

“Só se não for brasileiro nessa hora!”

O documentário *Passe Livre* e as relações entre futebol, sociedade e ditadura na década de 1970.

Luiz Carlos R. de Sant’ana¹

Neste trabalho apresentamos uma análise do documentário *Passe Livre*, de Oswaldo Caldeira, 1974. A película, uma das clássicas obras a tratarem do futebol no Brasil, aborda a polêmica questão do passe e a trajetória do jogador Afonso Celso Garcia Reis, o Afonsinho. Após desentendimentos com seus contratantes, Afonsinho entra em batalha judicial e se torna o primeiro jogador profissional brasileiro a ser dono do próprio passe. A direção do filme conta essa história, assim como procede a uma reportagem e estudo sobre a situação do jogador de futebol no Brasil, na década de 1970. O resultado, dentre outros, consiste em uma radiografia do principal esporte nacional e, talvez mais fundamentalmente, uma leitura crítica da própria sociedade e regime político de então.

Introdução

Detenhamo-nos então sobre *Passe Livre*, filme de Oswaldo Caldeira, cineasta e professor da ECO/UFRJ. A repercussão que Afonsinho, ex-jogador, adquiriu a partir de seu talento e da questão do passe é primeiramente atestada pelo próprio “Rei” do futebol:

Homem livre em futebol (...) só conheço um, o Afonsinho. Este sim pode dizer, usando suas palavras, que deu o grito de independência ou morte. Ninguém mais, o resto é conversa.

Depois de Pelé, seguem-se, na fita, Gilberto Gil (cantando a música feita em homenagem ao jogador mineiro – *Meio de Campo*) e Zagalo². Na verdade, a narrativa da trajetória do craque começa após essa instigação inicial. Afonsinho é chamado a um exercício de memória. Principia sua participação com a frase: “A lembrança mais distante, pra mim, que tenho, é a do quintal lá de casa, onde eu jogava bola...”.

¹ Doutor em história pela UFRJ/IFCS/PPGHC, pesquisador associado ao SPORT - Laboratório de História do Esporte e do Lazer, <http://historiasport.wordpress.com/> - , professor de história da rede FAETEC/RJ.

² A trilha sonora constitui uma atração à parte. Dela destacamos, como importantes peças de composição narrativa, esse título de Gilberto Gil e as canções *Só se não for brasileiro* e *Dê um rolê*, dos Novos baianos. Além de *Como 2 e 2*, de Caetano Veloso.

Há, no entanto, especificidades cinematográficas. O filme ilustra visualmente as passagens da vida, relatadas pelo meio campista. As peladas com os meninos da vizinhança e, depois, com os rapazes mais velhos, são representadas por garotos e jovens (sem falas, só com imagens). Outro recurso é o da utilização dos cortes como elementos nitidamente expressivos e não apenas para estabelecer nexos e continuidades. A trilha sonora é manipulada de maneira a re-significar o texto e não apenas como evocação a estados de emoção, como é mais usual³. São detalhes significativos (de significação) da obra. Há um investimento em refinamentos formais, estéticos e líricos⁴. Na sequência inicial da filmagem, já se imprime uma marca distintiva. Enquanto Afonsinho divaga sobre suas lembranças das *peladas* de criança, todo o enquadramento e movimentação de aproximação da câmera (*zoom*) se dá a partir da filmagem da porta de uma casa. Na continuidade, após três movimentos de aproximação e retomada do ponto inicial, há um corte para o gramado do Maracanã. Lá podemos ver Afonsinho, de branco, como um *flashforward* que vai da infância ao jogador adulto.

Por outro lado, *Passe Livre* também propõe uma tese. Uma visão da luta entre capital e trabalho no *campo* futebolístico. A despeito de suas diferenças frente a outros meios profissionais, a ideia básica é que o futebol compartilha da lógica da exploração capitalista. Os jogadores seriam, no fundo, explorados e subjulgados pela lei do passe, estando, nesse sentido (da submissão ao passe), até em piores condições que os demais assalariados.

É isso mesmo. Os jogadores também seriam explorados⁵. Afonsinho, nesse contexto, é um exemplo de afirmação e luta (pontual, mas vitoriosa) contra essa exploração.

A despeito da frustrante ausência de imagens que pudessem oferecer, cinematograficamente, uma noção da qualidade e plástica futebolística do protagonista, a obra não se esquece do futebol; do que essa prática tem de envolvente, apaixonante e

³ A obra é conduzida de modo a “levar o espectador a compreender (...) além do que pode ser percebido diretamente [ou exclusivamente] pelo olhar”. O “verso musicado” é “tomado como uma narrativa cantada”. AVELLAR, José Carlos. A classe operária vai ao paraíso. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Seção Cinema. Edição de 26 de abril de 1975, página 2. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=VfsZAAAAIABJ&sjid=uAwEAAAAIABJ&hl=pt-BR&pg=6595%2C4074949>. Consultado em 02 de outubro de 2012.

⁴ Veremos alguns exemplos um pouco mais à frente.

⁵ O texto em *off*, narrado por Tite de Lemos, argumenta: “Dos onze mil jogadores profissionais do país, apenas dois por cento ganham salários acima de mil cruzeiros. Cinquenta jogadores ganham entre quinze e vinte mil cruzeiros. Salário acima de vinte mil é para os super craques. Só existem dez e Afonsinho está entre eles, mas nenhum supercraque brasileiro é dono de seu passe. Só Afonsinho”.

belo⁶. Também fica claro que não se trata de obra panfletária, antes, sociológica. É engajada, mas com genuíno intento de estudo\entendimento das relações estabelecidas em torno do futebol. Não se usa o desporto como mero pretexto para discutir alguma situação social. Estuda-se o futebol e seus condicionantes e vínculos sociais.

O lugar cinematográfico da fita (*Passe Livre*, 1974)

O lançamento de *Passe Livre* ocorre no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1975. Não obstante, a fita já tinha sido exibida em pré estreia, em 23 de novembro do ano anterior, pelo Cineclube Macunaíma, que funcionava na sede da ABI, no centro do Rio. Os baianos também tiveram a oportunidade de assistir a esse trabalho em uma jornada cinematográfica em Salvador, de 9 a 14 de setembro. Noutras palavras, essa película veio a público a partir do último terço do ano de 1974⁷. Mais relevante que essa circunscrição cronológica são as circunstâncias de sua exibição. *Passe Livre* foi produzido em cooperativa; conforme o próprio Oswaldo Caldeira esclarece “foi importante porque (...) [constituiu-se no] primeiro longa em 16 milímetros a obter o Certificado de Filme Brasileiro [certificado de longa metragem] e inaugurou um circuito alternativo de exibição”⁸. Até então, “nenhum filme” produzido nesse formato podia “chegar ao grande público fora do restrito circuito de cineclubes e cinematecas”⁹. É de se chamar à atenção para a premiação dessa película, agraciada com a “Margarida de Prata”, outorgada pela CNBB, como “melhor filme brasileiro de 1974” (Caldeira; Sanz e Caldas, 2004, p. 65).

⁶ Avelar anotou que o filme contém “(...) poucos lances de gol, poucas jogadas bonitas”. AVELLAR, José Carlos. A classe operária vai ao paraíso. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Seção Cinema. Edição de 26 de abril de 1975, página 2. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=VfsZAAAAIABAJ&sjid=uAwEAAAAIABAJ&hl=pt-BR&pg=6595%2C4074949>. Consultado em 02 de outubro de 2012.

⁷ Essas informações puderam ser obtidas nas seguintes fontes: Cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024436&format=detailed.pft#1>. Consultado 02 de outubro de 2012. Dados complementares foram vistos no livro de Oswaldo Caldeira, Sérgio Sanz e Manfredo Caldas (2004, p. 63- 65).

⁸ CALDEIRA, Oswaldo. Entrevista concedida a TRIGO, Luciano. O cinema de Oswaldo Caldeira em retrospectiva. **Portal G1**. Máquina de escrever. 10 de abril de 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/04/10/949/>. Consultado em 05 de outubro de 2012.

⁹ O Alerta. Matéria da **Revista Veja**, Ed. 298, de 23 de abril de 1975. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado em 29 de setembro de 2012. A reportagem informa que tal fato foi possível “Graças (...) ao pertinaz empenho da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro (...) [por intermédio da qual] essa lei acaba de ser revista ainda que precariamente (...) [sob a forma de] exceção (...) que se espera torne-se em breve uma regra”. Ver também o livro de Oswaldo Caldeira, Sérgio Sanz e Manfredo Caldas (2004, p. 65).

Novamente o diretor é quem tem a primeira palavra relativamente à natureza (ao gênero) da obra. Sem dúvida se trata de um documentário; de “uma reportagem sobre futebol”, conquanto, adverte, procurou

Manter uma tensão entre o tom do filme documentário e do filme de ficção, de forma consciente, porque acredit[a] que estas duas tendências só têm a ganhar se continuam a se visitar¹⁰.

Entre outras formas, o caráter fictício adentra a película toda vez que “não existe uma imediata correspondência entre a imagem e a narração de Afonsinho”. E isso acontece com frequência. Nessa operação,

o que está sendo narrado deixa de ser uma coisa particularizada. Afonso fala de um jogo que ele participou e a imagem do jogo de subúrbio de hoje generaliza a ideia (...). Este tratamento é *um processo dinâmico que atribui às coisas um valor universal*. O importante é mostrar uma pessoa dentro de um processo em que mil outros jogadores de futebol se encontram.

Oswaldo Caldeira complementa:

O importante também é mostrar uma *obra de arte* como reconstrução consciente da realidade. Não há interesse, para nós, em impingir ao espectador a impressão de que ele está vendo o próprio real (...) [grifo nosso]¹¹.

O material que temos sob exame, portanto, é potencialmente complexo. A concepção de documentário apresentada por Caldeira nessa produção de 1973-74 é bastante contemporânea. Não se trata, no filme, de abdicar de uma discussão séria e racional sobre o tema-problema eleito, mas da compreensão de que todo ensaio, registro, documento(ário) é parcial (sob amplas acepções). E de fazer questão de comunicar isso ao espectador - Oswaldo cita como exemplo desse procedimento o início da narrativa de Afonsinho, que começa com o estalar de uma claquete, ou seja, um evidente aviso: isto é um filme; este depoimento foi provocado¹².

Dos trechos ressaltados acima, há três aspectos mais que gostaríamos de pontuar. Primeiro a lógica indutiva da direção. Afonsinho é um; um “supercraque” (e nesse sentido é único: um em um milhão – ou um entre cerca de onze mil, conforme os

¹⁰ CALDEIRA, Oswaldo – Entrevista. O futebol das ‘peladas’ aos grandes clubes. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 8. Datado de 23 de novembro de 1974. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=tpgVAAAAIIBAJ&sjid=GAwEAAAAIIBAJ&hl=pt-BR&pg=6720%2C917889>. Consultado em 09 de janeiro de 2013.

¹¹ Id.

¹² Oswaldo Caldeira em entrevista concedida ao **Jornal Opinião**, em 04 de outubro de 1974 e reproduzida em publicação do próprio diretor, com Paula Mello (1998, p. 91).

números apresentados); mas é, simultaneamente, mais um entre milhões de brasileiros que sonharam e sonham em jogar profissionalmente; mais um entre milhões que, garotos, divertiram-se à exaustão em *peladas* suburbanas; mais um entre milhões que se veem constrangidos sob relações dominadas pelo capital; mais um entre milhões, jogadores ou não, que não detém o controle sobre os rumos de seu próprio ofício, ocupação ou arte. Em uma expressão: não são donos de seus passes. É, portanto, nos arranjos de indução (generalização, conforme o próprio Caldeira) que o problema de um jogador e de um homem pode servir para falar dos jogadores, do jogo e da nação.

Em segundo lugar, queremos sublinhar a intencionalidade do diretor de fugir de maniqueísmos. É manifesta: “Não há interesse (...) em impingir (...) a impressão de que (...) [se] está vendo o próprio real”; e é efetiva, no filme. Narrativamente, podemos constatar essa postura pelo acionamento da superposição de diversas opiniões e por diversos atores: o cartola do clube, o aspirante a jogador, o profissional gabaritado, o representante de associações, o dirigente de alto escalão (João Havelange) etc. Para melhorar, temos confrontação entre os pares, desestimulando associações mecânicas. Na parte final, temos dois depoimentos de meninos aspirantes (que já haviam sido mostrados antes), a *debater*, em *off*, sobre os atrativos do jogo. Enquanto nos são exibidas imagens de torcedores, no Maracanã, ouvimos “Beto” afirmar que quer ser jogador “porque o futebol é a coisa mais bonita (...) do mundo”; imediatamente, a voz de um outro menino (não nomeado), diverge: “porque dá dinheiro”.

Em terceiro lugar, queremos também evidenciar a pretensão estética da produção. É “importante”, afirma-se, “mostrar uma *obra de arte* como reconstrução consciente da realidade”. Até então, Caldeira utilizava-se de qualificativos de gênero (filme documentário, reportagem filmada; filme de ficção), nesse momento transparece a aspiração. Não se trata apenas de fazer dialogar tipos diferentes de cinema, mas de fazê-lo com viés estético: com a criatividade e sensibilidade que possam elevá-lo à arte. É nesse sentido que Mauricio Murad não hesita em inserir *Passe Livre* no campo do Cinema Novo e a apontar, para a sua elaboração, a “influência de *Garrincha, alegria do Povo*” (2006(b), p.131). Isso é confirmado, mais de uma vez, pelo próprio Oswaldo Caldeira¹³. Murad, o professor da UERJ, conclui assim: reputamos essa película como

¹³ Para a uma referência, dentre várias: “Quero deixar registrado com clareza que na minha opinião é o melhor filme sobre futebol feito no Brasil até hoje [Garrincha, alegria do povo]”. Entrevista de Caldeira que consta do livro de Luiz Oricchio (2006, p. 313-314).

“um clássico do cinema e do futebol brasileiros (...) enquanto referencial (...). Imperdível, portanto” (2006(b), p.133).

Passe Livre, o filme (a narrativa fílmica específica dessa obra singular)

Com o acesso que tivemos a entrevistas e textos publicados, Oswaldo Caldeira tem sido um bom guia de sua própria obra¹⁴. Mantenhamo-nos nesse rumo. Em depoimento para o Caderno B do Jornal do Brasil, o diretor de “O bom burguês” (1982) e “O Grande mentecapto” (1989), informa que foi estabelecido “três níveis de abordagem” no documentário. Um em “relação à Afonsinho como pessoa”, outro referente “ao futebol” e um terceiro “de âmbito mais geral”, concernente a “problemas de relacionamento de trabalho na sociedade brasileira”¹⁵. De modo breve, vejamos cada um desses itens.

Afonsinho, o cidadão Afonso Celso Garcia Reis, é o centro a partir do qual irradia o enredo do filme. Uma pequena apresentação é feita, aproximadamente a cinco minutos do início da fita: “Afonsinho, vinte e cinco anos, estudante de medicina, meio campista. Com nove anos de carreira, jogou pelos maiores clubes de futebol do Brasil”, situa-se, ademais, no restrito círculo das dez maiores remunerações do futebol brasileiro. O professor Marcelo Murad “complementa” essa pequena biografia, adicionando a experiência posterior de Afonsinho como vereador, “deputado estadual, coordenador de projetos sociais no sistema penitenciário” e como um “bom representante dos chamados ‘rebeldes’ do futebol brasileiro”(2006(b), p. 130).

Pois bem, a “ideia era usar Afonsinho como um deflagrador”¹⁶. Por isso seu depoimento funciona como uma espécie de fio condutor a partir do qual eventos, circunstâncias e temas vão sendo trabalhados e discutidos. Inclusive o do passe. As circunstâncias que envolvem o litígio jurídico de Afonso Reis com o Botafogo passam por desentendimentos entre o clube, o jogador e o técnico Mario Lobo Zagallo. Relativamente ao conflito entre esses dois últimos, ouvimos no documentário, em *off*, que “ninguém sabe como a briga começou”. De qualquer modo, segundo Afonsinho, após seu empréstimo/punição por seis meses ao Olaria, o atleta volta ao Botafogo e ouve que sua “aparência não” tinha nada a ver “com um jogador de futebol”,

¹⁴ Aproveitamos para registrar e agradecer ao diretor Oswaldo Caldeira que, procurado em nosso nome pela professora Natalia Crivelo, muito pronta e gentilmente atendeu-nos, inclusive fornecendo parte do material bibliográfico que ora utilizamos.

¹⁵ CALDEIRA, Oswaldo – Entrevista. O futebol das ‘peladas’ aos grandes clubes. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 8. Datado de 23 de novembro de 1974. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=tpgVAAAAIBAJ&sjid=GAwEAAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=6720%2C917889>. Consultado em 09 de janeiro de 2013.

¹⁶ Id.

assemelhando-se mais a um “cantor de iê-iê-iê ou tocador de guitarra” (ao que incide um corte e novamente vemos Gilberto Gil cantando *Meio de campo*; e tocando violão). Por um motivo ou por outro, o significativo, tal como o advogado de Afonsinho argumenta, é que o clube proibiu o atleta de treinar e suspendeu seu pagamento. As duas coisas, simultaneamente. Após uma batalha judicial de mais de sete meses (entre setembro de 1970 e março de 1971 – COUTO, 2009, p. 207), para surpresa inclusive do representante legal do jogador (“Eu fui advogado dele e não esperava ganhar na justiça esportiva”), Afonsinho obtém direito de gerir integralmente seus contratos profissionais (a partir dali “ele passa (...) a alugar ao invés de vender o seu passe”).

Anunciada a sentença em *off*, tendo por ilustração uma foto de tribunal, dá-se um corte e as duas imagens sequenciais merecem destaque. A primeira consiste em uma foto de Zagallo, enquadrada pela câmera em movimento, de baixo pra cima. O ex-jogador e técnico surge com os dois braços erguidos, praticamente em uma posição de surpresa e rendição. Imediatamente se faz uma transição (inicialmente pelo som) para nova tomada de Gilberto Gil, cantando *Meio de Campo*, agora, efusivamente, a partir dos seguintes versos:

Que a perfeição é uma meta
Defendida pelo goleiro
Que joga na seleção
E eu não sou Pelé, nem nada
Se muito for eu sou um Tostão
Fazer um gol nesta partida não é fácil, meu irmão.
Entrei [sic.] de bola, e tudo (...) E Gooooooooool!!

Retomemos a partir do “segundo nível de abordagem” de que nos preveniu Oswaldo Caldeira. Tratar-se-ia do tema do futebol. Sobre o ofício e profissão futebolística, o documentário vai compor um retrato desmistificador. Mostra os sucessivos funis que aguardam os aspirantes a jogadores nacionais. O primeiro deles nas escolinhas dos clubes. No minuto sete, a partir do detalhamento cinematográfico de uma chuteira, introduz-se o universo dos garotos (a maioria “pobre”) que disputam escassas vagas para dar continuidade ao sonho de jogar em um grande clube. O texto narrado quantifica:

Anualmente, cerca de vinte jogadores juvenis são aproveitados nos times profissionais da Guanabara. Os outros quinhentos se espalham pelos clubes menores ou vão tentar profissões para as quais nunca se

prepararam. Os escolhidos se defrontam pela primeira vez com o passe¹⁷.

Antes disso, porém, já se havia posto para “conversar” um dirigente do flamengo e um menino da escolinha (“Beto”, citado por nós um pouco acima). O *cartola*, de terno, em pé, à frente de uma estante de troféus contrasta propositalmente com o adolescente, que dá seu depoimento à beira do campo, depois da tela de delimitação. O primeiro esclarece:

Hoje em dia o futebol profissional é também e principalmente uma fonte de receitas. Muito valiosa e até mesmo inestimável...

Beto, o garoto, nós já sabemos, acha mesmo é que “o futebol [é] a coisa mais bacana que tem no mundo”. Ainda sobre esse tópico, o futebol, Caldeira vai abordar a fugacidade da carreira e os problemas da aposentadoria.

No fim da carreira, o jogador de futebol se sente perdido. Acostumado ao sucesso e despreparado para qualquer outra atividade, muitos acabam mendigos, depois de recusarem ou não conseguirem profissões mais modestas. Barbosa, um dos maiores goleiros do mundo na década de 50, hoje trabalha na bilheteria do Maracanã.

A figura trágica de Barbosa, chamado a dar seu depoimento, é filmada por vários ângulos, em algumas tomadas. A última delas é um *zoom* que vai de uma fila, na bilheteria onde trabalha, até o guichê onde supostamente encontra-se, irreconhecível, invisível mesmo, para quem compra os tickets e, nesse momento, para o espectador.

Além desses problemas, há o passe. Essa “lei internacional, reconhecida pela FIFA” e que “dá ao clube mais do que os direitos normais no controle do trabalho. Com o término de um contrato, “o jogador só poderá se transferir se o novo empregador estiver disposto a pagar a indenização” estabelecida pelo clube de origem.

Opiniões divergentes são veiculadas. O presidente do Flamengo, à época, e o próprio João Havelange (como já mencionamos), argumentam pela defesa da instituição do passe, com base no argumento de uma contrapartida necessária para compensar o investimento de risco realizado pelo clube no jogador.

¹⁷ Uma coisa que sentimos falta é a ausência de referência sobre esses dados (e outros). De onde vem essa informação? Qual(is) a(s) fonte(s)? Se é verdade que se quer “manter uma tensão entre o tom do filme documentário e do filme de ficção”, no momento em que se documenta e se apresentam elementos como dados, pensamos que, nessas circunstâncias (em que o tom de documentário se faz mais presente), o esclarecimento do como se chegou aos referidos dados seria pertinente e necessário.

O terceiro “nível” discursivo se refere às generalizações que, a partir da trajetória de Afonsinho e da estrutura e cultura do futebol, poder-se-ia extrapolar para a sociedade mais geral. Inicialmente temos o próprio paralelismo da relação entre capital e trabalho no futebol e na sociedade. Esta caracterização não está expressa de forma a que possamos recorrer à passagens ou imagens inequívocas para atestá-la; mas essa é a indicação do diretor nesse elenco de três níveis e também é a leitura do professor Murad:

O filme trata mesmo é do tema da liberdade, das relações de trabalho dominantes numa conjuntura ditatorial de uma sociedade baseada na concentração, na exclusão, na imposição e na subordinação, como constantes estruturais e históricos.

Esta película pode ser considerada, simbolicamente, uma metáfora das reais condições e das lutas por melhores relações de trabalho no Brasil, do mesmo modo que a instituição futebol é considerada uma metáfora da realidade brasileira, de seus fundamentos, de suas contradições (2006(b), p. 133).

Luiz Zannin Oricchio segue o mesmo raciocínio:

O longa de Oswaldo Caldeira trata da carreira de Afonsinho (...), mas se refere também, e de maneira alusiva, a toda a situação política do país, com as classes trabalhadoras vivendo amordaçadas pela ditadura. *Passe Livre* fala então de futebol para melhor falar do país (...) (2006, p. 162).

Ao desmistificar grande parte do *glamour* do universo futebolístico é como se o filme sugerisse/convidasse à reflexão crítica sobre os demais meios profissionais, muitos dos quais destituídos, inclusive, de qualquer aura ilusória de bem estar.

O papel do futebol na tela de *Passe Livre*

Referimo-nos ao futebol como metáfora e como negócio. Vimos também que o documentário não foi pródigo em exibir imagens do jogo em si. Não vamos ser repetitivos. Há, no entanto, uma outra dimensão. Ao ser indagado sobre quais “outros aspectos do futebol são ressaltados” na obra, Caldeira não titubeia:

O aspecto lúdico, que está associado ao aspecto lúdico da própria vida em geral. Este é outro nível de leitura do filme (...) a busca das necessidades fundamentais do homem. (...) não é por acaso que os letreiros do filme foram feitos em cima de desenhos infantis, inspirados nos desenhos que estavam na própria casa de Afonsinho. (...) começa com ele falando sobre infância, o quintal da casa dele, as peladas na chuva. Essa preocupação é fundamental (...). Acho que Afonsinho encarna (...) essa tentativa de preservar o sentido lúdico

fundamental da vida. E isto se liga à música dos Novos Baianos que abre e encerra o filme, ligando vida, jogo, futebol e aspectos sociais¹⁸.

A nosso ver é esse elemento de valorização de um teor lúdico do futebol (e da vida) que mais propicia que essa obra cinematográfica se expresse esteticamente: artisticamente. O arranjo fílmico nos segmentos finais da película, aborda exatamente essa dimensão. Afonsinho parece oferecer uma conclusão ao seu depoimento.

Eu acho que o legal é que o jogo, o jogo futebol, continua (...). A essência, *o miolo do negócio é o futebol*. Essas coisas todas de bom e de ruim que envolve, melhora ... piora; mas o futebol é que se mantém; que é o jogo mesmo; que a gente gosta e que as pessoas vão ver [porque] também gostam do jogo.... (grifo nosso).

Pensamos que o cinema\ensaio de Caldeira segue por essa vereda. Examina o que, em um determinado problema (a questão do passe), em um determinado tempo (um país sob regime ditatorial no qual uma das marcas indeléveis era a contenção das demandas e expressões do Trabalho) “piora” ou “melhora”, mas de qualquer forma “envolve” o futebol, esse jogo que todos nós (atletas, cineastas, historiadores) gostamos muito de jogar, ver, escrever sobre.

Rumando para o desfecho, o filme expõe cenas de um flamengo e Vasco, no Maracanã. Ao fim da partida, em meio a uma leve chuva, Afonsinho confraterniza com seus adversários. Apertos de mão, abraços, breves conversas. Um repórter de campo o intercepta e ele cede uma entrevista. Temos essa imagem e, em *off*, um depoimento que *não* condiz com a mesma. Afonsinho “continua” suas reminiscências, por efeito da edição sonora:

Eu sempre gostei de jogar bola na chuva. Praticamente toda tarde a gente se reunia para jogar. Aí, quando chovia (...) [já] se sabia; era certo mesmo. Aquela enxurrada varria o campo (...). A gente se molhava todo (...) é muito bom. Eu gosto disso até hoje.

Nesse exato instante entra a música dos Novos Baianos (com a qual se iniciaram as memórias de Afonsinho, aos dois minutos de filme: executa-se uma volta completa, em torno de seu depoimento). A letra é cristalina:

Desde lá, quando me furaram a primeira bola no meio da rua, na
minha terra quer dizer,
Juazeiro onde se dá ao mesmo tempo Ituaçu.

¹⁸ Oswaldo Caldeira em entrevista concedida ao **Jornal Opinião**, em 04 de outubro de 1974 e reproduzida em publicação do próprio diretor, com Paula Mello (1998, p. 92).

O ho ho ho, a vizinha tem vidraças. Tem sim sinhô.
O ho ho ho, a vizinha tem vidraças. Tem sim sinhô.

Ao meus olhos bola, rua, campo e sigo jogando porque eu sei o que
sofro e me rebolo para continuar menino como a rua que continua uma
pelada.

Que a vida que há do menino atrás da bola: para carro, para tudo.
Quando já não há tempo

Para pito, para grito e o menino deixa a vida pela bola...

Só se não for brasileiro nessa hora!
Só se não for brasileiro nessa hora!

Onde está, nesse desfecho, o jogador “rebelde”, lutador, requerente de seus direitos? Ele persiste; mas também está ali, reencontrando-se no jogo, o garoto; naquilo que continua... no “miolo de tudo”, naquilo que “gosta de fazer”: jogar futebol na chuva, como quando era criança. Afinal, sabemos (o jogador Afonsinho, o meio futebolístico, os espectadores, os brasileiros: nós) o que se sofre e se rebola para continuar menino; para seguir jogando e vendo a rua como uma pelada.

Quanto ao lugar de produção de *Passe Livre* (1974)

Oswaldo Caldeira se declarou “ligado ao futebol como paixão”. Consubstancia essa declaração amorosa lembrando que fez “três filmes de longa-metragem sobre” o desporto, “inclusive com abordagens bem diferentes”. Já vimos um pouco sobre *Passe Livre*, uma película “de resistência”. Não seria possível “não considerá-lo um marco”. Foi exibido “nas fábricas”. O diretor mineiro ainda assina *Futebol Total* (1974) e *Brasil Bom de Bola 78* (1978)¹⁹. De acordo com o jornalista Luiz Oricchio, *Passe Livre* é

um exemplar isolado no contexto dos anos 1970, quando, por circunstâncias históricas, a politização do futebol atingira grau máximo. Mas era uma politização de Estado, que não deixava brecha para contestações da oposição. Nesse sentido, (...) [o filme] foi uma espécie de drible no meio das pernas do regime. Uma caneta, como se diz em vocabulário de boleiros.

Realmente a obra de Caldeira apresenta aspectos ousados. Nisso estamos de acordo com as afirmações acima. Por outro lado, estranhemos a asserção de que não havia “brechas”. Não foi o filme aprovado, inclusive em caráter excepcional, por conta da bitola de produção – 16mm? Não foi premiado pela CNBB, já em 1975? E,

¹⁹ Entrevista de Caldeira que consta do livro de Luiz Oricchio (2006, p. 302; 320-321).

politicamente mais significativo, ganhou ainda o Prêmio Adicional de Qualidade do INC, também naquele ano.

Outro aporte que talvez auxilie em um melhor entendimento dessas questões pode ser encontrado na boa discussão travada por Francisco Carlos da Silva, ao estudar o filme *Pra frente Brasil*, de 1983, dirigido por Roberto Farias. Na ocasião, o referido historiador sintetizou sua leitura nos seguintes termos:

Talvez o eixo central para análise do filme (...) [seja a] vitimização do povo brasileiro, tomado em tenaz entre tais forças políticas (...) [o regime, o “autoritarismo de direita” e o “revolucionarismo de esquerda”]. (...) [Aqui residiria] o elemento central em torno do qual o roteiro constrói sua argumentação: um grito, um basta, contra os extremismos (DA SILVA, F.C.T, 2005, p. 22-23).

O pesquisador prossegue. Ao “longo de todo o roteiro”, o que se “quer passar” é a caracterização de uma “ausência de alternativas para o homem comum sob uma ditadura”. A esse respeito, o professor é taxativo: “do ponto de vista da história, isso não é verdade”. Os “atores políticos (...) eram de natureza muito mais diversificada do que aqueles que o filme oferece”. A partir daí, enumera: “trabalhavam contra a ditadura” os “católicos organizados em torno de centros, partidos ou personalidades como D. Hélder Câmara; os “políticos moderados” e, inclusive, os adeptos do “Partidão”, que sempre rechaçaram a luta armada”. E arremata:

A ideia de que todos aqueles que estão organizados, todos os que têm ação contra a ditadura, são favoráveis a outra ditadura (...) no limite, serve de justificativa para os que se mantiveram passivos perante os atentados contra as liberdades básicas do indivíduo (DA SILVA, F.C.T, 2005, p. 25).

A súmula acima teve como objetivo oferecer subsídio para, de forma análoga ao raciocínio de Francisco Carlos da Silva, argumentarmos pela existência, sim, de margens na política cinematográfica para exercícios críticos (em ampla acepção). Evidentemente essas margens (ou brechas) variaram ao longo do período e implicavam custos e riscos burocráticos, financeiros e políticos. Dessa forma, mais que uma *caneta* no regime (que parece supor um erro ou falha do sistema censor), o que parece ter havido foi, de um lado, a manipulação consciente de espaços e nichos críticos, ocupados com algum cálculo de possibilidades. De outro, por parte das instituições oficiais, um reconhecimento das qualidades da obra (um quesito que tinha seu papel na avaliação

dos órgãos regulatórios do cinema) e, talvez, uma maior permissividade regulatória, dados alguns novos sinais de flexibilização, nesses idos do segundo semestre de 1974.

Bibliografia básica:

ANTUNES, Fatima M. R. Ferreira. “Com brasileiro, não há quem possa!” – **Futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário filho e Nelson Rodrigues**. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

CALDEIRA, O. ; SANZ, Sérgio e CALDAS, Manfredo. **Contribuição à história do curta metragem brasileiro**. Edição, Oswaldo Caldeira, Rio de Janeiro, 2ª Ed., 2004.

_____. e MELLO, Paula Martinez. **Tiradentes**: um filme de Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro, Publique, FUJB, 1998.

MARTINS, William. **Produzindo no escuro**: políticas para a indústria cinematográfica no Brasil e o papel da censura (1964 – 1988). Rio de Janeiro, Tese de doutorado em História Social. PPGH, UFRJ, 2009.

MURAD, Maurício. Futebol e profissionalização no Brasil: comentários a partir do filme *Passe Livre*. In: MELO, V. A. & ALVITO, M. **Futebol por Todo o Mundo**. Rio de Janeiro, FGV editora, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de bola**: cinema e futebol no Brasil. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

PEREIRA, Leonardo A. de M. **Footballmania** – uma história social do futebol no Rio de Janeiro, 1902-1938. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.