvolve. Ao mesmo tempo em que prega a desmistificação, no caráter de denúncia e desmascaramento, do esporte e do herói que aliena, o longa-metragem cria uma trajetória para Garrincha que atende aos aspectos necessários para mitifica-lo. Da mesma maneira, ressaltando o que já foi exposto no item 4.2.4, o Cinema Novo jamais conseguiu dialogar com as grandes massas a ponto de ser elemento catalisador para as mudanças no âmbito da conscientização social idealizadas em suas obras.

De qualquer maneira, por mais que o estudo em questão tenha suscitado aspectos dignos de aprofundamento devido à complexidade e relevância especialmente no cenário audiovisual brasileiro, cabe ressaltar a confirmação da hipótese aqui proposta, que aponta a existência de elementos mitificadores nos documentários com a intenção de promover

determinado ídolo esportivo ao patamar de herói, o que possibilitaria, por sua vez, impactar a audiência de acordo com o que o proposto pela narrativa.

Acredito, contudo, que tais tensões identificadas são merecedoras de atenção por parte de pesquisas futuras que possam, inclusive, trabalhar com outros objetos de estudo que permitam o exame detalhado das “tensões” presentes nas produções cinematográficas do Cinema Novo, da época da Ditadura Militar ou da comparação entre os dois momentos históricos; bem como de pesquisas sobre a recepção de tais obras audiovisuais, o que deslocaria o foco da utilização dos aspectos mitológicos na produção fílmica para os efeitos de tais artifícios nos espectadores.

Referências

- AMERICO, M. Quem ganha com tudo isso? Subterrâneos do futebol: um filme de Maurice Capovilla. In: MARQUES, J. C. (Org); TURTELLI, S. R. (Org). **Futebol, cinema & cia:** ensaios. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- ANCINE - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA - Informe de Acompanhamento de Mercado de Salas de Exibição para o 1º Trimestre de 2015. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>> . Acesso em 07 jul. 2016.
- ARAUJO, L. C. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). **Documentário no Brasil:** tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1987.
- BASCCHERA, Roberto. Há 30 anos, Pelé era eleito o atleta do século. **Estadão**. Disponível em: < <http://esportes.estadao.com.br/noticias/futebol,ha-30-anos-pele-era-eleito-o-atleta-do-seculo,579758>>. Acesso em: 01 mai. 2016.
- BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BETTI, M. **A janela de vidro:** esporte, televisão e educação física. Campinas: Papirus, 1998.
- CAMPBELL, J. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.
- _____. **Mitos, sonhos e religião**. Trad. Ângela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- _____. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CARVALHO, M. S. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- CASTRO, R. **Estrela solitária:** um brasileiro chamado Garrincha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DAMO, A. S. **Do dom à profissão:** uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França. 2005. 435 f. Tese (Doutorado em

Antropologia)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

FICO, C. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILHO, M. **O negro no futebol brasileiro**. 4ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

GARRINCHA Alegria do Povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto, 1963. 35mm, BP, 61 min.

GOMES, P. E. S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HELAL, R. **Mídia, construção da derrota e o mito do herói**. Motus Corporis (UGF), Universidade Gama Filho, Rio d, v. 5, n. 2, p. 141-155, 1998.

HELAL, R; CABO, A. V. “Se você construir, ele virá”: cinema e mitologia esportiva. In: MARQUES, J. C. (Org); TURTELLI, S. R. (Org). **Futebol, cinema & cia**: ensaios. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

HOLANDA, K. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Revista Devires** – cinema e humanidade, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, v.1, n.2, jan-dez/04.

ISTO É PELÉ. Direção de Eduardo Scorel e Luiz Carlos Barreto: Rede Globo, 1974.

LÉVI-STRAUSS, C. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MARQUES, L. M. Profissionalismo e amadorismo no futebol brasileiro: análise do filme Garrincha, alegria do povo (1963). **Recorde**, Rio de Janeiro, v.8, n.2, jul-dez/15.

MARQUES, J. C. Gol de placa ou bola na trave? (Nelson Rodrigues e futebol na mão do cinema nacional). **Revista Comunicação, Movimento e Mídia na Educação Física**, UFSM, Santa Maria-RS, v.6, 2001.

MARQUES, J. C. Ayrton Senna e sua trajetória mítica como ídolo do automobilismo. In: XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Intercom**, 1998, Recife-PE.

MELO, V. A. Garrincha x Pelé: futebol, cinema, literatura e a construção da identidade nacional. **Revista brasileira de educação física e esporte**, São Paulo, v.20, n.4, out-dez/2006.

- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MULLER, L. **O herói: todos nascemos para ser heróis**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MUNIZ, S. **Cinema direto: anotações**. São Paulo: Mirante das Artes, 1967. N.1, jan/fev.
- NASCIMENTO, E. A. **Pelé, a autobiografia**. Redatores: Orlando Duarte e Alex Bellos, Rio de Janeiro: Sextante, 2006.
- NEVES, D. E. **Cinema novo no Brasil**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1966.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- O ÍDOLO MANÉ GARRINCHA. **Estádio Nacional de Brasília**. Disponível em: <<http://www.estadionacionaldebrasil.com.br/oidolo>>. Acesso em: 01 jul. 2016.
- ORICCHIO, L. Z. **Fome de bola: cinema e futebol no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- PAULINO, W. Pelé, o homem que reinventou o futebol. **UOL**, 2010. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/JC/sites/pele-70anos/index.html>>. Acesso em: 27 abr. 2016.
- RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- REDES FILHO, H. A. **Garrincha: o herói mítico**. Contribuição para o estabelecimento de uma história de vida. Porto, Portugal: Universidade do Porto, 2012.
- RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- ROTHBERG, D; SIQUEIRA, A. B. Esporte, cinema e ideologia: análises sociológicas e semiológicas. In: MARQUES, J. C. (Org); TURTELLI, S. R. (Org). **Futebol, cinema & cia: ensaios**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- RUBIO, K. **O atleta e o mito do herói: o imaginário esportivo contemporâneo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- SANT'ANA, L. C. R. Adeus à viralidade: o filme isto é Pelé (1974), o futebol e a ditadura. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, Natal/RN. **Anpuh: associação nacional de história**. Natal/RN, 2013.
- SILVA NETO, A. L. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo, Futuro Mundo Gráfica & Editora Ltda, 2002.
- VOGLER, C. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.