

**Muito mais do que bonecos: um paralelo
entre o filme *Um time show de bola*
e o conto “Memorias de un *wing derecho*”**

More than just puppets: parallels between the film *Um time show de bola* and the short story “Memorias de un *wing derecho*”

Maria Angélica Amâncio Santos¹
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo / Brasil
gellyamancio@yahoo.com.br

Luís Fernando Amâncio Santos²
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte / Brasil
luis.amancio@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar determinadas escolhas do diretor Juan José Campanella, em seu processo de transposição do conto “Memorias de un *wing derecho*” (1985), de Roberto Fontanarrosa, para o filme *Um time show de bola* (*Metegol*, Argentina/Espanha/EUA/Reino Unido, 2013). Nesse intuito, emprega-se a teoria relativa ao processo de adaptação, como o trabalho de Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Maccaire, além de dados extraídos de periódicos atuais e de estudos acerca dos efeitos do futebol sobre a sociedade. Esta pesquisa pretende também refletir sobre a transformação do jogador em “garoto-

¹ Pós-doutoranda em Literatura Francesa pela USP. Doutora em Literatura Comparada e Teoria da Literatura pela UFMG, e em Semiologia do Texto e da Imagem, pela Université Paris-Diderot – Paris VII. Bolsista Capes.

² Mestre em História pela UFMG. Pesquisador independente.

propaganda” e sobre as diferentes relações estabelecidas entre o futebol, o cinema e o sistema de estrelato – ou *star system*.

Palavras-chave: literatura e cinema argentinos; adaptação; jogador e espetáculo; futebol e sociedade.

Abstract: The aim of this paper is to analyze some of Juan José Campanella’s choices in his adaptation “Underdogs” (*Metegol*, Argentina/Spain/USA/UK, 2013), inspired by the short story “Memorias de un wing derecho”, by Roberto Fontanarrosa. To that end, we resort to adaptation studies theory, according to theoretical premises by Jeanne-Marie Clerc and Monique Carcaud-Maccaire, for instance, in addition to data extracted from current journals and studies about the effects of football on society. This research also deals with the transformation of the football player into a “cover boy” and the various connections established among football, cinema, and stardom – or star system.

Keywords: Argentinian literature and cinema; adaptation; player and spectacle; football and society.

Recebido em: 26 de agosto de 2016.

Aprovado em: 27 de janeiro de 2017.

I. Introdução

Paixão. É graças a ela que os investigadores Benjamín Espósito (Ricardo Darín) e Pablo Sandoval (Guillermo Francella) encontram o responsável pelo assassinato brutal da jovem Liliana Colotto (Carla Quevedo) em *O segredo dos seus olhos* (*El secreto de sus ojos*, Argentina/Espanha, 2009), de Juan José Campanella. “El tipo puede cambiar de todo – de cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de Dios. Pero hay una cosa que no puede cambiar, Benjamín: no puede cambiar de pasión”,³ afirma Sandoval a seu companheiro.

³ “O sujeito pode mudar de tudo – de cara, de casa, de família, de namorada, de Deus. Mas há uma coisa que não pode mudar, Benjamin: não pode mudar de paixão.” (EL SECRETO de sus ojos, tradução nossa).

A fala é seguida de um impressionante *travelling*, que mostra, à noite, um estádio iluminado, depois o campo, os jogadores e a torcida, num falso plano-sequência, revelando que a paixão mencionada consiste no amor do criminoso pelo futebol e, mais especificamente, por uma equipe: o Racing Club de Avellaneda. O filme, que ganhou o Oscar de melhor produção estrangeira, em 2010, atesta a qualidade da filmografia do diretor argentino, a qual, apesar de pouco extensa, apresenta certa semelhança temática: as comédias dramáticas *O filho da noiva* (*El hijo de la novia*, Argentina/Espanha, 2002) e *Clube da Lua* (*Luna de Avellaneda*, Argentina/Espanha, 2004) abordam o tema da paixão – entre casais, pais e filhos ou mesmo em relação a um clube de bairro que ameaça fechar as portas, deixando, sem as aulas de dança, os mais velhos e, sem a prática esportiva, os mais jovens.

Campanella parece ser, também ele, um apaixonado – pelo próprio cinema. Embora obtenha muito mais retorno financeiro por cada episódio que escreve para séries norte-americanas como *House*⁴ do que por qualquer de seus filmes, o cineasta insiste em realizá-los, mantendo-se igualmente vinculado à sua cultura e à sua literatura. É do escritor argentino Eduardo Sacheri, por exemplo, *La pregunta de sus ojos* (1967), romance que originou *O segredo dos seus olhos*; é um escritor de contos românticos o protagonista de *O mesmo amor, a mesma chuva* (*El mismo amor, la misma lluvia*, EUA/Argentina, 1999); e é de autoria de Roberto Fontanarrosa o conto “Memorias de un *wing derecho*” (1985), que inspira *Um time show de bola* (*Metegol*, Argentina/Espanha/EUA/Reino Unido, 2013), mais recente filme dirigido pelo cineasta.

Nascido e falecido em Rosario, cidade mais populosa da província de Santa Fé, o escritor, cartunista e roteirista, também conhecido como “El Negro”, teve diversas de suas obras adaptadas para o cinema.⁵ Assim como Campanella, Fontanarrosa manteve-se sempre apegado à cultura argentina e, especialmente, à de sua terra natal. Além de situar as ações em ruas e locais significativos para os habitantes da cidade, em seus textos,

⁴ Série exibida pela Fox, entre 2004 e 2012.

⁵ É o caso de *Boogie, el aceitoso* (Argentina, 2009), de Gustavo Cova, primeira animação em 3D realizada na Argentina, baseada no personagem homônimo criado pelo escritor rosarino, como uma espécie de paródia de James Bond. Seus contos ganharam também as telas das televisões argentinas, na série *33 contos de Fontanarrosa*, exibida semanalmente durante o ano de 2007.

marcados pela oralidade e pelo coloquialismo – que remetem, em alguns casos, aos locutores de rádio na narração de partidas futebolísticas –, ele empregava ostensivamente o “lunfardo rosarino”, como se quisesse que seus conterrâneos saboreassem de maneira diferenciada a sua literatura.

É o que ocorre, em certa medida, no conto “Memorias de un *wing derecho*”. Por ser narrado por um habitante de Buenos Aires, predominam termos do chamado “lunfardo argentino”, mas, ainda assim, encontram-se expressões provenientes do “lunfardo rosarino”, como: “por debajo de las patas”, que significa “com facilidade”.⁶ Tais expressões agregam também, é claro, o sentido do contexto em que se encontram as personagens, ou seja, o meio futebolístico.⁷

Nota-se que, além de sua afeição pela terra natal, Roberto Fontanarrosa também era apaixonado pelo futebol, interesse que jamais escondeu. “El Negro”, até bem perto de seu falecimento, em 2007, disputou campeonatos amadores e escreveu dezenas de contos sobre esse esporte, reunidos em *Puro fútbol* (2000). Fanático pelo Rosario Central, Fontanarrosa nutriu seus textos com o tema da célebre rivalidade entre “leprosos e canallas”, ou seja, entre os torcedores do também rosarino Newell’s Old Boys e os do Rosario Central. Em “Memórias de un *wing derecho*”, no entanto, a partida narrada acontece entre outras duas equipes igualmente rivais: Boca Juniors e River Plate.

II. De um campo para o outro

⁶ As informações referentes à cultura argentina foram fornecidas por Diego Salvatierra, que nasceu e cresceu em Rosario – assim como o escritor, Roberto Fontanarrosa. A Diego, nossos agradecimentos.

⁷ Em um momento, por exemplo, o narrador declara: “De la mitad de la cancha para adelante la rompimos, la hacíamos de trapo” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 25), quer dizer que jogavam com maestria, como verdadeiros conhecedores do esporte. Em outro trecho, declara: “Y ojo, que el nueve de los de Boca no es malo tampoco. [...] Le da con un fierro el guacho” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 23). Nessas circunstâncias, “darle con un fierro” ou “pegarle con un fierro” quer dizer chutar a bola com muita força, como se munido de uma barra de metal. Já “el guacho” representa “o tipo”, “o indivíduo”, “o cara” – referência, no conto, ao jogador número 9 do Boca Juniors, o atacante.

O conto “Memórias de un *wing*⁸ derecho” é narrado por um boneco de um antigo pebolim (“metegol”, em castelhano da América Latina) – mais precisamente, pelo boneco que representa o “*wing derecho*” do River Plate. A mesa de totó descrita por Fontanarrosa é de metal, muito pesada, e pertence provavelmente à marca *Estadio*, a mais popular na Argentina. A distinção é possível porque a marca trazia as camisas dos jogadores sempre pintadas com as mesmas cores: as do Boca Juniors e River Plate.⁹ O personagem principal do conto nunca revela em quais dos clubes atua, mas deduz-se que jogue para o alvirrubro River, a partir da declaração: “Yo casi no podía ver por el resplandor en las camisetas, especialmente en las nuestras. Claro, por el blanco. Las bandas rojas parecían fuego”.¹⁰

Ao longo de seu monólogo, o narrador menciona jogadores como Leopoldo Luque, conhecido atacante do Rosario Central e do River, campeão pela Seleção Argentina, em 1978, e famoso pelos bigodes grossos: “Y las otras tres se las serví al nueve, al morochón. Y no tenía bigotes. Lo que pasa es que algún mocoso se los pintó con birrome para que se pareciera a Luque”.¹¹ Também alude a Hugo “El Loco” Gatti, goleiro que foi ídolo no Boca Juniors, embora também tenha jogado pelo River Plate, e que costumava deixar o próprio gol, com a bola nos pés, atuando como um jogador de linha – como o colombiano René Higuita: “Por ahí escucho decir que Gatti juega por toda el área o sale hasta el medio de la cancha... Y bueno, así le va”.¹²

⁸ O termo empregado para designar o protagonista, “wing”, de proveniência inglesa, remete a uma posição outrora muito popular, mas já obsoleta, que indica o jogador que atuava como atacante, em posição avançada, muito próximo ao gol adversário. No Brasil, ele era chamado de “ponta-direita”. O “*wing derecho*” mais famoso da História é brasileiro e se chamava Manuel Francisco dos Santos, ou Mané Garrincha.

⁹ Como tais mesas eram distribuídas em todo o território nacional, explica-se por que os bonecos não vestiam os uniformes das equipes de Rosario, nesse conto de Fontanarrosa.

¹⁰ “Eu quase não podia enxergar pelo resplendor nas camisetas, especialmente das nossas. Claro, por causa do branco. As faixas vermelhas pareciam fogo” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 23, tradução nossa).

¹¹ “E as outras três servi ao nove, o moreno. E não tinha bigode. Acontece que algum moleque o pintou com caneta para que se parecesse com Luque” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 25, tradução nossa).

¹² “Por aí escuto que Gatti joga por toda a área ou sai até o meio do campo... E, bom, assim vai.” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 22, tradução nossa).

O ponteiro também desdenha de Pelé e debocha dos cem gols marcados por Diego Maradona. Ele, sozinho, já teria feito seis mil e oitocentos gols. A informação é relevante, porque, até esse momento, o leitor não distingue tratar-se o protagonista de um boneco de pebolim. A autoconfiança, o desdém e mesmo a arrogância com que o personagem narra suas jogadas são passíveis de caracterizar qualquer jogador de uma grande equipe. A contagem dos gols, porém, é a primeira pista para que o leitor identifique o contexto da narrativa e compreenda expressões usadas com duplo sentido, que até então passavam despercebidas – como na afirmação: “Yo al arquero lo quiero *paradito* en el arco y nada más”.¹³

Em sua adaptação do conto para o cinema, Campanella inverte a experiência do espectador em relação à do leitor. Ou seja: este acredita, no conto, a princípio, que o narrador é um ser humano, para, depois, descobrir tratar-se de um boneco; no filme, porém, os brinquedos são animados posteriormente, o que garante o toque mágico da transformação. O diretor também modifica as cores dos uniformes, deixando de lado as referências aos clubes em questão no conto.¹⁴

No início da trama, um pai conta ao filho a história de Amadeo, um menino tímido que trabalha em um bar e que joga totó magistralmente. Ele é apaixonado por Laurita e, para impressioná-la, aceita disputar uma partida com Ezequiel, garoto voluntarioso que experimenta, então, a primeira derrota de sua vida. Enraivecido, e apoiado por um misterioso agente, ele retorna, muitos anos depois, como um abastado jogador de futebol, disposto a conquistar a jovem, comprar o povoado e apagar os rastros desse fracasso. Tais rastros, é claro, são representados pela mesa de pebolim.

Até esse momento, os bonecos são inanimados. Diante do perigo de perdê-los, entretanto, Amadeo se emociona e uma lágrima sua dá vida aos brinquedos de chumbo. Eles se transformam, então, em pequenos seres humanos, com etnias (“o coreano”, “o bielorusso”) e personalidades nitidamente delineadas, sobretudo as dos jogadores mais habilidosos Beto, Capi e El Loco. Juntos, eles experimentam aventuras – a exemplo dos liliputianos de *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift –

¹³ “Eu, ao goleiro, o quero paradinho no gol e nada mais.” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 22, tradução nossa, grifo nosso).

¹⁴ Curiosamente, no filme, o time principal veste as cores da Seleção Brasileira: o verde e o amarelo. A equipe rival joga de vermelho, com calções pretos.

para salvar Laurita e o povoado dos planos malignos de Ezequiel, “El Grosso”.¹⁵

O roteiro pode ser considerado simplório, à primeira vista, centrado no triângulo amoroso e na rivalidade entre Amadeo e Ezequiel. Contudo, é preciso atentar para determinadas especificidades do processo de adaptação, que podem justificar as escolhas do diretor argentino.

Sabe-se que, desde o surgimento da dita sétima arte, em 1895, verificou-se sua capacidade de narrar, com seus próprios recursos, histórias presentes em romances e contos, que logo foram adaptados para as telas. Várias abordagens, como as de George Bluestone (1957), Geoffrey Wagner (1975), Dudley Andrew (1984) se constituíram levando em conta a fidelidade entre as obras.

Na França, a fidelidade como regra já vinha sendo reavaliada desde a década de 1970. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, em obras como *L'écran de la mémoire: essais de lecture cinématographique* (1970) e *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture* (1971), trata a adaptação como um processo de leitura e de reescritura do texto literário, por parte do cinema. Mais recentemente, na Inglaterra e nos Estados Unidos, uma corrente encabeçada por Brian McFarlane (1996), Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000) endossa essa perspectiva, entendendo a adaptação como uma forma de transformação.¹⁶

Para Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Maccaire (2004), cada texto, literário ou cinematográfico, original ou adaptado, constitui em si mesmo um sistema específico. No caso da adaptação cinematográfica, a obra inicial sofre um trabalho de reorganização quantitativa e qualitativa, guiado por determinado contexto histórico, pelo consumidor potencial, pelos imperativos econômicos, pelas estratégias técnicas e pela transição de um imaginário individual para um imaginário coletivo.

É importante observar, antes de tudo, que Campanella parte de um conto de cinco páginas para transformá-lo em um longa-metragem de uma hora e quarenta minutos de duração. Essa diferença de extensão imediatamente liberta o cineasta de uma possível exigência de “fidelidade” e permite que o roteiro – escrito pelo diretor, juntamente

¹⁵ O termo foi traduzido como “Colosso” na versão brasileira do filme, e será empregado assim em outros momentos deste artigo.

¹⁶ Referências sobre adaptação encontradas em *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, de Thaïs Flores Nogueira Diniz.

a Eduardo Sacheri, Gastón Gorali e Axel Kuschevatzky – acrescente níveis diegéticos à narrativa de Fontanarrosa, explore psicologicamente determinados personagens, acrescente informações que simplesmente não estavam no conto porque não cabiam na estrutura sucinta desse gênero literário.

Esse processo de transição acontece, assim, do imaginário individual da leitura ao imaginário coletivo dos espectadores. Porém, antes de chegar a público, a história é transformada pelo contato estabelecido com o repertório cultural dos roteiristas, com suas personalidades, suas recordações e preferências. Em sua análise do processo de adaptação, esse tipo de “reescritura” é previsto por Clerc e Carcaud-Marccaire:

A adaptação [...] sempre supõe uma “restituição diferenciada” e uma “parceria diferente”. O texto original se faz ler por meio de uma reescritura que pressupõe uma leitura na qual se inscreve o modo de apropriação específico de um indivíduo, ele mesmo frequentemente inscrito em outro tempo e em outro espaço. Por meio dessa leitura, é também toda uma sociedade que se apresenta por intermédio daquilo que ela reconhece no texto inicial, mas também daquilo que ela não mais possui.¹⁷

As transformações operadas em relação à obra inicial refletem, portanto, outro contexto social, já que quase trinta anos separam a publicação do conto do lançamento do filme. Esse contexto é, ainda, filtrado pelas especificidades dos autores do roteiro e, em especial, pelas do diretor, que distribui, em sua obra, elementos provenientes de seu arquivo cultural particular. Muitos desses elementos constituem “referências intermediáticas”:¹⁸ é o caso das obras de arte que adornam

¹⁷ CLERC; CARCAUD-MACCAIRE. *L'adaptation cinématographique et littéraire*, p. 11, tradução nossa.

¹⁸ Terceira categoria na tipologia de Irina Rajewsky, a “referência intermediática” (*intermediale Bezüge*) corresponde, por exemplo, à referência, num texto literário, a certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral. De acordo com essa classificação, o processo de adaptação se enquadraria no primeiro grupo, ou seja, o da intermedialidade no sentido estrito de “transposição midiática” (*Medienwechsel*), que inclui as adaptações fílmicas de textos literários, as novelizações e outras transformações midiáticas (RAJEWSKY. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre intermedialidade, p. 28).

a mansão de Ezequiel, reproduzindo suas características físicas – como a escultura de *O pensador*, de Rodin, cuja ação desempenhada (pensar) o antagonista afirma, implicitamente, desconhecer.

Um time show de bola é construído também a partir de referência à própria mídia cinematográfica. Alude, por exemplo, aos filmes de faroeste, quando Beto, o boneco de totó, cavalga sobre uma ratazana no depósito de lixo, como um *cowboy* no Velho Oeste; ou, pela trilha sonora, resgata trechos de Ennio Morriconi, como o tema de *Três homens em conflito* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Itália/Espanha/Alemanha/EUA, 1966), de Sergio Leone. Na primeira cena do filme, há também uma significativa releitura de *2001: uma odisseia no espaço* (*A space odyssey*, EUA/Reino Unido, 1968), de Stanley Kubrick. No lugar do corte seco que transforma o osso lançado ao ar em nave espacial, porém, a transição passa dos homens das cavernas descobrindo o futebol para uma bola de couro, conduzida magistralmente por Capi, numa partida emocionante no estádio de pebolim. O futebol é, portanto, homenageado por Campanella juntamente ao próprio cinema, na alusão a algumas de suas produções mais clássicas. E o diálogo com o espectador, nesse nível de intertextualidade, só é possível se ele também tiver tais referências arquivadas em seu repertório cultural. Percebe-se, portanto, que a obra só é simples se a leitura dela, por parte do público, for simples também.

Ao mesmo tempo, o fato de o filme ter sido financiado pelo Ministério da Cultura Espanhol e pelo Instituto de Crédito Nacional estabelece para ele certas obrigações, relacionadas, sobretudo, ao público-alvo principal da animação, que são as crianças. Ele deve, evidentemente, entreter a plateia infantil, com humor, *gags* de fácil absorção, uma trilha sonora animada, que acompanhe o ritmo da história. Concomitantemente, porém, espera-se das produções dirigidas aos jovens um componente didático, uma lição de moral, a exemplo das fábulas e dos contos de fadas. É como se o espectador precisasse sair do cinema refletindo sobre como ser um bom perdedor, sobre o valor da união e da coragem, por exemplo. E, para que a apreensão dessa mensagem seja possível, é inevitável, em alguns momentos, recorrer a um eixo narrativo objetivo, com características nitidamente delimitadas para os personagens e clara separação entre bem e mal.

Para o psicólogo austríaco Bruno Bettelheim, que estudou o efeito dos contos de fadas sobre seus pacientes infantis, tal polarização é positiva:

uma vez que a criança ainda não está pronta para distinguir nuances comportamentais, ela necessita dessa tipificação para compreender a diferença entre os dois polos. E, nesse processo de oposição, ela acaba sendo favorável, na maioria das vezes, ao herói, não porque saiba que é o que *deve* fazer, mas porque este é caracterizado de tal modo – com tantos predicativos, digno de tanta admiração – que faz o jovem desejar ser semelhante a ele.

A questão para a criança não é: “Será que quero ser bom?”, mas: “Com quem quero me parecer?”. Ela decide isso com base em sua projeção entusiástica numa personagem. Se essa personagem de contos de fadas é uma pessoa muito boa, então a criança decide que quer ser boa também.¹⁹

O critério da “projeção entusiástica numa personagem” parece guiar Campanella em uma importante diferenciação relativa ao texto de Fontanarrosa. Como pôde ser observado em excertos anteriores, o conto é narrado na primeira pessoa do singular. O foco em terceira pessoa, de acordo com Barthes, corrobora com a construção de uma “mentira manifestada”, pois implica a existência de um senhor que, ileso à trama, pode amarrá-la com os fios de seu desejo, garantindo-lhe a completude e a clareza escassas na realidade. Já o “eu” seria mais ambíguo, sendo colocado “além da convenção”²⁰ e “remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confidência”.²¹ É assim que o narrador de “Memorias de un *wing derecho*” expressa-se, revelando-se ao leitor em toda a sua autenticidade:

Yo ya debo llevar como 6.800. Yo solo... ¡Después me dicen de Pelé! O arman tanto despelote porque Maradona hizo cien. Cien yo hago en una temporada. Y en verano, cuando los pibes se quedan en el club como hasta las dos de la matina, me atrevo a hacer cuarenta, cincuenta goles por semana. Cuarenta, cincuenta. Yo solo...²²

¹⁹ BETTELHEIM. *A psicanálise dos contos de fadas*, p. 15.

²⁰ BARTHES. *Novos ensaios críticos* (seguidos de *O grau zero da escritura*), p. 136.

²¹ BARTHES. *Novos ensaios críticos* (seguidos de *O grau zero da escritura*), p. 137.

²² “Eu já devo ter feito uns 6.800. Eu sozinho...! Depois me vêm falar de Pelé! Ou fazem o maior barulho porque Maradona fez cem. Cem, marco em uma temporada. E, no verão, quando os garotos ficam no clube até as duas da madrugada, me atrevo

Ele não tem pudores em se vangloriar pelos milhares de gols marcados (sozinho!), menos ainda em criticar grandes jogadores, os especialistas ou “colegas de trabalho”. Não escolhe as palavras, empregando, ao contrário, gírias, jargões futebolísticos, vícios de linguagem. Ele faz referências a figuras conhecidas no esporte, mas que podem ser totalmente desconhecidas para o leitor, sem preocupar-se em esclarecê-las. Tudo isso porque o narrador do conto representa, com muito mais veracidade, o estereótipo do craque: vaidoso, arrogante, competitivo, ególatra.

A Campanella, evidentemente, não caberia escolher entre a primeira ou a terceira pessoa como foco narrativo, pois a narração no cinema se dá por meio de toda uma sintaxe, que inclui, por exemplo, os enquadramentos e movimentos de câmera. No entanto, cabe perguntar quem é esse genuíno personagem na animação argentina. Para isso, é interessante pensar, antes, nesse fenômeno tão presente que é a estrela do futebol.

III. Fama e chuteiras

Como um bom antagonista, Ezequiel personifica o inverso de Amadeo. Ele é robusto, enquanto o protagonista é franzino; partiu da pequena cidade e construiu uma bem-sucedida carreira como jogador de futebol, sendo que Amadeo permaneceu trabalhando no bar, se dedicando à mesma mesa de pebolim. O “mocinho”, inclusive, fica abalado ao saber que Laurita pretende estudar na capital. Também em relação à garota, a diferença entre os dois é explícita: Amadeo cultivava um amor cercado de timidez, enquanto Ezequiel parte para a conquista de forma agressiva.

Ezequiel, que é conhecido pelo nada modesto apelido de “Colosso”, personifica o jogador de futebol enquanto “astro”. Sua aparição na idade adulta se dá em grande estilo. Ezequiel salta de um avião, fazendo o controle da bola, aterriza diante do público e oferece flores a uma fã. Um verdadeiro *showman*. Nesse sentido, é importante observar que cinema e futebol, enquanto contemporâneos, apresentam algumas aproximações bem claras. Uma delas é o *star system*, tão fundamental à difusão de filmes como bens de consumo desde seus

a fazer quarenta, cinquenta gols por semana. Quarenta, cinquenta. Eu sozinho...” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 23, tradução nossa).

primórdios, sobretudo em relação às produções *hollywoodianas*. Neste sistema, os principais atores dos estúdios contavam com intenso apoio midiático para construir sua popularidade. Margarida Maria Adamatti, em dissertação sobre a aplicação do *star system* no cinema brasileiro dos anos 1950, destaca como as revistas especializadas faziam uma construção imagética dos atores a partir de elementos como a construção do mito da felicidade, do *glamour* e a erotização do corpo.²³

O futebol também possui suas estrelas. Além dos jogos em si, o esporte é notícia através de seus principais atletas, que se tornam celebridades. Suas vidas pessoais, transferências de clubes e declarações repercutem muito além dos estádios. Não por acaso, jogadores têm sido protagonistas das mais diversas campanhas publicitárias – o inglês David Beckham é o exemplo mais notório de jogador-modelo, sobretudo por estampar marcas e produtos não diretamente ligados ao futebol. Dessa forma, existem torcedores que acompanham seu time, sua seleção e também seus jogadores prediletos, independente das cores que defendem.²⁴

Esse processo de exploração midiática dos atletas tem ocorrido de maneira acentuada desde a metade da década de 1990. Todavia, não se trata de uma situação inédita. A popularidade dos atletas, associados a clubes de futebol ou a seleções nacionais, os tornou figuras interessantes para campanhas publicitárias, desde que o esporte se tornou popular.²⁵ Tal popularidade se estendeu, naturalmente, até a sétima arte. Se os ídolos levavam dezenas de milhares aos estádios, poderiam levar públicos ainda maiores aos cinemas. Pelé, por exemplo, foi tema de

²³ ADAMATTI. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia*, p. 105.

²⁴ Um exemplo recente é o jogador Ronaldinho Gaúcho. Sem clube desde 2015, quando rescindiu seu contrato com o Fluminense, o atleta tem participado de partidas comemorativas, por um alto cachê. Desde então, ele jogou por clubes como Barcelona (Equador), Las Vegas City (EUA) e Cienciano (Peru), além de partidas beneficentes.

²⁵ Leônidas da Silva, por exemplo, destaque da campanha do Brasil na Copa de 1938, teve seu apelido comprado por uma empresa do gênero alimentício para nomear um chocolate, o “Diamante Negro”. Por sua vez, o meia-armador Gérson, campeão com a Seleção Brasileira em 1970, estrelou uma polêmica propaganda de cigarros, em 1976, na qual ele afirmava gostar de “levar vantagem em tudo” – o que gerou uma expressão, a “Lei de Gérson” (WISNIK. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, p. 303).

diversos documentários, atuou como ator²⁶ e recebeu recentemente uma cinebiografia: *Pelé, o nascimento de uma lenda* (*Pelé, the birth of a legend*, EUA/ Brasil, 2016), de Michael e Jeff Zimbalist.

Seu mais notável companheiro no bicampeonato mundial, Garrincha, foi tema do documentário *Garrincha, alegria do povo* (Brasil, 1963), de Joaquim Pedro de Andrade, que estetizou na grande angular os dribles do Mané das pernas tortas, ainda que para gerar reflexões sobre o futebol como agente alienador da população, temática bastante cara ao movimento do Cinema Novo.²⁷

A entidade mais alta do panteão futebolístico argentino, Diego Armando Maradona, também transpôs os estádios rumo ao cinema.²⁸ Há, inclusive, um filme sobre a veneração pelo “pibe”: *El camino de San Diego* (Argentina, 2006), de Carlos Sorín. E não apenas os jogadores do passado são temas de filmes. Cristiano Ronaldo, jogador português que talvez seja o maior símbolo da vaidade no futebol – seus detratores dizem que joga se olhando no telão – foi recentemente tema de um documentário, *Ronaldo* (Inglaterra, 2015), de Anthony Wonke. Do filme, o jornalista Joshua Robinson, do *The Wall Street Journal*, fez uma curiosa medição. Dos 89 minutos da película, o jogador aparece em

3min45s sem camisa. Mais do que os 3min06s em que aparece jogando por Portugal. O tempo de jogo com a camisa do Real Madrid (7min32s) é praticamente igual ao período em que veste terno ou smoking (7min28s). Menos

²⁶ Cf. os documentários *O Rei Pelé* (Brasil, 1963), de Carlos Hugo Christensen, *Isto é Pelé* (Brasil, 1974), de Luiz Carlos Barreto, *Pelé eterno* (Brasil, 2004), de Aníbal Massaini. Como ator, ele atuou em *Os trombadinhas* (Brasil, 1979), de Anselmo Duarte, *Os Trapalhões e o rei do futebol* (Brasil, 1986), de Carlos Manga, e *Fuga para a vitória* (*Escape to victory*, EUA, 1982) de John Huston, no qual contracenou com Sylvester Stallone.

²⁷ Cf. SANTOS. *Ação, logo, cinema: o engajamento político do movimento de Cinema Novo a partir de sua produção escrita e do filme Garrincha, alegria do povo*. Anos depois de sua morte, Garrincha também receberia uma cinebiografia, *Garrincha, estrela solitária* (Brasil, 2003), de Milton Alencar.

²⁸ Sua vida foi tema de documentários como *Amando a Maradona* (Argentina, 2006), de Javier Vázquez, *Maradona by Kusturica* (Espanha/França, 2008), de Emir Kusturica, e a cinebiografia *Maradona, la mano de Dios* (Argentina/Itália, 2007), de Marco Risi.

do que o filme mostra Jorge Mendes²⁹ falando (9min21s).³⁰

Essa mercantilização do futebol, simbolizada pelos jogadores-astros, tem gerado manifestações nostálgicas de repúdio.³¹ Em 1999, um torcedor da Roma publicou o manifesto “Against modern football”. O documento ganhou apoio de torcedores de diversos clubes europeus e sintetizava críticas contra o crescimento do *marketing* no esporte, a transformação de clubes em empresas privadas, a adaptação do futebol ao modelo esportivo norte-americano, acentuando seu valor como entretenimento para fins exclusivamente lucrativos.³²

Na Argentina, um interessante movimento nostálgico é o da torcida do San Lorenzo. Após o clube vender seu estádio, o Viejo Gasómetro, em 1979, a torcida vagou sem “cancha” até finalizar sua casa atual, o Nuevo Gasómetro. A mudança de bairro em Buenos Aires – do Boedo para o Bajo Flores – e, sobretudo, o fato de ter abandonado seu passado, geraram insatisfação na torcida do time, que reivindica que o terreno do Viejo Gasómetro, onde agora há um supermercado, seja retomado.³³

Curiosamente, em *Um time show de bola*, o movimento é inverso. A cidade é comprada por Ezequiel, com sua posse sendo reafirmada após seu time derrotar a seleção de moradores liderada por Amadeo. Todavia, a torcida na moderna arena, diante do empenho heroico de seus conterrâneos no embate descomunal contra os profissionais, toma partido dos derrotados. Para desespero de Colosso, que procura eco de sua euforia com a vitória, das arquibancadas, o que se ouve é o silêncio. Derrotada, a população deixa a cidade e muda de lugar. Com os jogadores locais

²⁹ Jorge Mendes é conhecido como um dos mais influentes agentes desportivos do mundo. Além de Cristiano Ronaldo, em sua lista de clientes constam também nomes como o do colombiano James Rodríguez, o argentino Ángel di María e o técnico português José Mourinho.

³⁰ SIMON. Filme “Ronaldo” mostra uma estrela solitária e decepciona com poucos gols.

³¹ No Brasil, essa resistência tem sido expressada pela frase “ódio eterno ao futebol moderno”, associada originalmente à torcida do Juventus, do bairro da Mooca, em São Paulo. A crítica aos efeitos da globalização no futebol também aparece em redes sociais, em páginas como *R.I.P. Futebol*, *Sem Firulas* e *Cenas Lamentáveis*, cujo conteúdo homenageia elementos tradicionais do esporte em detrimento de sua “modernização”.

³² Sobre o manifesto, cf. SIMÕES. “Ódio eterno ao futebol moderno”?

³³ MÜLLER. Voltar ao santo Gasómetro.

elevados à categoria de novos fundadores, a cidade leva sua essência para longe da arena moderna e do time de estrelas encabeçado por Ezequiel.

Conclusão

A partida entre a seleção de moradores da vila e a equipe profissional comandada por Colosso é sintomática, não apenas por relativizar o sentido de vitória, mas também por apresentar um relevante embate sobre o significado do futebol, segundo diferentes pontos de vista. No início da disputa, Campanella lança mão de um plano detalhe para enquadrar a boca do agente desportivo, que exige uma partida mais emocionante, afirmando a Ezequiel: “afinal, isso é só um negócio”. Logo em seguida, diante da derrota iminente do time amador, os principais jogadores de totó – El Loco, Beto e Capi – tentam encontrar uma expressão que defina, ao mesmo tempo, “trunfo”, “estar disposto a tudo” e “não importarem as regras, mas a amizade”. Paixão. É a palavra que gritam os três, antes de invadirem o campo para ajudar Amadeo e seus companheiros. A última declaração do narrador do texto de Fontanarrosa também exorta o esporte: “El fútbol es el fútbol, viejo. El fútbol. La única verdad”.³⁴

O espírito de equipe sobressai, então, o individualismo do craque. No intuito de evitar, talvez, o risco de que os espectadores, principalmente os mais jovens, se identifiquem com um protagonista presunçoso como o do conto, o diretor opta por diluir sua personalidade, distribuindo-a em diferentes personagens. Dessa maneira, o narrador é, conjuntamente, Capi, o capitão, jogador que mais se destaca na trama; El Loco, o qual, segundo o esquema tático do menino – 2-5-3 –, está na posição de “*wing derecho*”;³⁵ e também Beto, personagem que melhor reproduz a fala do protagonista do texto – pela mania de repetir, por exemplo, a expressão “por favor”.

³⁴ “O futebol é o futebol, velho. O futebol. A única verdade” (FONTANARROSA. *Todos sus cuentos de fútbol*, p. 26, tradução nossa).

³⁵ Uma anedota sustentada pelos torcedores do Rosario Central é que esse personagem teria sido baseado em Aldo Pedro Poy, ídolo do time, famoso pelo gol marcado na semifinal de 1971, contra o Newell’s Old Boys. Esse gol foi tão importante para os torcedores do Rosario Central que eles se reúnem anualmente para comemorá-lo, há 45 anos. O conto de Fontanarrosa “19 de diciembre de 1971” se baseia na história dessa partida. Campanella jamais afirmou ter-se inspirado em Poy, mas os “canallas” dizem não haver dúvidas sobre isso (Cf. CAFERRA, Roberto. *Parecido razonable: ¿película se inspiró en Poy para un personaje?*).

Os traços mais criticáveis do narrador compõem, é claro, a personalidade de Colosso. No entanto, ele está nitidamente na posição de antagonista, ao qual o público tende a ser naturalmente hostil. Acredita-se que um dos objetivos desse recurso de recomposição dos personagens, na adaptação de Campanella, seja justamente o de suscitar nos espectadores a habilidade de diferenciar esses dois extremos do futebol apresentados ao longo deste artigo: o esporte como paixão X o esporte como um negócio qualquer.

Referências

ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia*. 2008. 327 f. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios da Produção Midiática) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos* (seguidos de *O grau zero da escritura*). Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 29. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

CAFERRA, Roberto. Parecido razonable: ¿película se inspiró en Poy para un personaje? *Ojo de Prensa*, 1 jul. 2013, 16h38min. Disponível em: <<http://ojodeprensa.com.ar/parecido-razonable-pelicula-se-inspiro-en-poy-para-un-personaje/>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

CLERC, Jeanne-Marie; CARCAUD-MACAIRE, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck, 2004.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

EL SECRETO de sus ojos. Direção: Juan José Campanella. Buenos Aires: Imovision, 2009. 1 DVD (120 min.).

FONTANARROSA, Roberto. *Mi historia con Rosario Central*, c1985. Disponível em: <<http://www.arribacentral.com.ar/index.php?go=a&id=73/>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

FONTANARROSA, Roberto. *Todos sus cuentos de fútbol*. 8. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.

MÜLLER, Iuri. Voltar ao santo Gasómetro. *Impedimento*, 27 abr. 2011, 11h00min. Disponível em: <<https://impedimento.wordpress.com/2011/04/27/voltar-ao-santo-gasometro/>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. v. 1, p. 15-45.

SANTOS, Luís Fernando Amâncio. *Ação, logo, cinema: o engajamento político do movimento de Cinema Novo a partir de sua produção escrita e do filme Garrincha, alegria do povo* (1963). 2012. 173 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SIMÕES, Irlan. “Ódio eterno ao futebol moderno”? *Outras Palavras*, 6 abr. 2016. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/posts/odio-eterno-ao-futebol-moderno/>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

SIMON, Luís Augusto. Filme “Ronaldo” mostra uma estrela solitária e decepciona com poucos gols. *UOL Esporte*, São Paulo, 13 nov. 2015, 13h21min. Futebol. Disponível em: <<http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2015/11/13/filme-ronaldo-mostra-uma-estrela-solitaria-e-decepciona-com-poucos-gols.htm>>. Acesso em: 19 ago. 2016

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.