

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**Sabrina Silva Souza**

**RELAÇÕES ENTRE AS MÍTICAS DE GARRINCHA E MACUNAÍMA:**  
Literatura, Futebol e Identidade Nacional

Juiz de Fora

2026

**Sabrina Silva Souza**

**RELAÇÕES ENTRE AS MÍTICAS DE GARRINCHA E MACUNAÍMA:**

Literatura, Futebol e Identidade Nacional

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Linha 2: Literatura e Transdisciplinaridade, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Sabrina Silva.  
RELACIONES ENTRE AS MÍTICAS DE GARRINCHA E  
MACUNAÍMA : Literatura, Futebol e Identidade Nacional / Sabrina  
Silva Souza. -- 2026.  
98 p.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz  
de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2026.

1. Garrincha. 2. Macunaíma. 3. Literatura. 4. Futebol. 5.  
Identidade Nacional. I. Pires, André Monteiro Guimarães Dias ,  
orient. II. Título.

**Sabrina Silva Souza**

**RELAÇÕES ENTRE AS MÍTICAS DE GARRINCHA E MACUNAÍMA:** Literatura, Futebol e Identidade Nacional

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 16 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires - Orientador**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Marcos Vinicius Ferreira de Oliveira**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Filipe Fernandes Ribeiro Mostaro**

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 09/02/2026.



Documento assinado eletronicamente por **FILIFE FERNANDES RIBEIRO MOSTARO, Usuário Externo**, em 18/03/2026, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Vinicius Ferreira de Oliveira, Professor(a)**, em 19/03/2026, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Monteiro Guimarães Dias Pires, Professor(a)**, em 14/04/2026, às 14:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2867423** e o código CRC **CF1ACE50**.

Dedicada aos meus pais,

**Vera Lúcia da Silva**  
**e Oldemar de Araújo Souza**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus caminhos, abertos e iluminados por Deus, pelos meus Orixás e guias, que me sustentaram o passo e a fé nesta jornada de travessias. À minha mãe, Vera Lúcia, porto seguro e exemplo de paciência infinita. Ao meu pai, Oldemar, cuja presença se faz viva em cada pensamento e em cada vitória, guardando-me de onde o olhar não alcança, mas o coração sente. Às minhas irmãs e aos meus amigos, que souberam ler o meu silêncio e respeitar o meu recolhimento durante este tempo de escrita. A presença de vocês, mesmo no afastamento necessário, foi o que me manteve vinculada ao mundo. Ao meu orientador, André Monteiro, mestre querido. Sua sensibilidade, paciência, e olhar atento foram bússolas fundamentais neste percurso desafiador. Agradeço pela paciência generosa e por ter acreditado nesta jornada antes mesmo dela se tornar palavra. Aos professores da banca examinadora: ao querido Marcos Vinícius, pelo esmero, cuidado e pelas orientações fundamentais que enriqueceram este trabalho desde a qualificação; e a Filipe Mostaro, mestre das lições no Jornalismo Esportivo, que gentilmente aceitou o convite para este ato final de defesa. Aos Mestres e ao Programa de Pós-Graduação da Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelos ensinamentos e trocas constantes. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos, que tanto me auxiliou ao longo dessa jornada. A todos que, entre linhas e dribles, ajudaram a compor esta história.

A minha mais sincera gratidão!

“O triunfo, na Suécia, em 58, foi para nós tão importante quanto a Primeira Missa. Começava o Brasil. Nós nos inaugurávamos. Tudo o que ficava para trás era o pré-Brasil” (Nelson Rodrigues, 2012, p. 119).

## RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise comparada entre as figuras de Garrincha, futebolista ícone do Brasil nas Copas de 1958 e 1962, e Macunaíma, personagem-título da obra de Mário de Andrade, com o intuito de revelar semelhanças entre eles e seus papéis na afirmação de um *ethos* nacional. O objetivo central é identificar como essas figuras, ainda que controversas, foram cruciais para o imaginário cultural brasileiro, analisando Garrincha e seus dribles que desafiaram o "complexo de vira-latas" em interlocução com Macunaíma, o "herói sem nenhum caráter" que dialoga com o arquétipo do malandro. Metodologicamente, a abordagem situa-se entre os anos de 1958 e 1969, período em que o cineasta Joaquim Pedro de Andrade lançou os filmes fundamentais ao corpus desta pesquisa: "Garrincha, alegria do povo" (1963) e "Macunaíma" (1969). O trabalho fundamenta-se teoricamente em autores como José Miguel Wisnik (2008), Ruy Castro (1995), Nelson Rodrigues (1993), Alfredo Bosi (1988), Stuart Hall (2011). Os resultados indicam que Garrincha e Macunaíma consolidam-se como mitos modernos que naturalizam as tensões entre a norma e o desvio, a disciplina e a improvisação, e a ordem e a malandragem. Conclui-se que a poética do drible de Garrincha e a astúcia de Macunaíma representam uma resistência criativa à lógica da produtividade, reafirmando uma identidade nacional que se reconhece na invenção e na transposição de limites como formas legítimas de habitar a modernidade brasileira.

**Palavras-chave:** literatura; futebol; identidade nacional; Garrincha; Macunaíma.

## ABSTRACT

This dissertation proposes a comparative analysis between the figures of Garrincha, Brazil's iconic footballer in the 1958 and 1962 World Cups, and Macunaíma, the title character of Mário de Andrade's work, in order to reveal similarities between them and their roles in the affirmation of a national *ethos*. The central objective is to identify how these figures, although controversial, were crucial to the Brazilian cultural imaginary, analyzing Garrincha and his dribbles—which challenged the "mongrel complex" (*complexo de vira-latas*)—in dialogue with Macunaíma, the "hero without any character" who relates to the archetype of the Brazilian *malandro*. Methodologically, the approach is situated between 1958 and 1969, a period in which filmmaker Joaquim Pedro de Andrade released the fundamental films for this research corpus: “Garrincha, alegria do povo” (1963) and “Macunaíma” (1969). The work is theoretically grounded in authors such as José Miguel Wisnik (2008), Ruy Castro (1995), Nelson Rodrigues (1993), Alfredo Bosi (1988), Stuart Hall (2011). The results indicate that Garrincha and Macunaíma consolidate themselves as modern myths that naturalize the tensions between norm and deviation, discipline and improvisation, and order and trickery (*malandragem*). It is concluded that the poetics of Garrincha’s dribble and Macunaíma’s astuteness represent a creative resistance to the logic of productivity, reaffirming a national identity that recognizes itself in invention and the shifting of boundaries as legitimate ways of inhabiting Brazilian modernity.

**Keywords:** literature; football; national identity; Garrincha; Macunaíma.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 NOS CAMPOS DO FUTEBOL E DA ANTROPOFAGIA .....</b>	<b>15</b>
2.1 MONTAIGNE E A “INVENÇÃO DA BARBÁRIE” .....	16
<b>2.1.1 Oswald e a Antropofagia Cultural.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1.2 O futebol como prática antropofágica.....</b>	<b>19</b>
2.2 INTELECTUAIS E A AMBIVALÊNCIA DO FUTEBOL.....	19
2.3 FRIEDENREICH E A INSERÇÃO DO NEGRO NO FUTEBOL NACIONAL.....	22
2.4 FUTEBOL E IDENTIDADE COLETIVA.....	26
<b>3 AS INTERSECÇÕES ENTRE GARRINCHA X MACUNAÍMA.....</b>	<b>29</b>
3.1 A BIOGRAFIA DE GARRINCHA.....	29
<b>3.1.1 A origem e a infância.....</b>	<b>30</b>
<b>3.1.2 O início nos gramados.....</b>	<b>31</b>
<b>3.1.3 A primeira Copa do Mundo .....</b>	<b>33</b>
<b>3.1.4 O bicampeonato mundial.....</b>	<b>36</b>
<b>3.1.5 A vida com Elza.....</b>	<b>37</b>
<b>3.1.6 A perseguição durante a Ditadura Militar.....</b>	<b>38</b>
<b>3.1.7 A decadência e o fim.....</b>	<b>40</b>
3.2 MACUNAÍMA E A TRADIÇÃO CRÍTICA .....	42
<b>3.2.1 Antropofagia, paródia e Identidade Nacional .....</b>	<b>43</b>
3.3 O HERÓI DAS PERNAS TORTAS E O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER: SIMILARIDADES ENTRE GARRINCHA E MACUNAÍMA.....	46
<b>3.3.1 As primeiras aproximações: Drummond e Wisnik.....</b>	<b>47</b>
<b>3.3.2 Garrincha, Macunaíma e o dilema brasileiro.....</b>	<b>49</b>
<b>3.3.3 Sínteses e tensões entre os heróis.....</b>	<b>51</b>
<b>3.3.4 Identidade Nacional e Modernismo.....</b>	<b>51</b>
<b>4 MITOS E HERÓIS.....</b>	<b>53</b>
4.1 O HERÓI NO ESPORTE.....	54
<b>4.1.1 Garrincha e Macunaíma como mitos.....</b>	<b>55</b>
4.2 A POÉTICA DO DRIBLE: GARRINCHA E A ESTÉTICA DIONISÍACA DO FUTEBOL BRASILEIRO .....	59
<b>4.2.1 Futebol de prosa e poesia em Pasolini.....</b>	<b>59</b>
<b>4.2.2 Giberto Freyre e o “mulatismo” no futebol brasileiro.....</b>	<b>60</b>
4.3 O DRIBLE COMO ARTE DIONISÍACA .....	61

4.3.1 A estética da inutilidade: Leminski e a poética do drible.....	62
4.3.2 Disciplina e indisciplina em Garrincha.....	63
4.3.3 Crônicas e poemas sobre Garrincha.....	64
4.3.4 O herói trágico: vitória na derrota.....	68
4.3.5 Do céu ao inferno: a decadência do ídolo.....	70
<b>5 GARRINCHA E MACUNAÍMA NAS TELAS.....</b>	<b>73</b>
5.1 GARRINCHA E A NAÇÃO EM JOGO: FUTEBOL E POLÍTICA NO CINEMA NOVO .....	73
5.1.1 Estética e linguagem.....	74
5.1.2 O corpo político de Garrincha.....	75
5.1.3 Recepção e repercussão.....	76
5.1.4 A trilha da nação: som, silêncio e poética no documentário.....	78
5.1.5 O drible como gesto político e poético.....	79
5.2 A DIALÉTICA DA NINGUEDADE ENTRA EM CAMPO.....	79
5.3 DO PAPEL À TELA, CONSIDERAÇÕES SOBRE ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA O CINEMA .....	80
5.3.1 Do livro ao cinema: a adaptação de Macunaíma .....	84
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
6.1 PERSPECTIVAS PARA ESTUDOS FUTUROS E LACUNAS DA PESQUISA.....	91
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>94</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O Modernismo brasileiro não deve ser compreendido como uma força pretérita restrita às primeiras décadas do século XX. Ao contrário, trata-se de um movimento cujos efeitos simbólicos, estéticos e críticos continuam a reverberar na cultura brasileira contemporânea, moldando formas de expressão, modos de representação e narrativas sobre a identidade nacional. Seus desdobramentos atravessam não apenas a literatura e as artes plásticas, mas também o cinema, a música e, de maneira decisiva, o futebol.

Ao longo do século XX, o futebol se tornou um dos lugares centrais de produção de narrativas sobre o país, seus dilemas históricos, suas contradições sociais e suas potências estéticas. Nesse sentido, pensar o futebol implica pensar o Brasil, seus mitos fundadores, seus heróis e anti-heróis, suas tensões entre ordem e desordem, disciplina e invenção, norma e transgressão.

Foi precisamente nesse ponto de intersecção entre modernismo e futebol que surgiu a inquietação que deu origem a esta pesquisa. Em 2022, durante a exposição 22 em campo – modernismo e futebol, realizada no Museu do Futebol, em São Paulo, o curador Guilherme Wisnik apresentou um painel com a legenda “Garrincha – Macunaíma”, acompanhado por um vídeo que articulava imagens dos filmes “Garrincha, alegria do povo” (1963) e “Macunaíma” (1969). A justaposição das cenas não se dava apenas por afinidade estética ou temporal, mas apontava para uma analogia conceitual profunda entre o futebolista Garrincha e o personagem literário Macunaíma.

Essa associação, conforme explicitado por Guilherme Wisnik, remete diretamente ao livro *Veneno Remédio – o futebol e o Brasil*, no qual José Miguel Wisnik (2008), no capítulo “Macunaíma e seu outro”, aproxima o “herói nacional das pernas tortas” do “herói sem nenhum caráter”, sublinhando afinidades simbólicas, comportamentais e estéticas entre ambos.

Ao longo das leituras e reflexões que se seguiram, tornou-se cada vez mais evidente que Garrincha e Macunaíma não são apenas figuras emblemáticas de seus respectivos domínios, mas personagens centrais na elaboração de um *ethos* brasileiro. Ambos encarnam um Brasil que se constrói na margem, no riso, no desvio e na malandragem.

O recorte temporal da pesquisa foi delimitado entre os anos de 1958 e 1969, período emblemático para a cultura brasileira. Trata-se de uma década marcada, de um lado, pelas conquistas da seleção brasileira nas Copas do Mundo de 1958 e 1962 — com Garrincha como protagonista incontornável — e, de outro, pela produção cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, que lança “Garrincha, alegria do povo” (1963) e “Macunaíma” (1969). A coincidência

entre vitórias esportivas, experimentações estéticas e transformações políticas e culturais oferece um terreno fértil para pensar o Brasil a partir do diálogo entre futebol, literatura e cinema.

A noção de identidade cultural que orienta este trabalho dialoga diretamente com as reflexões de Stuart Hall (2011), para quem a identidade não é uma essência fixa, mas uma produção discursiva, construída por meio de narrativas, símbolos e práticas compartilhadas. Nesse sentido, a busca modernista pela chamada “entidade nacional”, especialmente em Mário de Andrade, não se limita a um projeto estético, mas configura uma tentativa de compreensão ontológica do Brasil, de suas contradições históricas, raciais e culturais.

A aproximação entre literatura e futebol se intensifica de maneira significativa a partir da Copa do Mundo de 1958. Como aponta André Ribeiro (2007), naquele mesmo ano foi publicada a *Antologia da Copa do Mundo*, organizada por Mário Cordeiro e José Lívio Dantas, reunindo autores como Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade e muitos outros — uma verdadeira “seleção de craques da literatura”. Esse movimento evidencia o reconhecimento do futebol como tema legítimo da produção intelectual e artística brasileira.

Garrincha, o herói — ou anti-herói — das pernas tortas, projetou o Brasil no cenário internacional e contribuiu para a superação simbólica do trauma do *Maracanazo*, em 1950. A expressão “complexo de vira-latas”<sup>1</sup>, cunhada por Nelson Rodrigues (1993), torna-se fundamental para compreender o papel de Garrincha como figura catalisadora de um orgulho nacional até então fragilizado. Em contrapartida, Macunaíma, criado por Mário de Andrade, consolida-se como um possível protótipo do brasileiro: avesso ao trabalho, malandro, contraditório e profundamente ambíguo.

Essa aproximação não passou despercebida por Carlos Drummond de Andrade (2022), que, em crônica publicada em 1983, reconhece em Garrincha uma “irresponsabilidade amável” e “espertezas instintivas de Macunaíma”. Tal leitura reforça a hipótese de que ambos operam como figuras simbólicas de uma mesma matriz cultural.

No entanto, o avanço das leituras e o diálogo com a filosofia — especialmente com Friedrich Nietzsche — conduziram a pesquisa a uma inflexão teórica decisiva. Garrincha passou a ser pensado não apenas como jogador ou personagem histórico, mas como artista

---

<sup>1</sup> Expressão cunhada por Nelson Rodrigues, após a seleção brasileira perder a Copa do Mundo de 1950, para o Uruguai, no Maracanã, que designa a “inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isto em todos os setores e, sobretudo, no futebol” (Rodrigues, 1993, p. 62).

dionisíaco, cuja poética se manifesta no corpo em movimento, na imprevisibilidade do drible e na recusa à racionalidade utilitária. Essa perspectiva permitiu ampliar o diálogo com autores como Montaigne, Pasolini, Leminski, Monteiro, Mostaro, situando Garrincha no campo da estética e do mito.

É a partir desse horizonte que esta pesquisa propõe uma leitura comparativa entre essas duas figuras paradigmáticas da cultura brasileira. Garrincha, personagem histórico do futebol nacional, cuja trajetória se confunde com o imaginário das Copas do Mundo e com a construção de uma ideia de genialidade popular; Macunaíma, personagem literário criado por Mário de Andrade, frequentemente tomado como síntese contraditória do “herói brasileiro”. Ao aproximar essas figuras, a dissertação não busca apenas um exercício de analogia, mas a investigação simbólica na qual futebol, literatura, cinema e pensamento social se entrecruzam.

O método de pesquisa adotado nesta dissertação se fundamenta na análise documental de caráter qualitativo e transdisciplinar, articulando fontes literárias, historiográficas, biográficas e audiovisuais. O corpus investigativo integra as obras fundamentais *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a biografia *Estrela Solitária*, de Ruy Castro, submetendo-as a uma leitura comparativa que busca identificar afinidades simbólicas entre o "herói sem nenhum caráter" e o "anjo das pernas tortas".

A análise estende-se ao suporte cinematográfico, examinando as representações propostas por Joaquim Pedro de Andrade em “Garrincha, Alegria do Povo” e “Macunaíma”, além do exame de crônicas jornalísticas, artigos científicos, teses e dissertações que compõem a fortuna crítica dos temas abordados. Esse procedimento metodológico permite o cruzamento entre os campos da literatura, do futebol e do cinema, visando compreender como tais documentos operam na construção do mito cultural e do *ethos* nacional brasileiro.

A linha introdutória (Capítulo 1) que orienta este trabalho formula a pergunta central desta dissertação: **Garrincha e Macunaíma, cada um em seu campo, podem ser considerados mitos culturais e formadores de um *ethos* nacional?** A nossa hipótese é que podem ser considerados como heróis ou anti-heróis que fracassam, que oscilam entre a consagração e a queda, e que, justamente por isso, revelam algo essencial sobre o modo brasileiro de narrar a si mesmo.

Para desenvolver essa hipótese, a dissertação se organiza em quatro capítulos, que dialogam entre si de forma progressiva, articulando fundamentos teóricos, análise histórica, leitura comparativa e reflexão estética.

O Capítulo 2 estabelece o arcabouço conceitual e histórico que sustenta a pesquisa. Inicialmente, discute-se a relação entre o ensaio “Dos Canibais”, de Michel de Montaigne

(2000), e o conceito de antropofagia cultural formulado por Oswald de Andrade. Essa aproximação permite compreender a antropofagia não apenas como metáfora literária, mas como projeto crítico de reelaboração da cultura brasileira frente à herança colonial. Em seguida, o capítulo investiga de que modo o futebol pode ser lido como prática antropofágica, apropriando-se de códigos europeus e sendo ressignificado a partir de um gesto inventivo, corporal e popular.

Nesse mesmo capítulo, analisa-se a presença do futebol no pensamento de intelectuais modernistas e regionalistas, como José Lins do Rego, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos, evidenciando como o esporte passa a ser percebido como fenômeno social relevante para a compreensão do Brasil. A trajetória de Friedenreich é discutida como marco simbólico da inserção do negro no futebol brasileiro, com destaque para o papel histórico do Vasco da Gama na luta contra o racismo institucionalizado no esporte. O capítulo se encerra com a discussão do futebol como produtor de identidade coletiva, a partir das reflexões de Nelson Rodrigues e Mário Filho, consolidando o futebol como um dos mitos fundadores da nação moderna.

O Capítulo 3 desloca o foco para as figuras centrais da pesquisa. Em um primeiro momento, apresenta-se a biografia de Garrincha, enfatizando não apenas seus feitos esportivos, mas as narrativas que se construíram em torno de sua imagem pública. Em paralelo, discute-se Macunaíma, situando-o na tradição crítica que envolve antropofagia, paródia e identidade nacional. A aproximação entre o “herói das pernas tortas” e o “herói sem nenhum caráter” é desenvolvida a partir das primeiras leituras críticas que colocaram futebol e literatura em diálogo, como aquelas de Carlos Drummond de Andrade (2022) e José Miguel Wisnik (2008).

O capítulo aprofunda ainda o chamado “dilema brasileiro”, mobilizando as reflexões de Roberto DaMatta (1997), especialmente suas leituras sobre personagens como Augusto Matraga e Pedro Malasartes, que ajudam a compreender Garrincha e Macunaíma como figuras liminares, situadas entre a lei e a astúcia, a ordem e a transgressão. A síntese entre esses heróis evidencia tensões constitutivas da identidade nacional, articuladas com o debate modernista e com as reflexões contemporâneas de Stuart Hall (2011) e Eurídice Figueiredo (2010) sobre identidade, deslocamento e representação.

O Capítulo 4 dedica-se à construção do herói e do mito na literatura e no esporte, situando Garrincha e Macunaíma no campo da mitologia moderna. A partir de autores como Eduardo Galeano (2024), Ronaldo Helal (2011), Filipe Mostaro (2012), Edgar Morin (1972) e Joseph Campbell (2007), discute-se a função simbólica do herói esportivo. A leitura de

Garrincha e Macunaíma como mitos modernos dialoga com Roland Barthes (2003) e com reflexões contemporâneas sobre mídia e mito.

Nesse contexto, o capítulo introduz a noção de “poética do drible”, articulando futebol e estética a partir da distinção entre futebol de prosa e futebol de poesia, proposta por Pier Paolo Pasolini. As ideias de Gilberto Freyre (1945) sobre o mulatismo no futebol brasileiro contribuem para pensar o drible como gesto mestiço, dionísio e inventivo, em diálogo com Friedrich Nietzsche (2003) e com as leituras de Rosa Dias (2011). A estética da inutilidade, pensada a partir de Paulo Leminski, permite compreender o drible como recusa da lógica produtivista. O capítulo aborda ainda a tensão entre disciplina e indisciplina na trajetória de Garrincha, a partir das reflexões de André Monteiro (2021); as crônicas e poemas dedicados ao jogador — de Vinicius de Moraes (2010) a Jovino Machado (2026) —, culminando na figura do herói trágico e em sua queda, analisada à luz de Nietzsche (2003), Décio Pignatari (2004) e Ruy Castro (1995).

Por fim, o Capítulo 5 desloca a análise para o campo do cinema, investigando as representações de Garrincha e Macunaíma na tela. O capítulo discute os filmes dedicados a essas figuras, situando Garrincha no contexto do Cinema Novo, em diálogo com a política, a estética e a linguagem cinematográfica do período. As reflexões de Heloísa Buarque de Hollanda (2004) sobre cultura e engajamento são fundamentais para compreender o corpo político de Garrincha e sua recepção pública.

A análise da trilha sonora, do silêncio e da poética do documentário “Garrincha, alegria do povo” (1963) permite pensar o drible como gesto político e estético, enquanto a noção de “ninguendade”, elaborada por Darcy Ribeiro e aprofundada por Maria Regina Paula Motta (2008), amplia a leitura da marginalidade como potência criadora. O capítulo se encerra com uma reflexão sobre adaptação, discutindo a passagem do papel à tela a partir de Walter Benjamin (2015), Olga Arantes Pereira (2009) e Robert Stam (2006), culminando na análise de “Macunaíma” (1969), no cinema, à luz das leituras de Ismail Xavier (2012).

Ao articular literatura, futebol e cinema, esta dissertação propõe uma leitura interdisciplinar que busca compreender como Garrincha e Macunaíma operam como figuras-chave na imaginação cultural brasileira. Mais do que heróis ou anti-heróis consagrados, eles encarnam uma poética da desordem, do excesso e da invenção, revelando, em suas vitórias e derrotas, uma maneira singular de pensar o Brasil.

A relevância desta pesquisa se fundamenta, primordialmente, na originalidade de sua proposta comparativa. Embora tanto o Modernismo, como a figura de Macunaíma, e a trajetória de Garrincha no futebol — enquanto fenômeno sociocultural — possuam fortunas críticas

consolidadas e independentes, observa-se uma lacuna acadêmica no que tange à articulação direta e sistemática entre esses universos.

De acordo com a fortuna crítica encontrada, existe apenas um trabalho sob uma perspectiva cinematográfica abordando os filmes “Garrincha, alegria do povo” (1963) e Macunaíma (1969): “Tupi or not tupi: a dialética da ‘ninguendade’ no cinema brasileiro” de Maria Regina Paula Mota (2008). Há inúmeras publicações acadêmicas sobre o livro de Mário de Andrade; porém, acerca do jogador Garrincha não há um material extenso. Citamos, a título de exemplo, um trabalho de conclusão de curso do pesquisador Filipe Mostaro: “Garrincha: o mito que a mídia não soube explorar” (2005) e o livro *Garrincha x Pelé: a influência da mídia na carreira de um jogador* (2012), também de Mostaro. Encontramos, ademais, uma tese de Doutorado de Humberto Filho, “Garrincha o herói mítico: contribuição para o estabelecimento de uma história de vida” (2012). Porém, inexiste, até onde alcança o levantamento bibliográfico uma pesquisa acadêmica comparativa que promova a convergência teórica e estética entre o 'herói sem nenhum caráter' e o 'anjo torto'.

Assim, esta dissertação se justifica ao preencher tal vácuo, propondo um diálogo fecundo entre literatura, cinema e futebol, a fim de oferecer novas chaves de leitura sobre as complexidades da identidade nacional e as sobrevivências do projeto modernista na cultura de massa contemporânea.

## **2 NOS CAMPOS DO FUTEBOL E DA ANTROPOFAGIA**

O primeiro capítulo desta pesquisa propõe um mergulho nas raízes conceituais que sustentam a ideia de uma identidade brasileira forjada na mistura, no conflito e na reinvenção. Antes de nos determos nas figuras de Garrincha e Macunaíma, é fundamental compreender o solo intelectual onde ambos germinam: o conceito de Antropofagia Cultural.

Iniciamos nossa jornada retornando ao século XVI com Michel de Montaigne. Seu ensaio “Dos Canibais” atua como o marco zero de uma inversão radical: ao olhar para os povos indígenas do Brasil, Montaigne desloca a noção de “barbárie” do colonizado para o colonizador, sugerindo que a verdadeira crueldade residia na Europa “civilizada”. Essa postura relativista serve de alicerce para que, séculos depois, Oswald de Andrade transforme o ritual da devoração física em uma potente ferramenta estética e política. Para o modernismo, “devorar” o outro (o estrangeiro, o europeu) não é um ato de destruição, mas de assimilação crítica e fortalecimento da identidade nacional — o que se convencionou chamar de “bárbaro tecnizado”.

A discussão ganha corpo ao transportarmos essa lógica de devoração para o campo de

jogo. O futebol, originalmente uma "tecnologia" inglesa, é aqui analisado como uma prática antropofágica. Veremos como a intelectualidade brasileira se dividiu diante desse fenômeno: se para Oswald de Andrade o esporte beirava a alienação do "ópio do povo", para nomes como José Lins do Rego, ele era a própria pulsação da vida nacional.

Essa transição da teoria para a prática ganha rosto e cor na figura de Arthur Friedenreich. Como síntese da mestiçagem brasileira, "El Tigre" rompeu barreiras elitistas e inaugurou o "jeito brasileiro" de jogar — um futebol que substitui a rigidez europeia pelo drible e pela improvisação. Esse processo de democratização racial, embora tenso e contestado, como demonstra a Resposta Histórica do Vasco da Gama, consolidou o futebol como o grande espelho das nossas contradições e potências.

Por fim, examinamos como cronistas a exemplo de Mário Filho e Nelson Rodrigues elevaram o esporte ao status de mito fundador, transformando o "complexo de vira-latas" na afirmação de uma "pátria em chuteiras". Ao final deste capítulo, teremos estabelecido que o futebol não é apenas um jogo, mas o palco onde o Brasil se devora, se entende e se inventa, pavimentando o caminho para compreendermos por que Garrincha e Macunaíma são, em última análise, faces da mesma moeda antropofágica.

## 2.1 MONTAIGNE E A “INVENÇÃO DA BARBÁRIE”

Antes de analisarmos as características que assemelham Garrincha à Macunaíma, passaremos pela concepção de antropofagia cultural, formulada por Oswald de Andrade durante o fervor modernista da década de 1920 e retomada por ele nos anos 1940. Contudo, abordaremos, inicialmente, uma obra de expressiva relevância para as ideias de Andrade, que se encontra no capítulo XXXI dos *Ensaíes* (2000), intitulado “Dos Canibais”, de Michel de Montaigne (1533-1592). “Dos Canibais” apresenta uma reflexão pioneira para o pensamento europeu sobre a alteridade.

Partindo do contato da França renascentista com povos indígenas do Brasil — mediado por relatos de viajantes, como Jean de Léry —, o ensaísta busca deslocar a noção de “barbárie” do campo etnocêntrico. Para Montaigne, bárbaro não é aquele que pratica costumes diferentes dos europeus, mas aquele que age contra a natureza. “(...) a metáfora, em Montaigne guarda em essência a marca do conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, entre Grécia e Roma, entre Roma e suas províncias, entre a Europa e o Novo Mundo etc” (Santiago, 2000, p. 10).

Ao comparar os tupinambás aos europeus de sua época, ele identifica que a violência

“civilizada” da guerra, da tortura e da corrupção supera em crueldade o ato ritual de devorar o inimigo. Montaigne adota, portanto, uma estratégia retórica de inversão: o canibalismo, para ele, não é simples ato de selvageria, mas ritual simbólico dotado de sentido e de uma certa ordem moral — punir o inimigo e, ao mesmo tempo, incorporar sua coragem. Montaigne (2000) pondera que “cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (p. 195), e ao colocar em pé de igualdade, ou até acima, a ética indígena frente à corrupção europeia, o ensaísta inaugura uma postura perspectivista que se aproxima do que mais tarde Oswald de Andrade reelaboraria como antropofagia cultural.

### 2.1.1 Oswald e a Antropofagia Cultural

A antropofagia, no *Manifesto Antropófago*<sup>2</sup> de Oswald de Andrade, retoma essa noção de devoração, mas a transporta para o campo simbólico e estético. O autor começa seu manifesto afirmando: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, 1990, p. 504). Se para Montaigne a antropofagia é uma prática concreta — ritual guerreiro e religioso —, para Oswald ela se torna metáfora de apropriação e transformação. O modernista brasileiro propõe “devorar” a cultura europeia, assimilando-a e reinventando-a a partir de uma lógica própria, não submissa, como faziam os tupinambás ao devorar o inimigo para absorver-lhe a força. Trata-se de um gesto crítico de deglutição e ressignificação, que rompe com a passividade colonial. Montaigne já intuía que não havia superioridade intrínseca do europeu frente ao “selvagem” e que, muitas vezes, o “civilizado” era moralmente mais bárbaro que o canibal, como observamos na passagem:

Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto: e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado (Montaigne, 2000, p. 199).

O ensaísta defendia que esses povos não mereciam o qualificativo de selvagens “somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva” (Montaigne, 2000,

---

<sup>2</sup> Publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da Revista de antropofagia, São Paulo, em 1º de maio de 1928.

p. 196). Essa inversão é o ponto de contato fundamental com Oswald de Andrade: ambos desestabilizam a hierarquia cultural que coloca a Europa como centro civilizatório. No entanto, há diferenças na direção do gesto. Em Montaigne, o tom é mais contemplativo e filosófico, questionando o etnocentrismo de sua época. Andrade transformará o movimento de vanguarda em estratégia consciente de insurgência cultural. Assim, a antropofagia oswaldiana não é apenas herdeira de Montaigne — é a sua radicalização no contexto de um modernismo que assume a devoração como arma estética e política.

Andrade retoma, nos anos 40, a ideia de “primitivo”. Contudo, essa noção não deve ser entendida como referência a uma origem fixa ou a uma espécie de pré-história imutável de um povo, tampouco como base para identificar uma cultura autóctone cristalizada. Ao contrário, o “primitivo” funciona como impulso para uma atitude crítica frente à cultura, promovendo uma releitura da história a partir de um viés nietzscheano: “Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la”, citado pelo filósofo no prefácio de *Segunda consideração intempestiva* (2003). Trata-se, portanto, de um olhar crítico sobre a herança cultural brasileira, centrado em sua apropriação seletiva e na capacidade de reconfiguração criativa.

A utopia proposta por Oswald — de recuperar o espírito comunitário da chamada “sociedade primeva” — está vinculada a um mito, sim, mas a um mito operante, que atua sobre a história com o objetivo de questioná-la. É nesse contexto que surge sua crítica ao “homem vestido” — “o que atropelava a verdade era a roupa” (Andrade, 1990, p. 47), apontando para uma verdade oculta sob as camadas da civilização.

Assim, o conceito de “primitivo” é deslocado para o debate cultural do século XX e condensado na imagem do “bárbaro tecnizado”, expressão originalmente cunhada por Keyserling e absorvida por Oswald em seu projeto estético e cultural. O bárbaro tecnizado representa aquele que, embora sedento por tecnologia — especialmente aquela produzida fora, no caso do Brasil e da América Latina em geral —, se apropria desses saberes externos para afirmar suas particularidades. Ele não elimina seus inimigos externos, mas os assimila por meio de um ritual simbólico, um gesto antropofágico que não visa a destruição, mas à vingança e ao fortalecimento de sua própria identidade por meio da incorporação do outro.

No entanto, esse movimento de devorar o que vem de fora acaba exigindo, também, uma organização do que temos dentro. Se a antropofagia de Oswald de Andrade nasceu como uma forma de enfrentar o domínio cultural estrangeiro através da 'ingestão' crítica do outro, podemos pensar que esse processo gera um desdobramento: a antropofagia endofágica. Essa ideia desloca o foco da devoração do estrangeiro para uma espécie de digestão interna, voltada para a nossa própria tradição e para as contradições da formação brasileira.

Diferente do embate com o que é de fora, a antropofagia endofágica propõe um olhar para o próprio corpo da nossa cultura. É como se o Brasil precisasse devorar seus próprios mitos, suas histórias de origem e até seus erros passados, não para se destruir, mas para se entender e se renovar. Nessa perspectiva, a cultura brasileira assume que é feita de misturas e conflitos, deixando de lado aquela ideia de uma identidade nacional fixa ou acabada.

Assim, a endofagia ajuda a mostrar os problemas da nossa modernidade: o contraste entre o Brasil tecnológico e o Brasil atravessado por desigualdades. Ao 'devorar a si mesma', a cultura traz para a superfície o que o discurso oficial costuma esconder. Isso mantém a antropofagia de 1922 viva e atual. É justamente nesse processo de digerir nossas próprias contradições que Garrincha e Macunaíma aparecem como figuras centrais. Eles representam esse movimento: são, ao mesmo tempo, o resultado e os criadores dessa identidade que nasce das nossas falhas e da nossa capacidade de criação.

### **2.1.2 O futebol como prática antropofágica**

O que o futebol, afinal, tem a ver com antropofagia? O futebol é uma das maiores marcas culturais do Brasil. Talvez se possa pensar que o futebol brasileiro carregue consigo um viés antropofágico, tendo em vista que ressignificamos as “tecnologias” de um esporte estrangeiro e o transformamos em algo nosso, “bárbaro e nosso” (Andrade, 1990, p. 41), para nos valermos de um jargão antropofágico. Com particularidades tão nacionais, como o “jeito brasileiro de jogar bola” e o “futebol arte”, tornou-se o futebol parte importante e indissociável de uma manifestação singular da cultura nacional.

O sociólogo Rafael Grohmann afirma que “(...) mais do que a razão pura ou o interesse puro, trata-se do sentimento o que ‘move a sociedade brasileira’, enquanto ‘cimento social’, dando sentido e identidade a este país, sentimento este que transborda a identidade futebolística brasileira” (Grohmann, 2012, p. 76).

Os modernistas foram grandes entusiastas da criação, valorização e consolidação de uma cultura nacional. Diante de uma perspectiva “antropofágica”, de deglutir o que viesse “de fora” para que este fosse regurgitado com traços nacionais, pode-se pensar que os modernistas fossem simpáticos à prática do futebol. Entretanto, essa simpatia não foi consensual entre os intelectuais do período, como veremos a seguir.

## **2.2 INTELLECTUAIS E A AMBIVALÊNCIA DO FUTEBOL**

O “antropófago” Oswald de Andrade, em “Carta a uma torcida” (escrita entre 1943) declara-se, em ataque explícito ao fanático flamenguista José Lins do Rego, antipático à arte futebolística, referindo-se ao esporte bretão como “ópio do povo”. Na crônica, Oswald de Andrade lança um olhar crítico e incisivo sobre o futebol. Para o autor, o esporte contribuiria para a alienação da sociedade. A “torcida” é retratada como devota de um culto irracional, em que o espetáculo esportivo neutraliza o pensamento crítico e molda indivíduos como parte de uma massa homogênea e passiva. Como especificado no trecho abaixo:

Quem negará ao futebol esse condão de catarse circense em que os velhos sabidos de Roma lambuzavam o pão triste das massas? Não podendo xingar o patrão que o rouba, o operário xinga os juizes das partidas e procura espancá-los, como se o bandeirinha mais próximo fosse o procurador da prepotência, do arbítrio e dos sinais do mundo injusto que o oprime. E você, homem de esquerda, que deu, não nego, aquela série de romances úteis, os quais no fundo são a homeopatia gatafunhada de Casa-Grande & Senzala, você que tem procurado ter nos últimos tempos diretivas progressistas, é quem pactua na exaltação mórbida desse novo ópio, descoberta e enviada para cá pelos neoromanos (...) (Andrade, 1972, p.19)

Embora o diagnóstico de Oswald de Andrade seja intelectualmente provocador, ao associar o futebol a uma forma moderna de *panem et circenses* — um “ópio do povo” capaz de deslocar a indignação política para o campo da catarse esportiva —, sua leitura parece excessivamente redutora. Ao tratar a torcida como massa homogênea, passiva e manipulável, Oswald desconsidera a complexidade das práticas culturais populares e subestima a capacidade simbólica do futebol de produzir sentidos que não se esgotam na alienação. Ao reduzir o espetáculo futebolístico a um mecanismo de dominação, o autor ignora as dimensões de pertencimento, elaboração identitária e expressão coletiva que emergem justamente da vivência popular do jogo.

Em resposta a Oswald de Andrade, divulgada pela imprensa em 1943 e publicada dois anos depois na obra *Poesia e Vida* (1945), José Lins do Rego contraria essa perspectiva. Ele enaltece o futebol como manifestação legítima da identidade brasileira, vinculando-o ao povo, às emoções partilhadas e à construção simbólica da cultura nacional. Para o autor, o esporte transcende o simples entretenimento: é reflexo da alma do país, um espaço onde a paixão e a inteligência popular se encontram, dando forma a uma experiência coletiva genuína e intensa.

Muita gente me pergunta: mas o que vai você fazer no futebol? Divertir-me, digo a alguns. Viver, digo a outros. E sofrer, diriam meus correligionários flamengos. Na verdade, uma partida de futebol é alguma coisa a mais que bater uma bola, que uma disputa de pontapés. (...) é o momento da falta de

espírito admirar-se com o que os homens fazem com os pés. Ironizam os que vão passar suas horas vendo as bicicletas de um Leônidas, as tiradas de um Domingos. Para esta gente tudo não passa de uma degradação. No entanto há uma grandeza no futebol que escapa aos requintados (Rego, 1945, p. 218).

Nesse ponto, a resposta de José Lins do Rego se revela mais atenta à experiência concreta do futebol enquanto prática cultural enraizada no cotidiano brasileiro. Ao afirmar que vai ao futebol não apenas para se divertir, mas para “viver” — e até “sofrer” —, o autor desloca o debate do plano abstrato da crítica ideológica para o terreno da sensibilidade e da vivência social. O futebol, em sua leitura, não é simples distração, mas espaço de elaboração afetiva e simbólica, no qual o povo reconhece a si mesmo. A “grandeza” que “escapa aos requintados” não está na técnica isolada, mas na capacidade do jogo de condensar emoções, narrativas e inteligências coletivas que constituem a cultura nacional.

Assim como Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, em crônica intitulada *Traços a esmo*, escrita em abril de 1921, afirmava que o “football” não teria sucesso em terras tupiniquins, como citado por Fátima Antunes (2004):

Mas por que o ‘football’? Não seria, porventura, melhor exercitar a mocidade em jogos nacionais, sem mescla de estrangeirismo, o murro, o cacete, a faca de ponta, por exemplo? Não é que me repugne a introdução de coisas exóticas entre nós. Mas gosto de indagar se elas serão assimiláveis ou não. Ora, parece-me que o ‘football’ não se adapta a estas boas paragens do cangaço. É roupa de empréstimo, que não nos serve. Temos esportes em quantidade. Para que metermos o bedelho em coisas estrangeiras? O ‘football’ não pega, tenham certeza (Antunes, 2004, p. 24).

A posição de Graciliano Ramos, por sua vez, embora marcada por ironia e agudeza crítica, revela-se historicamente limitada. Ao classificar o futebol como “roupa de empréstimo” e negar sua apropriação ao contexto brasileiro, Graciliano parte de uma concepção rígida de cultura nacional, fundada na oposição entre o “nativo” e o “estrangeiro”. O desenrolar da história, no entanto, contradiz essa previsão: o futebol não apenas “pegou”, como foi profundamente ressignificado, tornando-se um dos principais espaços de invenção simbólica do Brasil moderno. Aquilo que era visto como corpo estranho se transformou, pela apropriação popular, em linguagem própria.

Dessa forma, a perspectiva de José Lins do Rego se mostra mais fecunda por reconhecer o futebol como prática viva, dinâmica e popular, capaz de articular tradição e modernidade, corpo e emoção, indivíduo e coletividade. Em vez de enxergá-lo apenas como instrumento de alienação ou como modismo importado, o autor compreende o futebol como lugar de

experiência e expressão cultural, onde o país se pensa, se sente e narra a si mesmo. É justamente nessa capacidade de reinvenção antropofágica — e não na pureza de uma origem — que reside a força cultural do futebol e, também, do povo brasileiro.

### 2.3 FRIEDENREICH E A INSERÇÃO DO NEGRO NO FUTEBOL NACIONAL

O futebol não foi, a priori, discussão temática na Semana de 22, como relatado no Periódico *Fulia*<sup>3</sup>, da UFMG, em edição intitulada *Futebóis e Modernismos: 100 anos da Semana de 22*. Porém, como afirma o periódico, o jornalista e escritor paulista Menotti del Picchia, no primeiro dia da Semana de Arte Moderna, saudou o ídolo da seleção brasileira dos anos 20, o atacante Friedenreich e colocou o futebolista como modelo da era moderna brasileira, no início do século XX.

Arthur Friedenreich foi um futebolista brasileiro, que atuou entre os anos de 1910 e 1930. Passou pelos times do Paulistano, São Paulo e Flamengo, além da seleção brasileira. Teria marcado, oficialmente, mais de 500 gols na carreira.

A biografia de Friedenreich é a síntese da formação do Brasil, filho de Oscar Friedenreich, um comerciante branco alemão, e de Matilde, uma lavadeira negra brasileira, tornou-se um dos primeiros jogadores mestiços que defendeu a seleção canarinho e é considerado, segundo Mário Filho Rodrigues (2003), o primeiro grande ídolo do futebol nacional.

O jornalista André Ribeiro (2007), afirmou em seu livro *Os donos da bola: histórias da imprensa esportiva no Brasil* que Mário de Andrade expressou sua afeição pelo futebol, especialmente pelo Paulistano, citando o time de São Paulo e o ídolo Friedenreich, no poema “Domingo”:

Hoje quem joga? O Paulistano  
Para o Jardim América das rosas e dos pontapés!  
Friedenreich fez gol! Córner! Que juiz!  
Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô...  
E o meu xará maravilhoso!...  
- Futilidade, civilização... (Ribeiro, 2007, p. 59)

Entre as décadas de 1910 e 1930, Friedenreich consolidou-se como o primeiro grande herói do futebol brasileiro. O jornalista Tomás Mazzoni imortalizou o atleta ao chamá-lo de

---

<sup>3</sup> Futebóis e Modernismos: 100 Anos da Semana de 22. *FuLia/UFMG*. V. 7 n. 3 (2022).

“herói de mil batalhas” e “artífice de mil vitórias”. Marcos Guterman, em *O futebol explica o Brasil* (2025), recupera uma passagem emblemática de Mazzoni, na qual Friedenreich é descrito como um jogador de múltiplas qualidades técnicas e simbólicas: “foi técnico e elitista, improvisador e construtor, artilheiro e fintador, compassado e astuto. A sua arte, uma maravilha... jogou com imaginação e intuição, com inteligência e vivacidade, com lealdade, elegância, correção e audácia” (Guterman, 2025, p. 40).

Essa versatilidade permite situar Friedenreich não apenas como um jogador excepcional, mas como um dos principais artífices do chamado “jeito brasileiro” de jogar futebol. Sua atuação antecipa os dribles e a inventividade que, décadas depois, tornariam Garrincha um ícone mundial.

Joel Rufino dos Santos reforça essa leitura ao afirmar que Friedenreich foi o “fundador da escola brasileira de futebol”, responsável por instaurar gestos técnicos que romperam com a rigidez do modelo inglês: “o drible desconcertante, a firula diabólica, a doce matada no peito, o passe que deixa o companheiro cara a cara com o goleiro inimigo” (Santos, 1981, p. 18-19).

Entretanto, para além da dimensão estética e técnica, a presença de Friedenreich nos gramados carrega uma significação social decisiva. Filho de pai alemão e mãe negra, o jogador — um mulato de olhos verdes — rompeu, ainda que parcialmente, a bolha elitista que caracterizava o futebol de então, praticado majoritariamente por brancos das classes altas.

Nesse sentido, sua ascensão a ídolo nacional representou, conforme observa Guterman (2025, p. 44), um verdadeiro “divisor de águas do futebol brasileiro como aglutinador democrático de raças e de classes sociais”, ainda que essa experiência de igualdade se desse sobretudo no espaço controlado do campo de jogo.

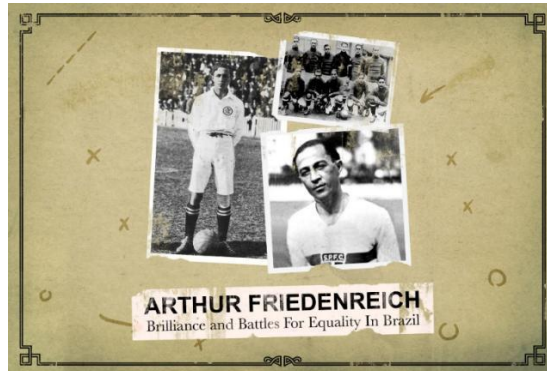
Ter um jogador mulato como principal referência esportiva do país possibilitou que o Brasil — e, de forma mais ampla, o brasileiro — passasse a se reconhecer nos gramados. O futebol deixava, assim, de ser um privilégio exclusivo da elite branca, aproximando-se gradualmente do *ethos* nacional e ampliando sua capacidade de identificação social e cultural.

O site norte-americano “thesefootballtimes.com”, em matéria de 14/02/2019, apresenta o jogador brasileiro como o primeiro grande craque mestiço que o país teve, com o título: “Arthur Friedenreich: the first mixed-race hero in Brazilian football and the architect of their early glories”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “Arthur Friedenreich: o primeiro herói mestiço do futebol brasileiro e o arquiteto de suas primeiras glórias” (tradução nossa).

## Arthur Friedenreich: brilho e batalhas pela igualdade no Brasil



Fonte: <https://thesefootballtimes.co/2019/02/14/arthur-friedenreich-the-first-mixed-race-hero-in-brazilian-football-and-the-architect-of-their-early-glories/>

É nesse movimento de abertura simbólica que se insere, poucos anos depois, a atuação do Vasco da Gama. Em 1923, o clube — que teve como presidente Cândido José de Araújo, o primeiro negro a ocupar tal cargo entre as agremiações cariocas — deu um passo decisivo rumo à democratização do futebol ao incorporar ao seu elenco jogadores negros, trabalhadores brancos e mestiços. A conquista do Campeonato Carioca daquele ano acentuou o incômodo de clubes tradicionais como Fluminense e Flamengo, sobretudo diante do perfil social e racial da equipe vascaína.

No ano seguinte, a reação institucional se fez sentir: o Vasco chegou a afastar-se da Liga por ser pressionado a dispensar seus jogadores, exigência à qual se recusou. Em resposta, o clube redigiu a célebre “Resposta Histórica”, documento no qual afirmava, de forma contundente, que não abriria mão de seu elenco. O episódio se tornou um marco do futebol brasileiro moderno, simbolizando um gesto decisivo de enfrentamento às hierarquias raciais e sociais que estruturavam o esporte no país.

Dada a relevância desse posicionamento para a história do futebol nacional, faz-se necessário registrar, nesta pesquisa, a íntegra da “Resposta Histórica”, entendida aqui não apenas como um documento administrativo, mas como um texto fundador de uma nova gramática democrática no futebol brasileiro.

**Rio de Janeiro, 7 de Abril de 1924.  
Ofício No 261**

Exmo. Snr. Dr. Arnaldo Guinle,  
M. D. Presidente da Associação Metropolitana de Esportes Athleticos.

As resoluções divulgadas hoje pela imprensa, tomadas em reunião de hontem pelos altos poderes da Associação a que V. Exa. tão dignamente preside,

collocam o Club de Regatas Vasco da Gama numa tal situação de inferioridade, que absolutamente não pode ser justificada, nem pelas deficiências do nosso campo, nem pela simplicidade da nossa sede, nem pela condição modesta de grande numero dos nossos associados.

Os privilegios concedidos aos cinco clubs fundadores da A.M.E.A., e a forma porque será exercido o direito de discussão a voto, e feitas as futuras classificações, obrigam-nos a lavrar o nosso protesto contra as citadas resoluções.

Quanto á condição de eliminarmos doze dos nossos jogadores das nossas equipas, resolveu por unanimidade a Directoria do C.R. Vasco da Gama não a dever aceitar, por não se conformar com o processo porque foi feita a investigação das posições sociaes desses nossos consocios, investigação levada a um tribunal onde não tiveram nem representação nem defesa.

Estamos certos que V. Exa. será o primeiro a reconhecer que seria um acto pouco digno da nossa parte, sacrificar ao desejo de fazer parte da A.M.E.A., alguns dos que luctaram para que tivéssemos, entre outras victórias, a do Campeonato de Foot-Ball da Cidade do Rio de Janeiro de 1923.

São esses doze jogadores, jovens, quasi todos brasileiros, no começo de sua carreira, e o acto publico que os pode macular, nunca será praticado com a solidariedade dos que dirigem a casa que os acolheu, nem sob o pavilhão que elles com tanta galhardia cobriram de glorias.

Nestes termos, sentimos ter que comunicar a V. Exa. que desistimos de fazer parte da A.M.E.A.

Queira V. Exa. aceitar os protestos da maior consideração estima de quem tem a honra de subscrever.

De V. Exa. Atto Vnr., Obrigado.

(a) José Augusto Prestes

Presidente

Cabe problematizar essa questão, uma vez que a saída do Vasco da Gama da Liga e as interpretações propostas em *O negro no futebol brasileiro*, de Mário Filho, reverberam leituras distintas entre pesquisadores da história do futebol. Essa controvérsia ganha corpo especialmente no livro *A invenção do país do futebol – Midia, Raça e Idolatria* (2001), organizado por Ronaldo Helal, Antônio Jorge Soares e Hugo Lovisoló, que reúne artigos dedicados a revisitar criticamente a construção simbólica do futebol brasileiro.

Nesse contexto, observa-se uma divergência significativa entre as interpretações de Antônio Jorge Soares, Gordon Jr. e Ronaldo Helal. Em seu artigo “O racismo no futebol do Rio de Janeiro nos anos 20: uma história de identidade”, Soares (2001) questiona a narrativa consagrada da “história heroica” do Vasco como clube pioneiro no rompimento com o racismo, compreendendo-a como uma “história de identidade” (p. 101).

O autor argumenta, ainda, que diversos pesquisadores — como Caldas (1990), Corrêa (1985), Gordon Júnior (1995, 1996), Helal (1997), Leite Lopes (1994), Mattos (1997), Murad (1994, 1996) e Santos (1981) — reiteram em seus trabalhos os fatos tradicionalmente atribuídos ao episódio vascaíno.

Entretanto, segundo o próprio Soares (2001), esses estudos teriam se baseado quase exclusivamente nos relatos de Mário Filho, o que o leva a questionar sua veracidade histórica. Para o pesquisador, a não participação do Vasco na AMEA, em 1924, não estaria relacionada diretamente ao racismo, mas às disputas em torno do amadorismo e da profissionalização do futebol. Nessa perspectiva, Soares sustenta que o discurso de Mário Filho se adequaria ao “politicamente correto em voga na época” (Helal; Soares; Lovisolo, 2001, p. 103), o que comprometeria seu estatuto como documento histórico.

Essa leitura, contudo, é tensionada por Ronaldo Helal e Cesar Gordon Jr. no artigo *Sociologia, História e romance na construção da identidade nacional através do futebol*. Para os autores, Soares tende a tratar o livro de Mário Filho menos como uma fonte histórica e mais como uma narrativa ficcional, na qual o escritor teria escolhido seus heróis — os jogadores negros e mulatos — e seus vilões — a elite branca urbana, fundadora dos grandes clubes e resistente à inserção de negros no futebol (p. 53).

Em contraposição, Helal e Gordon Jr defendem que o discurso do amadorismo funcionaria, na realidade, como um véu a encobrir tensões raciais profundas. Assim, consideram que a interpretação de Soares não seria “profícua do ponto de vista metodológico, nem justa do ponto de vista histórico” (p. 57).

Tal posicionamento ganha ainda mais relevância quando situado no contexto histórico do país, marcado por uma política de branqueamento desde o fim da escravidão, com o incentivo da imigração europeia. Episódios emblemáticos do futebol reforçam essa lógica, como o uso de pó de arroz por jogadores do Fluminense ou o distanciamento de Friedenreich em relação à própria negritude, evidenciado pelo alisamento dos cabelos antes das partidas.

Essa perspectiva é compartilhada por Guterman (2025), que se alinha às leituras de Mário Filho, Helal e Gordon Jr ao reconhecer a importância simbólica e histórica do gesto do Vasco da Gama na inserção de negros no esporte. Para o autor, esse episódio “emula a transformação crítica do Brasil” (p. 55), ao provocar, na intelectualidade da época, uma reflexão mais ampla sobre a identidade nacional.

Por fim, essa discussão encontra ressonância na leitura antropológica de DaMatta, segundo o qual o futebol, conforme citado por Ribeiro (2007), proporciona à sociedade brasileira uma experiência simbólica de igualdade e justiça social, na medida em que o esporte tensiona hierarquias, atravessa classes sociais e diferenças raciais, consolidando-se como uma das mais potentes manifestações socioculturais do país.

## 2.4 FUTEBOL E IDENTIDADE COLETIVA

Em relação às pesquisas acerca de identidade nacional e futebol cabe lembrar aqui do livro *Com brasileiro não há quem possa! – Futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues*, no qual Fátima Antunes (2004) faz uma seleção de crônicas de jornal dos escritores citados no título com o propósito de comprovar a popularidade do futebol nas discussões da sociedade.

A autora investiga como o futebol, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970, foi narrado e interpretado por esses três importantes cronistas da cultura brasileira, tornando-se um elemento central na construção da identidade nacional. Antunes demonstra que, ao lado das vitórias e derrotas marcantes — como o trauma do *Maracanazo*, em 1950, e os triunfos nas Copas de 1958, 1962 e 1970 —, o futebol foi concebido por José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues como espelho das contradições e potencialidades do país.

José Lins apresenta uma leitura introspectiva e psicológica do brasileiro. Mais conhecido por seu ciclo de romances ligados ao universo da cana-de-açúcar, também se dedicou às crônicas esportivas, nas quais revela sua capacidade de ler o drama humano por meio do futebol. Seu olhar se volta ao “psicológico do brasileiro”, interpretando vitórias e derrotas não apenas como resultados esportivos, mas como metáforas da alma nacional. O imprevisto, a paixão, a dor e a superação revelam, em sua escrita, um retrato íntimo da identidade brasileira em construção, marcada por fragilidades, mas também por vitalidade e resistência.

Já Mário Filho, figura central do jornalismo esportivo e autor de *O negro no futebol brasileiro* (1947), constrói uma narrativa em que o futebol se torna o espaço de afirmação da mestiçagem como força constitutiva do país. Sua visão, embora marcada por certa conciliação, foi decisiva para consolidar o futebol como mito integrador, no qual negros e brancos, em campo, encenavam a possibilidade de uma nação moderna e criativa. Através da crônica esportiva, Mário Filho interpreta o esporte como religião civil do Brasil, elevando-o a símbolo da “alma nacional” e da especificidade cultural do país.

Nelson Rodrigues, por sua vez, dramatiza o futebol como “pátria em chuteiras” e formula o conceito do “complexo de vira-latas”. Ao articular essas perspectivas, a obra evidencia que o futebol, mais do que um jogo, tornou-se um espaço simbólico de afirmação, disputa e reinvenção da brasilidade. O cronista incorpora ao futebol o tom de tragédia e grandiosidade característico de sua dramaturgia. Para ele, as partidas se tornam palco de dramas épicos, onde se projetam tanto as neuroses quanto as glórias do povo brasileiro. O trauma de 1950 ganha contornos de catástrofe shakespeariana, enquanto a conquista de 1958 é narrada como redenção messiânica.

É nesse contexto que Nelson formula o célebre “complexo de vira-latas”, expressão do sentimento de inferioridade nacional diante do estrangeiro, superado simbolicamente pelos triunfos da seleção. Sua noção de “pátria em chuteiras” sintetiza o entrelaçamento absoluto entre futebol e destino coletivo da nação.

Ao reunir essas três vozes, Fátima Antunes mostra que o futebol é muito mais do que espetáculo esportivo: ele se torna instrumento de leitura e interpretação do Brasil. José Lins desvela o íntimo e o psicológico do povo; Mário Filho celebra a mestiçagem como fundamento da “alma nacional”; Nelson Rodrigues dramatiza o futebol como palco de nossas maiores tragédias e epifanias. Em conjunto, revelam que o futebol é memória, identidade e mito fundador, funcionando ao mesmo tempo como espelho das contradições sociais e como espaço de invenção da brasilidade.

Nelson Rodrigues reafirma o sentimento de soberania e identidade nacional, narrando em suas crônicas a condição de pertencimento que abarcou os brasileiros em decorrência das vitórias da seleção nacional, nas finais de 1958 e 1962. Em crônica intitulada “A Rússia e os Estados Unidos começaram a ser o passado”, para celebrar o bicampeonato do escrete brasileiro, ele declara:

Setenta e cinco milhões de brasileiros profetizaram o triunfo. Amigos, depois da vitória não me falem na Rússia, não me falem nos Estados Unidos. Eis a verdade: - a Rússia e os Estados Unidos começaram a ser o passado. Foi a vitória do escrete e mais: - foi a vitória do homem brasileiro, ele sim, o maior homem do mundo. Hoje o Brasil tem a potencialidade criadora de uma nação de Napoleões (Rodrigues, 2012, p. 40).

A hipérbole presente na escrita de Nelson Rodrigues não se configura como mero exagero retórico, mas como expressão de um momento em que o país se reconhece simbolicamente como nação. Ao associar as vitórias da seleção brasileira à afirmação do “homem brasileiro”, o cronista insere o futebol no campo dos mitos modernos, capazes de reorganizar percepções sobre identidade, pertencimento e soberania nacional.

Nesse sentido, o futebol ultrapassa sua dimensão esportiva e passa a operar como linguagem simbólica, mobilizando afetos coletivos e contribuindo para a construção de uma narrativa de potência nacional, especialmente no contexto das conquistas de 1958 e 1962.

É a partir dessa compreensão que se torna pertinente avançar para as intersecções entre Garrincha e Macunaíma. No capítulo seguinte, a análise se volta para o diálogo entre essas duas figuras, provenientes de campos distintos — o futebol e a literatura —, mas igualmente centrais na constituição de mitos modernos da cultura brasileira. Busca-se, dessa forma, compreender

como ambos articulam elementos como improviso, contradição e identidade nacional, contribuindo para a reflexão sobre o imaginário brasileiro e seus processos de invenção simbólica.

### 3 AS INTERSECÇÕES ENTRE GARRINCHA X MACUNAÍMA

A compreensão da identidade brasileira, em suas múltiplas contradições, encontra neste capítulo uma síntese poderosa através do cruzamento entre a biografia de Manoel dos Santos, o Garrincha, e a rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Para mergulhar nessa análise, partimos da trajetória de Garrincha, fartamente documentada por Ruy Castro (1995), em *Estrela Solitária*. A vida de Mané não é apenas a de um atleta, mas a de um ser que parece emergir diretamente do "mato virgem" de Mário de Andrade.

Nascido em Pau Grande e descendente dos índios Fulniô, Garrincha viveu uma infância de "selvagem liberdade", trocando os livros pela caça de passarinhos e pelas peladas descalças. Essa origem, marcada por uma intimidade instintiva com a natureza, estabelece o primeiro grande elo com o herói amazônico Macunaíma: ambos representam uma existência que precede as amarras da civilização industrial e fabril.

Garrincha, o "profissional mais amador" do futebol, personifica o que José Miguel Wisnik define como a zona ambígua entre o mito e a história. Suas pernas tortas, longe de serem uma patologia, tornaram-se o instrumento de uma "anticiência" que desmoralizou o futebol científico soviético na Copa de 1958. Enquanto o mundo se rendia ao *Sputnik* e à lógica tecnológica, Garrincha vencida pela "mágica", pelo drible que "entortava" não apenas o zagueiro, mas a própria previsibilidade europeia.

Esse comportamento lúdico, que priorizava o prazer do drible em detrimento do gol ou do prêmio em dinheiro, ressoa na "espontaneidade polimorfa" de Macunaíma. Como aponta Alfredo Bosi (1988), o herói de Mário de Andrade é o "herói sem nenhum caráter" — não por falta de ética, mas por ser uma identidade em fluxo, plural e inacabada, que se recusa a fixar-se em um modelo rígido de comportamento.

#### 3.1 A BIOGRAFIA DE GARRINCHA

A compreensão da figura de Garrincha exige o exame de acontecimentos decisivos de sua trajetória, pois é neles que se revelam as tensões que atravessam esta pesquisa. Nesse

sentido, sua biografia constitui uma fonte privilegiada de análise. A nossa fonte de consulta foi o livro *Estrela Solitária – Um brasileiro chamado Garrincha* (1995), de Ruy Castro, obra amplamente documentada que reconstrói a vida do jogador a partir de extensa pesquisa jornalística. Castro, que também se dedicou às biografias de Carmen Miranda e Nelson Rodrigues, insere Garrincha no horizonte cultural brasileiro, permitindo que sua história ultrapasse o campo esportivo e alcance a dimensão simbólica.

O livro possui 520 páginas e é dividido em 23 capítulos. Para compor a obra, Ruy Castro teve a ajuda de 170 entrevistados e fez mais de quinhentas entrevistas. A obra aborda desde os antepassados indígenas do craque, passando pela infância em Pau Grande; o início de carreira como jogador; a ascensão no Botafogo; as conquistas das Copas do Mundo de 1958 e 1962, pela seleção brasileira; as peripécias da vida pessoal, passando pelos inúmeros romances e filhos; até a sua queda, em decorrência da dependência crônica causada pelo excesso de álcool. Garrincha viveu e morreu seguindo a trajetória do herói, narrada por Campbell.

### 3.1.1 A origem e a infância

Garrincha nasceu cercado pela natureza, como seus antepassados da etnia Fulniô<sup>5</sup>. A trajetória da família no Rio de Janeiro teve início com seu tio, Manoel, que migrou de Alagoas e abriu caminho para os demais parentes, incluindo Amaro, pai de Garrincha. Os irmãos se estabeleceram em Pau Grande, distrito de Magé, no interior fluminense.

Filho de Amaro Francisco dos Santos e Maria Carolina dos Santos, Manoel dos Santos nasceu em 28 de outubro de 1933 — embora seu registro apresentasse erroneamente o dia 18. Desde a infância, Manoel viveu em um estado de “selvagem liberdade” (Castro, 1995, p. 27). Ruy Castro descreve essa conexão intrínseca do “menino das pernas tortas” com a natureza em uma passagem que, posteriormente, serviu de base para José Miguel Wisnik (2008) traçar um paralelo entre Garrincha e a figura de Macunaíma:

Vivia descalço – sua sola dos pés, desde sempre, eram as de quem andava no mato e nos calçamentos de pedra. Seu pai tinha um cavalo e Manoel aprendeu a cavalgar em pelo antes de ter idade para subir sem ajuda no animal. E, longe das vistas de sua família, já se atirara no rio Inhomirim e saíra nadando, na companhia de bagres e das piabas. Quando Manoel era criança, os únicos índios em que podia espelhar-se eram os das estampas do sabonete Eucalol.

<sup>5</sup> De acordo com os registros de Ruy Castro, Garrincha era bisneto de membros da tribo fulniô. “Os fulniôs viviam desde o século XVIII em sua reserva na região de Águas Belas, no vale do Ipanema, sertão baixo de Pernambuco, a poucos quilômetros da divisa com Alagoas. Eram um dos últimos grupos indígenas da região (Castro, 1995, p. 9).

Mas não precisava espelhar-se em estampas para ser um deles (Castro, 1995, p. 27-28).

O apelido que o imortalizou foi dado por sua irmã, Rosa, que via no pequeno irmão a semelhança com a garrincha, um pássaro marrom de dorso listrado e aparência frágil (Castro, 1995). Curiosamente, uma das atividades prediletas do menino era a caça; em certa ocasião, chegou a retornar para casa com dezenas de pássaros mortos. Sua destreza estendia-se à captura de cotias, gambás e preás, mas era na pesca que ele mais demonstrava sua herança ancestral, ao utilizar a técnica indígena de golpear peixes com pedras rente à superfície da água.

A vida escolar, contudo, não exercia o mesmo fascínio que o ambiente externo. Manoel cursou apenas até o segundo ano primário, preterindo os livros pela bola. Sua dedicação ao futebol era tamanha que costumava disputar até três "peladas" diárias. Segundo Castro (1995), a superioridade técnica do menino já era evidente: para que os jogos fossem minimamente equilibrados, era comum que o time fosse composto por Garrincha e apenas mais dois companheiros contra sete ou oito adversários.

### 3.1.2 O início nos gramados

Aos 14 anos, Garrincha teve sua carteira de trabalho registrada pela América Fabril, a fábrica de tecidos que sustentava a economia de Pau Grande. No cotidiano fabril, entretanto, o jovem Manoel demonstrava mais inclinação ao repouso entre os fardos de algodão e ao galanteio do que ao rigor produtivo. Seu verdadeiro entusiasmo se manifestava nos fins de semana, quando defendia o time da fábrica; ali, já se sobressaía como o melhor jogador em campo.

#### Registro do primeiro emprego na América Fabril

REGISTRO DE EMPREGADOS		N.º
FIRMA COMPANHIA AMÉRICA FABRIL Rua Fábrica Pau Grande		
Nome	Manoel dos Santos	
Filiação	Pai	Amaro Francisco dos Santos
	Mãe	Maria Carolina dos Santos
Profissional N.	Série	
Carteiras	Instituto Aposent/Pensão Industrial - MOP	
	Reservista	Menor N.º Série
Sindicato a que pertence	Maturidade n.º	
Estado Civil	Solteiro	Instrução Primária Idade 14 anos
Data do nascimento	28 de Outubro de 1933	Nacionalidade Brasileira
Lugar do nascimento	Pau Grande - Estado do Rio	
Residência	Pau Grande Data da admissão 19 / 11 / 47	
Quando estrangeiro:	Data que chegou: / / E naturalizado?	
	E casado com brasileira? Tem filhos brasileiros?	
Categoria e ocupação habitual	Aprendiz-tirador	Salário Cr\$ 0,51 por hora
Para trabalhar das	7 às 15,30 horas com o intervalo de uma hora para refeição e descanso	
e nos sábados das	7 às 11,30 horas num total de 48 horas semanais.	
Forma de pagamento	Por mês Nomes dos beneficiários Seu pai - Amaro Francisco dos Santos	
Assinatura do empregado	Manoel dos Santos	
Data	19 / 11 / 47	Data da dispensa

Fonte: Castro (1995, p. 26)

Após destacar-se em campos de terra batida e atuar pelo Serrano, de Petrópolis, Garrincha foi incentivado por um diretor da fábrica a realizar um teste no Vasco da Gama. Contudo, a experiência em São Januário foi precocemente interrompida: o encarregado da triagem dispensou-o por estar descalço. Segundo Castro (1995, p. 41), por vergonha de exibir a “chuteira velha e rasgada” que utilizava em Petrópolis, o jovem não chegou sequer a treinar. O clube cruzmaltino perdia, naquele momento, a chance de contar com o talento que, pouco depois, consagraria o rival Botafogo.

O ingresso no Alvinegro ocorreu em 1953, após a insistência de Araty Vianna, lateral do clube, que se encantou ao vê-lo jogar em Pau Grande. Segundo Araty, Garrincha era superior a todos os pontas do elenco botafoguense na época. Em General Severiano, bastou um treino para que o destino de Manoel fosse selado. Ao enfrentar Nilton Santos e dominá-lo com dribles desconcertantes, o técnico Gentil Cardoso foi convencido de imediato. O próprio Nilton Santos, reconhecendo a genialidade do adversário, recomendou sua contratação, preferindo tê-lo como aliado a enfrentá-lo como oponente, “o garoto é um monstro. Acho bom vocês o contratarem. É melhor ele conosco do que contra nós” (Castro, 1995, p. 49).

Iniciava-se, assim, uma trajetória vitoriosa que o levaria à Seleção Brasileira. Castro (1995) define Garrincha como “o profissional mais amador que o futebol poderia produzir” (p. 64), argumentando que o jogador era alheio às convenções de glória, dinheiro ou estatísticas. Para ele, o futebol era um exercício puramente lúdico, uma extensão da liberdade indígena onde o drible era o fim em si mesmo.

As famosas pernas tortas



Fonte: Castro (1995, p. 69)

Fisicamente, Garrincha desafiava a lógica esportiva. Com 1,69 metro e 67 quilos, sua anatomia era marcada por uma assimetria singular: possuía o joelho direito em varo (voltado para dentro) e o esquerdo em valgo (voltado para fora), além de um desvio na bacia que tornava sua perna esquerda mais curta que a direita. Embora a crença popular indicasse uma diferença de seis centímetros, exames posteriores de escanometria apontaram uma disparidade de três centímetros (Castro, 1995).

Mesmo com a ascensão à fama, Manoel preservou hábitos provincianos. O herói dos estádios contrastava com o homem que preferia a caça, a pesca e as peladas descalças com os amigos em sua cidade natal às luzes da capital fluminense. Essa simplicidade tornou-se uma marca registrada de sua figura pública (Castro, 1995).

Foi nesse contexto de espetáculo e irreverência que nasceu o grito de "Olé!". Durante uma excursão do Botafogo pelo México, em 1958, em partida contra o River Plate, Garrincha submeteu o defensor Vairo a uma sequência de dribles tão desconcertantes que a torcida local passou a entoar o coro típico das touradas. Em um lance emblemático de diversão pura, o camisa 7 chegou a correr sem a bola, sendo seguido de perto por um Vairo atordoado, enquanto o treinador argentino se resignava: “não há nada a fazer. É impossível” (Castro, 1995, p. 125).

### **3.1.3 A primeira Copa do Mundo**

Em 1958, ano da primeira conquista mundial da Seleção Brasileira, a titularidade de Garrincha não era uma certeza. O favorito para a ponta-direita era Julinho Botelho, então na Fiorentina e considerado um dos melhores do mundo, na posição. No entanto, em um gesto de integridade pouco comum para a época, Julinho recusou a convocação por considerar injusto ocupar o lugar de atletas que atuavam no Brasil. Naquela época não era comum que jogadores que atuassem fora do país defendessem a sua seleção. Com sua ausência, as vagas foram preenchidas por Joel e Garrincha, sendo o primeiro o titular inicial da equipe comandada por Vicente Feola. Imortalizado pela camisa 7, Garrincha jogou com a camisa 11 na Copa de 58.

Antes da estreia oficial contra a Áustria, um amistoso contra a própria Fiorentina serviu de prenúncio do que o "anjo das pernas tortas" era capaz. O Brasil venceu por 3 a 0, mas o lance que marcou a partida foi o quarto gol: Garrincha driblou quase toda a defesa italiana e, mesmo com a meta vazia, aguardou a aproximação de um zagueiro para driblá-lo novamente antes de concluir. Este episódio, que será analisado em detalhes no capítulo posterior sob a ótica da disciplina versus indisciplina, gerou receio na comissão técnica e nos companheiros, que temiam que tal irreverência pudesse custar gols decisivos no Mundial.

Embora se especulasse que esse comportamento lúdico o tivesse mantido no banco nas duas primeiras partidas da Copa, fontes da imprensa da época indicam que o afastamento se deu majoritariamente por critérios táticos. Alheio às razões de sua exclusão, Manoel, antes o espírito alegre da concentração, tornou-se uma figura melancólica. Chegou a sugerir ao Dr. Hilton Gosling que fosse enviado de volta ao país, pois, para ele, o futebol não fazia sentido sem o prazer de estar em campo.

Após uma vitória sobre a Áustria e um empate sem gols contra a Inglaterra, o Brasil enfrentou a U.R.S.S. em uma partida de "vencer ou morrer". A escalação de Garrincha, Pelé e Vavá foi guardada como um trunfo estratégico contra o temido "futebol científico" (p. 158) soviético. Na véspera do confronto, Nilton Santos incentivou o amigo, profetizando que aquele seria o momento de desequilibrar a partida.

O que se viu nos primeiros três minutos em Gotemburgo foi o que Gabriel Hanot descreveu como "os maiores três minutos da história do futebol": com fome de bola, Mané desarticulou a defesa russa, serviu Pelé e participou diretamente do primeiro gol de Vavá. O placar final de 2 a 0 foi modesto diante do domínio brasileiro. Garrincha representava “a anticiência, por excelência, o anti-Sputnik, o anticérebro eletrônico” (Castro, 1995, p. 165), sua mágica sobrepunha-se à lógica dos computadores e dos satélites soviéticos.

O impacto de suas atuações repercutiu imediatamente na imprensa europeia, que o exaltava como um jogador inalcançável para os padrões financeiros dos clubes locais. Enquanto na Suécia era tratado como um fenômeno, no Brasil recebia prêmios singelos, como uma bicicleta, pela sua performance em campo.

Após superar o País de Gales nas quartas de final e golear a França na semifinal — em jogo que contou com mais uma atuação brilhante do camisa 11 e gols de Pelé —, a Seleção chegou à decisão contra os anfitriões. Naquela ocasião, Garrincha demonstrou seu habitual despreendimento ao classificar o torneio como "mixo" (insignificante), argumentando que o Campeonato Carioca, com seus turnos e retornos, era muito melhor.

A final, disputada sob o simbolismo do uniforme azul — associado por Paulo Machado de Carvalho ao manto de Nossa Senhora Aparecida —, consolidou o título mundial com uma vitória expressiva de 5 a 2 sobre a Suécia. No auge da celebração, enquanto Garrincha mantinha sua característica simplicidade, o capitão Bellini erguia a Taça Jules Rimet com as duas mãos, inaugurando o gesto que se tornaria o rito universal de vitória no esporte (Castro, 1995).

Seleção brasileira campeã do mundo de 1958  
(Garrincha é o quarto jogador agachado da esquerda para direita)



Fonte: Castro (1995, p. 145)

A volta ao Brasil foi marcada por celebrações efusivas, incluindo desfiles em carros do Corpo de Bombeiros e uma recepção de gala organizada pela revista *O Cruzeiro* — a maior publicação da época —, que reuniu familiares, autoridades políticas e celebridades. Conforme observou Nelson Rodrigues, aquela conquista representava a superação definitiva do "complexo de vira-latas", sentimento de inferioridade que acometia não apenas a Seleção Nacional, mas o povo brasileiro de maneira geral.

Após o êxtase da Copa, Garrincha disputou o Sul-Americano pelo Botafogo. No retorno ao país, o Dr. Nova Monteiro alertou sobre a necessidade urgente de uma intervenção cirúrgica em seu joelho. Entretanto, com a operação já agendada, o craque frustrou a equipe médica e não compareceu ao hospital. Segundo Castro (1995) o motivo do recuo residia na fé depositada em Dona Maria Rezadeira; munida de agulha, linha e um pano, ela benzeu a articulação do jogador e sentenciou que uma cirurgia significaria o fim de sua carreira. Diante desse veredito, o assunto foi protelado por anos, até que a intervenção se tornasse inevitável.

Outro fato notável na trajetória de Manoel é que, além de inspirar o grito de "Olé!", ele foi o precursor de uma atitude reverenciada até os dias atuais: o *fair play*. O episódio ocorreu em um clássico entre Botafogo e Fluminense, quando o defensor tricolor Pinheiro se lesionou em uma disputa com Quarentinha. Ao perceber o adversário caído e em sofrimento, Garrincha abdicou da jogada e chutou a bola para fora do campo para permitir o atendimento médico. O gesto levou o cronista Mário Filho ao êxtase, apelidando-o de "o Gandhi do futebol". Segundo Ruy Castro (1995), "todas essas atitudes em campo faziam plena justiça à imagem que os poetas e cronistas haviam criado para ele: a do passarinho, a alma ingênua e alada do futebol" (p. 213).

### 3.1.4 O bicampeonato mundial

No Mundial de 1962, Garrincha já ostentava a titularidade absoluta, e o torneio ganharia contornos fundamentais para sua consolidação como o maior ídolo da nação. A campanha brasileira, contudo, iniciou-se de forma hesitante: uma vitória por 2 a 0 contra o México, que não convenceu a crítica, seguida por um empate sem gols contra a Tchecoslováquia. O cenário tornou-se dramático quando Pelé, o camisa 10, sofreu uma distensão no músculo adutor da virilha, ficando impossibilitado de atuar no restante da competição.

Com a ausência do "Rei", a pressão e as esperanças do bicampeonato recaíram sobre Garrincha. Para substituir Pelé, foi escalado Amarildo, então jogador do Botafogo, que desempenhou a função com galhardia. Na partida decisiva contra a Espanha, o Brasil venceu de virada por 2 a 1 com dois gols de Amarildo, ambos originados em jogadas decisivas de Garrincha. Nas quartas de final, contra a Inglaterra, o camisa 7 entregaria uma das exibições mais completas de sua trajetória.

Nesse confronto, o Brasil superou os ingleses por 3 a 1, com Garrincha marcando dois gols. O primeiro deles foi de cabeça — recurso raro em seu repertório. O segundo gol brasileiro também nasceu de seus pés: uma cobrança de falta potente que o goleiro não conseguiu reter, permitindo o rebote para Vavá. Por fim, o terceiro tento foi uma "folha seca" magistral, ao estilo de seu companheiro Didi. Naquele momento, o país compreendia que a ausência de Pelé seria suprida pela genialidade desconcertante de Mané Garrincha.

A semifinal colocou o Brasil diante dos anfitriões chilenos. Além da glória esportiva, Garrincha possuía uma motivação pessoal: o romance recém-iniciado com a cantora Elza Soares, a quem ele carinhosamente chamava de "Crioula". Elza, convidada para ser a madrinha da delegação brasileira, recebeu de "Neném" — apelido dado por ela ao craque — a promessa de que ele conquistaria a Copa em sua homenagem. Garrincha marcou os dois primeiros gols da vitória por 4 a 2, mas, nos minutos finais, acabou expulso. A incerteza sobre sua participação na final gerou desespero entre torcedores e comissão técnica (Castro, 1995).

Diferente do regulamento atual, a suspensão naquela época não era automática, e o caso foi submetido a julgamento. A comissão disciplinar da FIFA absolveu o jogador por cinco votos a dois, garantindo sua presença na decisão contra a Tchecoslováquia. No dia da final, Garrincha despertou debilitado por um forte resfriado e 39 graus de febre, atuando sob o efeito de analgésicos. Mesmo com a saúde fragilizada, sua presença em campo foi intimidadora; o Brasil venceu por 3 a 1 e sagrou-se bicampeão mundial (Castro, 1995). Eleito o melhor jogador do

torneio, Garrincha atingia o ápice de sua carreira, sendo recebido novamente em solo nacional com as honrarias de um herói de Estado.

### 3.1.5 A vida com Elza

Uma semana após a conquista no Chile, Garrincha declarou publicamente seu amor por Elza Soares, dando início ao que o próprio craque descreveria como um "amor de cinema". No entanto, o clima de idílio romântico logo passou a impactar seu rendimento no Botafogo, que enfrentava uma sequência de derrotas e empates. Castro (1995) observa que, “em todas essas partidas, Garrincha fugiria da concentração para passar a noite com Elza” (p. 267).

Apesar do sucesso na Copa ter atraído contratos publicitários e novos dividendos, Garrincha carecia de qualquer controle sobre suas finanças. Sua ingenuidade era tamanha que costumava assinar contratos em branco com o clube. Um episódio emblemático de sua desorganização ocorreu quando decidiu resgatar as "luvas" de 3 milhões de cruzeiros que havia deixado sob custódia do Botafogo meses antes. O craque acreditava piamente que, se o montante estava na sede do clube, “estava em boas mãos” (Castro, 1995, p. 268). Contudo, o clube utilizara o dinheiro para outras despesas e precisou recorrer a empréstimos para quitá-lo, o que provocou a fúria do jogador.

Foi sob a orientação de amigos jornalistas que o camisa 7 passou a utilizar o sistema bancário. Até então, a gestão de sua fortuna era rudimentar: em sua residência, foram encontrados cerca de 20 mil dólares que estavam “perdidos em fruteiras ou apodrecidos embaixo do colchão” (Castro, 1995, p. 270).

A desorganização financeira se refletia no caos doméstico. Ao conhecer a residência do atleta, Elza Soares se chocou com o estado de abandono e a falta de higiene; as filhas de Garrincha, conforme relata a biografia, “se vestiam de molambos” (Castro, 1995, p. 271).

A cantora não compreendia como o melhor jogador do mundo poderia viver no que ela descrevia como um “chiqueiro” (p. 272). Imbuída de um senso de justiça, Elza passou a incentivá-lo a questionar sua remuneração no Botafogo, visto que ele recebia menos que Pelé e até menos que seu colega Amarildo.

O romance, ao tornar-se público, enfrentou severas represálias da diretoria alvinegra e da torcida, que associava a queda de rendimento do ídolo à vida pessoal. Diante da final do Campeonato Carioca de 1962 contra o Flamengo, a diretoria condicionou um aumento salarial à conquista do título. Naquela partida, Garrincha entregou uma atuação magistral, levando o

jornalista Otelo Caçador a publicar uma montagem do time do Botafogo escalado com onze Garrinchas.

Após a vitória por 3 a 0, Castro (1995) narra o retorno momentâneo da idolatria: “Os torcedores o carregavam em seus pescoços. Voltara a ser o herói, o deus, o bezerro de ouro [...] A partir do terceiro gol começou a fazer o que mais gostava – e o que nunca mais conseguiria fazer: brincar de jogar futebol” (p. 278).

Esta exibição é considerada por muitos como a última grande atuação de Garrincha, o derradeiro momento em que o craque exibiu a plenitude de seu talento. A consolidação do relacionamento com Elza resultou no abandono definitivo de Pau Grande e de sua esposa, Nair, que na ocasião estava grávida da oitava filha. O episódio foi explorado pela mídia sensacionalista, especialmente pelo programa *Cássio Muniz Show*, que expôs Nair e as filhas em condições precárias. A exposição sensibilizou a opinião pública e gerou uma onda de hostilidade contra o casal, forçando Elza e Garrincha a buscarem refúgio na Ilha do Governador em busca de privacidade (Castro, 1995).

### **3.1.6 A perseguição durante a Ditadura Militar**

Apesar do desgaste físico evidente, o prestígio internacional de Garrincha ainda despertava o interesse de grandes clubes europeus. Juventus, Internazionale e Milan chegaram a oferecer um milhão de dólares pelo seu passe, proposta prontamente recusada pelo Botafogo. O que o mercado estrangeiro desconhecia era a gravidade da lesão no joelho do craque, que se deteriorava rapidamente; o cotidiano de Mané era resumido a sucessivas drenagens de derrames articulares e aplicações constantes de xilocaína e cortisona para suportar a dor em campo (Castro, 1995).

A mudança definitiva de Garrincha para a Europa ocorreria apenas mais tarde e por motivações alheias ao futebol. Nos anos iniciais da Ditadura Militar, o jogador e Elza Soares sentiram-se alvo de perseguição estatal. Em 20 de junho de 1964, conforme relata Castro (1995), a residência do casal na Ilha do Governador foi invadida por dez homens armados que se identificaram como agentes do DOPS<sup>6</sup>. Após vasculharem o imóvel, um dos agentes, em um ato de crueldade gratuita, retirou da gaiola o pássaro mainá que Garrincha recebera de Carlos Lacerda de presente após o bicampeonato mundial. Nas palavras de Castro: “para provar que

---

<sup>6</sup> O DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) foi criado, em 1924, para combater crimes políticos, durante o Estado Novo, de Getúlio Vargas. Foi, igualmente, utilizado pelo governo, no período da Ditadura Militar, para fiscalizar e reprimir a população.

não estavam brincando, um deles, antes de sair, trouxe a gaiola com o mainá para a sala. Abriu a portinha e tirou o mainá lá de dentro. Depois de exibi-lo para Garrincha e os outros, torceu-lhe o pescoço. Atirou-o morto no chão e saíram” (Castro, 1995, p. 324).

Garrincha, Elza e o Mainá



Fonte: Castro (1995, p. 319)

O grupo que invadiu a casa de Garrincha podia ser de qualquer denominação, nada foi aprofundado e os jornais do dia seguinte amenizaram o acontecido. Carlos Drummond de Andrade chegou a relatar o fato em uma crônica, publicada pelo Correio da Manhã, em 24 de junho de 1964, repercutindo que o mainá “era uma alegria entre as tristezas profissionais e morais de Garrincha” (Andrade, 2022, p.163).

Em 1965, após finalmente submeter-se à cirurgia no joelho, Garrincha disputou suas últimas 29 partidas pelo Botafogo, encerrando um ciclo de doze anos sem, contudo, recuperar a exuberância de outrora. No ano seguinte, transferiu-se para o Corinthians, mas a falta de adaptação e o declínio técnico abreviaram sua passagem por São Paulo.

Ainda em 1966, Garrincha foi convocado para sua última Copa do Mundo. Embora o Brasil tenha sido eliminado precocemente, a vitória por 2 a 0 contra a Bulgária guardou um simbolismo histórico: foi a última vez que atuou ao lado de Pelé, e ambos marcaram gols. O retrospecto da dupla permanece lendário, pois, jogando juntos, a Seleção Brasileira jamais conheceu a derrota. Ao todo, Mané encerrou seu ciclo com a "amarelinha" com 52 vitórias, sete empates e apenas uma derrota (Castro, 1995).

De volta ao Rio de Janeiro, após passagens discretas pela Portuguesa e pelo Flamengo, Garrincha, aos 35 anos, viu sua vida pessoal desmoronar definitivamente. Próximo ao fim de

seu contrato com o rubro-negro, envolveu-se em um grave acidente automobilístico que resultou na morte de sua sogra, mãe de Elza Soares. O trágico evento mergulhou o craque em um profundo estado de depressão, acelerando a decadência de sua trajetória.

### **3.1.7 A decadência e o fim**

Em janeiro de 1970, Garrincha e Elza Soares decidiram deixar o Brasil rumo à Itália. A mudança foi motivada por um conjunto de fatores: a busca por refúgio contra a violência do regime militar, o desgaste da imagem do jogador após o acidente automobilístico que vitimou sua sogra e a ausência de propostas de clubes brasileiros, dado que seu rendimento físico já não atingia o nível profissional de outrora.

O casal residiu na Europa por quase dois anos. Durante esse período, sobreviveram graças aos espetáculos de Elza e ao cargo de "embaixador do café" oferecido a Garrincha pelo Instituto Brasileiro do Café (IBC), além do apoio de amigos próximos, como o casal Chico Buarque e Marieta Severo. O retorno ao Brasil ocorreu apenas quando surgiu uma nova oportunidade de turnê para a cantora em solo nacional (Castro, 1995).

Em 1972, Garrincha defendeu seu último clube profissional, o Olaria. Sua passagem pelo clube carioca durou apenas seis meses, marcada por um melancólico reconhecimento de suas limitações físicas. Castro (1995) relata um desabafo do craque ao amigo Roberto Pinto que sintetiza esse crepúsculo técnico: “Eu sinto tanto não poder fazer mais o que eu fazia, Roberto” (p. 421).

A despedida oficial dos gramados ocorreu em 19 de dezembro de 1973, no evento batizado como o "Jogo da Gratidão". Organizada por um mutirão de amigos, jornalistas e celebridades, a partida no Maracanã reuniu mais de 131 mil pagantes, cuja renda foi integralmente revertida ao camisa 7. Com os recursos, Garrincha adquiriu imóveis para as filhas e uma residência para ele e Elza, além de investir em um restaurante. Contudo, a falta de tino comercial fez com que perdesse grande parte do patrimônio em pouco tempo (Castro, 1995).

A vida pessoal do atleta continuou marcada por tragédias. Em 1976, nasceu Garrinchinha, filho do casal, que faleceria precocemente aos nove anos em um acidente de carro — destino idêntico ao de outro filho de Garrincha, fruto de seu relacionamento com Iraci, morto aos 28 anos em Portugal. “Neném” que carregava o DNA do pai no rosto e nas pernas tortas, jogou pelo Fluminense e pelo Belenenses, de Lisboa. Após 15 anos de união, a dependência química e as crises de agressividade causadas pelo álcool tornaram a convivência insustentável, levando Elza Soares a afastar-se para preservar sua segurança e a do filho (CASTRO, 1995).

## Jogo da Gratidão – despedida oficial de Garrincha



Fonte: Castro (1995, p. 427)

Em seus anos finais, Garrincha viveu com Vanderléia, com quem teve mais uma filha. Nesse período, dividia seu tempo entre exhibições com o time de veteranos "Milionários" e um projeto da Legião Brasileira de Assistência (LBA), onde ensinava futebol a crianças de comunidades carentes. Apesar do carinho que recebia dos jovens e do apoio de antigos companheiros como Nilton Santos e Vavá, o alcoolismo crônico e as severas crises de abstinência debilitaram seu organismo de forma irreversível. Entre 1979 e 1983, foram quinze internações hospitalares (Castro, 1995).

Último encontro entre os craques da seleção.



Fonte: Castro (1995, p. 484)

O derradeiro encontro com Pelé ocorreu em 1982, em um evento da revista *Placar*; embora nunca tivessem sido amigos íntimos, o respeito mútuo prevalecia entre os dois maiores expoentes da era de ouro da Seleção. Garrincha entrou em campo pela última vez em 25 de dezembro de 1982, em um amistoso em Londrina. Dias depois, uma crise fatal de edema pulmonar e falência múltipla dos órgãos encerrou sua trajetória na madrugada de 20 de janeiro de 1983.

Ao longo de seus 49 anos, Manoel dos Santos deixou 14 filhos e uma biografia que transitou entre o apogeu técnico e o abismo pessoal. Eternizado como "A Alegria do Povo", Garrincha foi a personificação do drible e da poesia lúdica no futebol, encontrando no campo — e apenas nele — a tradução exata de sua liberdade.

### 3.2 MACUNAÍMA E A TRADIÇÃO CRÍTICA

Seguindo o bate-bola, voltemos nosso foco à rapsódia *Macunaíma*. Alfredo Bosi (1988), dedica um capítulo de seu livro ao nosso personagem: “*Situação de Macunaíma*”, no qual afirma ser o caráter desencontrado de Macunaíma tão diverso, plural, que resultava em “ser nenhum”. Bosi afirma que “o herói de nossa gente é cúvido, lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso, ainda que por seus desastres mereça a piedade do céu que o abrigara entre as constelações. É a Ursa maior” (Bosi, 1988, p. 201).

A origem do nome Macunaíma, inspirado nos heróis amazônicos, é explicada por Bosi, *Makunaima*: “o Grande Mau”, um ser originalmente das tribos da Guiana e da Venezuela, com comportamentos selvagens. Bosi (1988) aponta ainda outro traço de Macunaíma “espontaneidade polimorfa” (p. 202), destituída de responsabilidade ou coesão moral.

Bosi (1988) salienta que se pode inferir a fascinação de Mário de Andrade por essa figura lendária, com atributos de herói e características humanas e míticas, que vai em busca de um bem essencial. O “nossa gente” pretende pensar o povo brasileiro, em sua faceta selvagem, colonial e moderna, à procura de identidade plural e indeterminada, daí a expressão “sem nenhum caráter”. De acordo com Anderson Pires da Silva (2009), “a indefinição do caráter do herói, na argumentação bosiana, era um tiro na idealização ética do índio como sinônimo de boa índole nacional” (p. 55).

Em carta enviada à Paulo Prado sobre Macunaíma, Mário de Andrade afirma: “Macunaíma vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago” (Silva, 2009, p. 55).

Segundo Silva, cinco meses após a publicação do *Manifesto Antropófago*, Mário de Andrade lança *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter, em 1928.

### 3.2.1 Antropofagia, paródia e Identidade Nacional

Mário de Andrade concebe o caráter do herói não apenas como uma marca física, mas também como atributo psicológico e moral. Essa concepção abre caminho para, ao menos, duas interpretações possíveis da expressão “sem caráter” atribuída a Macunaíma. A primeira, de sentido mais abrangente, pode se relacionar ao fato de o protagonista ser apresentado como “herói de nossa gente” e, por isso mesmo, reflete a complexidade do Brasil — não a sua unidade, mas a sua diferença. O país que Mário de Andrade revela é plural, constituído por múltiplas culturas, comportamentos e povos: o Brasil lusitano, africano e indígena; o civilizado e o primitivo; o academicista e o popular. Longe de negar qualquer um desses aspectos, o autor os reconhece e incorpora, trazendo à literatura elementos antes sufocados.

Nesse sentido, afirmar que Macunaíma representa o Brasil é, paradoxalmente, afirmar que ele não o representa: fragmentado, inacabado, o herói é uma síntese irrealista do país. Como já citamos, é lascivo, glutão, indolente, covarde, mentiroso e destituído de amarras morais. Sua pluralidade o dilui — é homem e criança, habitante da mata e da cidade, metamorfose em constante instabilidade. No desfecho, incapaz de se realizar e de adquirir caráter, afasta-se de sua terra, que não reconhece como própria, para viver o “brilho inútil das estrelas”.

A segunda interpretação da expressão “sem caráter” pode se aproximar de uma leitura moral negativa: Macunaíma é um herói preguiçoso e malandro. Sua fragmentação e incoerência resultam em um personagem sem projetos, incapaz de planejar, que age movido pelo imprevisto. Nesse ponto, o tom pessimista de Mário de Andrade se evidencia como crítica ao comportamento brasileiro, sintetizado na expressão “jeitinho brasileiro” — a tendência a evitar o planejamento e a recorrer constantemente a soluções improvisadas.

A antropofagia em Mário de Andrade, encenada em *Macunaíma*, pode ser lida de forma bastante consistente como expressão do que Silviano Santiago (2000) identifica como uma reação crítica à cultura europeia e como gesto fundador de uma cultura nacional. Essa associação se sustenta especialmente quando se considera a antropofagia não como simples rejeição do legado europeu, mas como estratégia de apropriação, deslocamento e reinscrição simbólica — exatamente o movimento que Santiago (2000) conceitua como próprio do *entre-lugar*.

Em *Macunaíma*, a antropofagia opera como princípio estético e cultural. A rapsódia não busca uma identidade nacional pura ou originária; ao contrário, constrói-se pela devoração de múltiplas matrizes — indígenas, africanas, populares, eruditas, europeias — reorganizadas de modo paródico e fragmentário. A cultura europeia não é negada, mas incorporada de forma crítica, descentrada de sua posição normativa. Esse gesto antropofágico transforma a dependência cultural em matéria de invenção, recusando tanto a submissão quanto o isolamento.

Santiago (2000) descreve esse movimento ao analisar o discurso latino-americano como situado em um *entre-lugar*. Para o autor, a cultura latino-americana se forma na tensão entre herança colonial e experiência histórica própria, produzindo discursos que não reproduzem fielmente os modelos europeus, mas os reescrevem. A antropofagia modernista, nesse sentido, antecipa e materializa literariamente essa posição: ela reconhece a centralidade da cultura europeia na formação brasileira, mas subverte sua autoridade ao transformá-la em objeto de consumo simbólico.

Além disso, a figura de Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”, reforça essa leitura. Sua instabilidade identitária, sua capacidade de transitar entre registros culturais diversos e sua recusa a um *ethos* heroico clássico funcionam como crítica direta aos modelos europeus de sujeito e de narrativa. O herói antropofágico não se define por coerência moral ou linearidade épica, mas por adaptação, deslocamento e contradição — traços que correspondem à lógica do *entre-lugar* proposto pelo autor.

Assim, *Macunaíma* exemplifica de modo paradigmático o que Silviano Santiago identifica como reação crítica à cultura europeia. A antropofagia, longe de ser apenas um programa estético datado, pode ser compreendida como uma operação teórica e simbólica de longo alcance: ela inaugura uma forma de pensar a cultura nacional como processo, conflito e negociação. Nesse sentido, a obra de Mário de Andrade não apenas expressa o nascimento de uma cultura nacional, mas antecipa uma leitura contemporânea da identidade brasileira como produção situada no *entre-lugar*, marcada pela devoração criativa do outro e pela recusa de qualquer ideia de origem homogênea.

A reflexão sobre *Macunaíma* também exige abordar a relação entre cópia e originalidade. Para compor a obra, Mário de Andrade tomou como principal referência os relatos do etnólogo alemão Koch-Grünberg, mas incorporou ainda materiais de Barbosa Rodrigues, Hartt, Roquette-Pinto, Rui Barbosa, Mário Barreto e cronistas coloniais. Ele próprio confessou, em cartas, que retirou “tudo o que interessava” desses autores, chegando mesmo a reproduzir trechos textuais, como no capítulo “Carta pras Icamiabas”. Essa construção revela

uma característica central do Modernismo: a recusa da originalidade entendida como criação *ex nihilo*<sup>7</sup>. Para os modernistas, a originalidade absoluta era uma utopia romântica; por isso, propuseram a paródia como forma de “cópia em diferença” ou uma “reação à cópia”, reinterpretando a tradição.

No contexto brasileiro, essa postura se articulou a um projeto nacionalista. Em *Macunaíma*, a inovação formal se manifesta pela rapsódia, que dialoga diretamente com o movimento antropofágico. A proposta de Oswald de Andrade — “devorar” criticamente a herança europeia para transformá-la em algo próprio — encontra eco na obra de Mário de Andrade, que transfigura tabus em totens e incorpora elementos recalcados da nacionalidade: barbárie, miscigenação, malandragem, traços que nos distanciam do modelo europeu. Em vez de rechaçá-los, o autor os eleva à condição de matéria literária, como sintetiza a célebre frase do *Manifesto Antropófago*: “Tupy, or not tupy that is the question” (Andrade, 1990, p. 504).

Ainda que traga influências da vanguarda futurista e do primitivismo internacional, *Macunaíma* se distingue pela presença da “cor local” tanto na forma quanto no conteúdo. O texto aproxima o português escrito do português falado, incorporando arcaísmos, africanismos, indianismos, ditos populares, coloquialismos, provérbios e modismos. Essa mescla resulta em um “abrasileiramento” do português literário e estabelece múltiplas relações intertextuais. Logo na abertura, por exemplo, Mário de Andrade parodia *Iracema*, de José de Alencar: “No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite.” A beleza idealizada do “bom selvagem” romântico cede lugar à caricatura do indígena; o tom solene das epopeias é substituído pelo registro malandro e irreverente, com espaço para palavrões, erotismo e sátira.

Essa dimensão paródica se converte em instrumento de crítica social. Ao romper com o passado e reconfigurar o indianismo romântico, Andrade transforma o “bom selvagem” em “mau selvagem” e expõe a heterogeneidade da cultura brasileira, com suas ambiguidades: a esperteza como virtude e o improviso como recurso diante da falta de planejamento. O capítulo “Carta pras Icamiabas” é exemplar nesse aspecto, ao parodiar a carta de Pero Vaz de Caminha. A sátira atinge tanto a pompa da língua escrita — especialmente o português rebuscado da elite paulista — quanto a distância entre o falar popular e o registro erudito. Como afirmou o próprio

---

<sup>7</sup> “*Creatio ex nihilo*” é a doutrina central ao teísmo clássico que sustenta que Deus trouxe o universo à existência a partir do nada, sem matéria, espaço ou tempo preexistentes, estabelecendo uma clara distinção entre o Criador e a criação (ver Bavinck, Herman; Soskice, Janet; e a enciclopédia teológica sobre *creatio ex nihilo*).

Mário de Andrade, o texto foi construído “em estilo pretensioso” para defender, de modo implícito, uma linguagem mais viva e natural.

Apesar de reconhecer esse propósito, o autor manifestou frustração em carta a Álvaro Lins: para ele, a crítica presente no livro fora obscurecida pelo aspecto humorístico, que predominara na leitura do público. “Se o livro é todo ele uma sátira, um não-conformismo revoltado sobre o que eu sinto e vejo o que é o brasileiro, o aspecto ‘gozado’ prevaleceu. É certo que eu fracassei” (Andrade, 2012, p. 65-66). Ironicamente, essa suposta frustração não impediu que *Macunaíma* se consolidasse como uma das mais significativas expressões do Modernismo brasileiro, justamente pela força com que traduz, em linguagem e forma, as contradições e riquezas da cultura nacional.

A figura do anti-herói, nessa rapsódia, é marcada por uma identidade múltipla: Macunaíma é indígena, negro e branco. Essa combinação contraditória expressa a ideia de “ausência de caráter” do povo brasileiro — não no sentido moral, mas no de uma identidade instável e plural, ao mesmo tempo muitas e nenhuma.

### 3.3 O HERÓI DAS PERNAS TORTAS E O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER: SIMILARIDADES ENTRE GARRINCHA E MACUNAÍMA

A semelhança entre as duas figuras transborda para o campo da malandragem e da subversão. De acordo com a leitura sociológica de Roberto DaMatta (1997), Garrincha e Macunaíma habitam o "dilema brasileiro", situando-se entre a ordem normativa e o improvisado. Tal como o personagem Pedro Malasartes, eles não confrontam o sistema pela força, mas o contornam pela astúcia e pela zombaria. O "Olé", nascido dos pés de Garrincha, é a tradução estética dessa malandragem: uma inversão momentânea de hierarquias onde o pequeno e "torto" humilha o grande e "correto". No entanto, essa mesma fluidez que encanta também revela faces trágicas.

A "preguiça" imortalizada na frase de abertura da rapsódia de 1928 encontra eco na resistência de Garrincha ao trabalho na fábrica e à disciplina tática, culminando em uma trajetória que, tal como a de Macunaíma, termina em um isolamento melancólico — o craque vencido pelo álcool e o herói literário transformado em "brilho inútil das estrelas".

Ao analisarmos Macunaíma sob a ótica da antropofagia e do "entre-lugar" de Silviano Santiago, percebemos que a obra de Mário de Andrade funciona como um laboratório da nacionalidade. A rapsódia devora crônicas coloniais, relatos de etnólogos alemães e falas

populares para construir uma "entidade nacional" que não é pura, mas híbrida. Garrincha é a materialização desse processo no século XX: ele "devorou" o esporte bretão e o regurgitou como algo "bárbaro e nosso".

O reconhecimento dessa identidade, segundo Stuart Hall, passa por esses símbolos e representações compartilhadas que, mesmo em crise, oferecem um senso de pertencimento. Assim, Garrincha e Macunaíma deixam de ser apenas um jogador e um personagem para se tornarem dispositivos de interpretação do Brasil — um país que, entre o drible e a malandragem, busca incessantemente a sua própria face no espelho da história.

### 3.3.1 As primeiras aproximações: Drummond e Wisnik

De acordo com a fortuna crítica encontrada acerca do tema, o primeiro a declarar, publicamente, uma semelhança entre Garrincha e Macunaíma foi Carlos Drummond de Andrade, em crônica publicada originalmente pelo *Jornal do Brasil*, em 1983, em homenagem à Garrincha, em decorrência de seu falecimento em 20 de janeiro do mesmo ano. Para Andrade (2022) Garrincha carregava consigo a esperteza de Macunaíma e representava para o povo brasileiro a figura desse herói malandro, o jogador era caracterizado pelo escritor por possuir uma “irresponsabilidade amável”, e por “não excluir espertezas instintivas de Macunaíma”.

Posteriormente, José Miguel Wisnik (2008) chamou a atenção para a similaridade entre as duas figuras. O autor destacou no capítulo “Macunaíma e seu Outro” passagens de *Morfologia de Macunaíma*, de Haroldo de Campos, que demonstravam mais afinidades entre “o bobo sabido, atrasado e precoce” (Macunaíma), e Garrincha, que fora criado descalço, de pés no chão, gostava de cavalgar e nadar na companhia de bagres e piabas, no rio Inhomirim, que atravessava o distrito de Pau Grande, no interior fluminense.

Wisnik (2008) ressaltou a “intimidade selvagem com os rios e bichos”, a “ingovernabilidade incorrigível”, a “capacidade de desconcertar e seduzir”, fatores facilmente reconhecíveis no “herói sem nenhum caráter”, destacando também a precoce disposição para o sexo de ambos os personagens (p. 278).

Nesse sentido, Wisnik (2008) menciona passagens de *Os subterrâneos do futebol*, de João Saldanha, escritor, jornalista e técnico de futebol, nas quais Garrincha é citado por seu “apetite irrefreável de *brincar*, no campo e fora dele, no sentido carnavalesco e no sentido macunaímico” (p. 279). Garrincha fugia inúmeras vezes das concentrações, para visitar boates e ter encontros amorosos com desconhecidas.

Em uma dessas comemorações em boates, Garrincha teria começado o namoro com Elza Soares, durante a Copa do Mundo do Chile, em 1962, como nos narra o jornalista Telmo Zanini (1984), no livro *Mané Garrincha - O Anjo Torto*:

Gente boa, a crioula foi fazer um *show* quando a gente estava concentrado em Campos do Jordão. Nós fomos apresentados e desde aquele dia fiquei a fim dela. Acho que ela também ficou e hoje vou tirar a prova. Depois do samba vou falar com ela e, se der sopa, deixo o Zagalo roncando sozinho e vou me instalar no quarto da crioula (Zanini, 1984, p. 39).

Segundo Zanini (1984), o romance deixou Garrincha em tal estado de graça que ele jogou em quatro dias as duas melhores partidas da vida. Responsável pelos dois gols da seleção em jogo contra a Inglaterra, na vitória por 3x1, Garrincha fez de um tudo em campo e recebeu as desculpas e elogios do técnico da seleção inglesa pós jogo. Walter Winterbottom, que no dia anterior havia chamado Garrincha de jogador de um drible só, rendeu-se à brilhante atuação do nosso camisa 7, “ele é tão fantástico que fico me perguntando de que planeta teria vindo Garrincha?” (Zanini, 1984, p. 42).

Outra característica que aproxima Garrincha de Macunaíma é a chamada “preguiça tropical” (Bosi, 1988, p. 205), já imortalizada na frase de abertura da rapsódia. No caso de Garrincha, essa ideia aparece reforçada pela forma como Ruy Castro (1995) o descreve em sua biografia, atribuindo-lhe um comportamento tido como preguiçoso e pouco comprometido com o trabalho: “Vivia faltando ao trabalho e, quando comparecia, seu lugar preferido no porão eram as enormes caixas de algodão onde se escondia para tirar sonecas” (Castro, 1995, p. 33). Antes de brilhar nos gramados, Garrincha trabalhava na América Fabril, a tradicional Fábrica de Tecidos de Pau Grande.

É importante notar que essa ideia de “preguiça”, historicamente atribuída a negros e mestiços no Brasil, aparece também nas reflexões de Rachel de Queiroz. A escritora afirmava, em *O Cruzeiro*, que haveria uma “indolência do mestiço nacional” em tudo o que diz respeito ao esforço físico. Contudo, reconhecia que o futebol desmonta esse estereótipo: “basta a paixão brasileira pelo futebol para mostrar exatamente o contrário: no ardor com que se entregam ao ‘esporte das multidões’ nossos patrícios de todas as idades e de todas as condições sociais, está o maior desmedido da nossa preguiça” (Queiroz, 1949, p. 106).

É possível perguntar: quais eram, afinal, as características que apontariam a identidade de Garrincha? De acordo com Wisnik (2008, p. 283), Garrincha está na zona ambígua entre “o mito e a história”, a “natureza e a cultura”, a “aparição moderna e a experiência imemorial

inconsciente”, exatamente como Macunaíma, que habita o *continuum* por onde passam o índio, o negro, o branco e o malandro. O fato é que, como relata Ruy Castro (1995) na biografia do jogador, Garrincha era bisneto de indígenas da tribo Fulniô, localizada no estado de Pernambuco, o que reforça essa noção de identidade mestiça e multifacetada que também perpassa a figura de Macunaíma.

### 3.3.2 Garrincha, Macunaíma e o dilema brasileiro

Em *Carnavais, Malandros e Heróis*, Roberto DaMatta (1997) propõe uma leitura sociológica da cultura brasileira fundada no que denomina dilema brasileiro: a tensão estrutural entre a ordem normativa, hierárquica e institucional, e os mecanismos informais, pessoais e transgressores que permitem a negociação dessa mesma ordem no cotidiano. Nesse quadro interpretativo, o autor analisa figuras simbólicas que condensam modos distintos de relação com o poder, a lei e a moral social, entre as quais se destacam o malandro e o herói.

No capítulo dedicado a Pedro Malasartes, DaMatta observa a emergência de um tipo de malandragem marcada pela astúcia, pela inteligência prática e pela subversão lúdica das regras. Malasartes que, acima de ser um herói sem nenhum caráter, é definido por DaMatta (1997, p. 274) como “subversivo, perseguidor de poderosos”, não confronta frontalmente a ordem; antes, a contorna, expõe suas contradições e realiza sua vingança através da “zombaria e sagacidade” (p. 274).

Trata-se de um personagem que opera no intervalo entre o permitido e o proibido, revelando uma ética da sobrevivência que se estrutura menos pela força do trabalho disciplinado e mais pela esperteza e pela adaptação. O malandro, nesse sentido, não é um fora da lei absoluto, mas alguém que domina as frestas do sistema social, convertendo-as em espaço de ação e autonomia.

Em contraposição complementar, o capítulo sobre Augusto Matraga, personagem de *A hora e vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa, oferece a DaMatta a figura do herói trágico e moralizado. Matraga encarna o sujeito que, após uma trajetória de violência desmedida, submete-se a um rigoroso processo de expiação e redenção, buscando reintegrar-se à ordem por meio do sacrifício e da disciplina ética. Como nos conta DaMatta (1997, p. 271), Matraga “também foi injustiçado e humilhado, mas em vez de retornar à ordem, e ali tirar sua vingança, prefere esperar sua vez e sua hora, na esperança de, como renunciador, virar um santo”.

Diferentemente do malandro, cuja ação dissolve a rigidez das normas, o herói matraguiano reafirma a centralidade da lei e da moral, ainda que à custa do próprio corpo e da própria vida. Seu heroísmo não reside na vitória pragmática, mas na fidelidade a um código moral absoluto.

É nesse campo de tensões que se tornam particularmente fecundas as aproximações com Garrincha e Macunaíma. Garrincha, ídolo do futebol brasileiro, constitui uma figura paradigmática do malandro celebrado: driblador imprevisível, avesso à disciplina tática rígida, seu jogo se constrói a partir do improviso, da ginga e da inversão momentânea das hierarquias do campo. Assim como Pedro Malasartes, Garrincha vence não pela força ou pela obediência às regras abstratas, mas pela inteligência corporal e pela capacidade de reinventar o jogo a cada lance, convertendo a exceção em espetáculo.

Já Macunaíma, personagem central do romance homônimo de Mário de Andrade, situa-se num limiar ainda mais ambíguo entre malandragem e heroicidade. Autodefinido como “o herói sem nenhum caráter”, Macunaíma incorpora simultaneamente a astúcia do malandro e a dimensão mítica do herói fundador, assim como Malasartes:

Malasartes fica nos interstícios, recusando os pontos focais da sociedade. Nesse sentido, nosso personagem pode ser tomado como modelo prototípico do malandro e do herói das zonas ambíguas da ordem social, quando é difícil dizer onde está o certo e o errado, o justo e o injusto. É como Macunaíma, um *relativizador* das leis, regulamentos, códigos e moralidades que sufocam o indivíduo sem berço no jugo do trabalho e servem para perpetuar as injustiças sociais. (DaMatta, 1997, p. 276).

Tal como o dilema brasileiro formulado por DaMatta, Macunaíma oscila entre a recusa da disciplina e a necessidade de cumprir uma jornada simbólica, sem jamais estabilizar-se plenamente em um dos polos. Sua errância, sua mutabilidade e sua recusa a uma ética fixa revelam um Brasil que se pensa a partir da ambiguidade, da adaptação e da negociação constante entre norma e exceção.

Dessa forma, ao articular Pedro Malasartes e Augusto Matraga, DaMatta oferece uma chave interpretativa que permite compreender Garrincha e Macunaíma não como figuras isoladas, mas como expressões culturais de uma mesma lógica social. Ambos evidenciam que, no imaginário brasileiro, a heroicidade não se constrói apenas pela submissão à ordem, nem a malandragem se reduz à marginalidade. Entre o riso e o sacrifício, o drible e a penitência, essas figuras tornam visível o modo singular pelo qual a sociedade brasileira lida com suas

contradições estruturais, convertendo o dilema entre lei e transgressão em fundamento simbólico de sua identidade cultural.

### 3.3.3 Sínteses e tensões entre os heróis

As figuras de Garrincha e Macunaíma, analisadas sob a perspectiva da antropofagia cultural, revelam-se centrais na afirmação de um *ethos* nacional que desafia categorias fixas e essencialistas de identidade. Ambos personificam a complexidade do povo brasileiro: irreverentes, contraditórios, instintivos e profundamente criativos. Em um gesto típico do espírito antropofágico, Garrincha — com suas pernas tortas e dribles desconcertantes — reconfigura um esporte estrangeiro e o transforma em arte popular, coletiva e subversiva. Do mesmo modo, Macunaíma sintetiza, em sua malandragem e fluidez moral, um Brasil mestiço e indefinido, em constante processo de reinvenção.

As semelhanças entre o craque do Botafogo e da seleção brasileira e o “herói sem nenhum caráter” não estão apenas no comportamento, mas também na maneira como simbolizam a recusa a um modelo normativo de sucesso ou heroísmo. Ambos operam num campo da ambiguidade, da espontaneidade e da performance encantatória, que confunde mito e história, natureza e cultura. Garrincha, assim como Macunaíma, fascina por aquilo que escapa à racionalidade ocidental: sua “irresponsabilidade amável”, sua entrega ao prazer, sua recusa ao trabalho disciplinado e à previsibilidade, transformando-se em ícones da singularidade brasileira.

Tais figuras, ainda que envoltas em controvérsias e contradições, projetam uma ideia de Brasil que não busca a afirmação pela cópia de modelos alheios, mas sim pela apropriação criativa — gesto antropofágico por excelência — do que vem de fora, regurgitado com marcas locais. Isso mostra que o futebol e a literatura, mais do que manifestações artísticas ou esportivas, operam como dispositivos simbólicos fundamentais na construção da identidade nacional. Ao unirem corpos, mitos, linguagens e práticas, eles fornecem ao Brasil um espelho complexo, por vezes desconcertante, mas autêntico, de si mesmo.

### 3.3.4 Identidade Nacional e Modernismo

Defendemos que Garrincha e Macunaíma trouxeram um sentimento de reconhecimento e afirmação de um *ethos* nacional. Para desdobrarmos tal proposição, precisaremos nos debruçar sobre os conceitos de identidade e cultura nacional. Para Stuart Hall (2011), as

culturas nacionais não se constituem apenas por meio de instituições formais, mas também através de símbolos e representações compartilhadas.

Em sua visão, uma cultura nacional pode ser entendida como uma forma de discurso — ou seja, uma maneira específica de produzir significados que molda tanto nossos comportamentos quanto nossa identidade que, segundo o autor, está em crise.

Para Hall (2011), a chamada “crise de identidade” deve ser compreendida como expressão de um processo histórico mais amplo de transformações estruturais que atingem o cerne das sociedades modernas. Essas mudanças desestabilizam os sistemas de referência que, até então, garantiam aos indivíduos uma sensação de pertencimento relativamente fixa no mundo social. No contexto do final do século XX, tal reconfiguração provoca a fragmentação das antigas matrizes culturais — como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade — que anteriormente funcionavam como eixos relativamente estáveis de identificação social.

Nesse mesmo horizonte analítico, o autor observa que o sujeito moderno passa por um processo de deslocamento ou descentração, intensificado tanto pela herança das culturas hegemônicas impostas pelo colonialismo quanto, mais recentemente, pelas dinâmicas da globalização. Ainda que o indivíduo preserve a noção de um núcleo interior — um “eu” que se percebe como contínuo —, essa identidade não é fixa nem autônoma, sendo constantemente constituída e reconfigurada no diálogo com os sistemas culturais externos e com as múltiplas identidades que esses contextos sociais tornam disponíveis (Hall, 2011).

Eurídice Figueiredo e Jovita Noronha abordam no livro *Conceitos de Literatura e Cultura*, no capítulo sobre identidade nacional e identidade cultural os conceitos acima. As autoras afirmam que “No Brasil, como a tradição da nacionalidade, expressa, sobretudo, pela expressão ‘caráter nacional’, era muito forte, tendo sido reforçada, inclusive no grande movimento de vanguarda que foi o modernismo, começou-se a falar em identidade nacional” (Figueiredo e Noronha, 2010, p. 195).

Segundo as autoras, o interesse de Mário de Andrade por Macunaíma ocorreu devido à preocupação com que o escritor vivia de trabalhar e descobrir a “entidade nacional” dos brasileiros. Figueiredo e Noronha (2010) chamam a atenção para o fato de Mário de Andrade ter utilizado a palavra “entidade” (e não identidade), cuja origem é, verdadeiramente, ontológica.

Entretanto, nossa análise sobre as similaridades entre Garrincha e Macunaíma é apenas um ponto de partida. A analogia entre eles, ainda que potente, merece aprofundamentos futuros, capazes de explorar mais detidamente as camadas de representação, resistência e ambivalência

que esses personagens evocam. Afinal, a construção de um *ethos* nacional é um processo aberto, em disputa, e que continua a ser (re)inventado nas esquinas do campo e da página.

#### 4 MITOS E HERÓIS

Neste capítulo, a dissertação adentra o território das representações simbólicas para investigar como o futebol e a literatura, personificados em Garrincha e Macunaíma, articulam-se na fundação de mitos nacionais. Mais do que figuras históricas ou ficcionais, ambos são analisados aqui como construções discursivas que oferecem ao Brasil chaves de leitura sobre sua própria identidade, operando entre o sagrado e o profano, a ordem e o caos.

A primeira parte deste percurso dedica-se à figura do herói. Através das lentes de Joseph Campbell e Edgar Morin, discutimos como o esporte moderno tornou-se o palco para a ressurreição do herói clássico. No caso brasileiro, essa jornada ganha contornos específicos: a trajetória do negro e do mestiço no futebol se assemelha à saga de superação de obstáculos intransponíveis. É sob essa mística que Garrincha é elevado por cronistas como Nelson Rodrigues e Armando Nogueira à condição de "Anjo" e "Santo", transformando o drible em um rito sagrado.

Para compreender essa transfiguração, recorreremos à semiologia de Roland Barthes, analisando como Garrincha e Macunaíma tornam-se "mitos modernos" que naturalizam a história. Investigamos a Poética do Drible, situando o futebol de Mané como uma forma de arte dionisíaca. Inspirados por Nietzsche e Pasolini, propomos que o corpo torto de Garrincha era uma gramática impulsiva, onde o movimento precedia o pensamento e a "inutilidade criativa" (Leminski) desafiava a lógica utilitarista do mundo moderno.

A parte final deste capítulo se debruça sobre a face mais humana e dolorosa do mito: a estética do fracasso e a decadência. Através do poema "Anjo Sujo" de Jovino Machado e das observações de Décio Pignatari e Eduardo Galeano, exploramos a figura do anti-herói. Diferente do herói épico que vence, Garrincha e Macunaíma nos representam pela falha, pela queda e pela fragilidade. Analisamos como a lógica impiedosa da "tecnocracia do esporte" transforma o ídolo em mercadoria descartável, e como, paradoxalmente, é na destruição trágica de Garrincha que sua arte se eterniza.

Ao final, discutimos o "esquecimento" institucional e a redenção simbólica. Se Macunaíma vira estrela no céu, Garrincha permanece como o "anjo torto" que, mesmo ignorado por burocracias esportivas, habita o imaginário popular como a prova de que a verdadeira vitória não reside no placar, mas na beleza da luta e na dignidade do drible.

#### 4.1 O HERÓI NO ESPORTE

Será discutido, inicialmente, neste capítulo, como literatura e futebol articulam-se na criação de mitos nacionais através de nossos objetos de estudo. Bem como aprofundaremos a relação entre mito, herói e identidade nacional com foco em Garrincha e Macunaíma.

A literatura e o futebol criam mitos, heróis e ídolos, assim como nossos personagens. Galeano (2024), em linguagem poética, conceitua como nasce um ídolo no esporte bretão, “E um belo dia a deusa dos ventos beija o pé do homem, o maltratado, desprezado pé, e desse beijo nasce o ídolo do futebol” (Galeano, 2024, p. 13). O autor complementa que o ídolo faz “artes de malabarista” e que lota estádios de domingo a domingo. “A bola o procura, o reconhece, precisa dele. No peito de seu pé, ela descansa e se embala. Ele lhe dá brilho e a faz falar, e neste diálogo entre os dois, milhões de mundos conversam” (Galeano, 2024, p. 12).

A civilização clássica nos apresentou a figura mítica que ganhou espaço no imaginário popular, tornando-se parte da nossa cultura. Edgar Morin (1972), em seu livro *Cultura e Comunicação de Massa* afirma que, na atualidade, heróis mitológicos são criados na literatura (nos romances populares, policiais, novelas), no cinema, televisão e no esporte.

Conforme Helal (2001), um fenômeno de massa dificilmente se mantém por um longo período sem a atuação de “heróis”, “estrelas” e “ídolos”. Esses personagens são os principais responsáveis por despertar o interesse do público pelos eventos, representando a coletividade e, muitas vezes, superando desafios que parecem impossíveis de vencer. Helal destaca que os ídolos do esporte se diferenciam das estrelas da música ou da televisão por apresentarem atributos que os aproximam da figura do herói — características ausentes em outros campos.

Essa condição de ídolo-herói torna o futebol um espaço particularmente propício para a criação de mitos e ritos significativos para a coletividade. Combinando talento e carisma, esses atletas se distinguem dos demais e se tornam referências que refletem os anseios sociais, sendo suas trajetórias de vida narradas de forma a ressaltar e reiterar certos traços recorrentes.

Joseph Campbell (2007), no livro *O herói de mil faces*, define o herói como o homem da submissão autoconquistada. “O herói, por conseguinte, é o homem ou a mulher que consegue vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (Campbell, 2007, p. 28).

Helal e Gordon Jr (2001) nos contam que a trajetória do negro no futebol brasileiro, como relatada por Mário Filho em seu livro, assemelha-se a saga clássica do herói de Campbell, “pois fala de segregação em um momento (alguma coisa lhe foi usurpada), resistência em outro (superação de obstáculos aparentemente intransponíveis) e vitória e conquista mais adiante

(concessão de dádivas aos seus semelhantes)” (Helal; Soares; Lavisolo, 2001, p. 68).

Garrincha, nosso herói de pernas tortas, principal representante do gingado brasileiro estilo exportação, chamou a atenção de poetas e cronistas de renome no país. Carlos Drummond de Andrade (2022) elevava o ídolo à esfera divina:

Se há um deus que regula o futebol, esse deus é sobretudo irônico e farsante, e Garrincha foi um de seus delegados incumbidos de zombar de tudo e de todos, nos estádios. Mas como é também um deus cruel, tirou do estonteante Garrincha a faculdade de perceber a sua condição de agente divino (Andrade, 2022, p. 168).

Do mesmo modo, Nelson Rodrigues (2012), ao contestar a expulsão de Garrincha na semifinal contra o Chile, na Copa de 1962, recorre à ideia de uma proteção divina para defendê-lo, atribuindo-lhe a condição de mártir e comparando-o a um santo. O cronista descreve a decisão do árbitro como indigna, equiparando-a à expulsão de São Francisco, e relata que, além disso, Garrincha foi apedrejado, chegando a ter seu sangue derramado e conclui: “É santo, sim, sem efeito de retórica, sem arranjo literário, tão santo como um São Sebastião seminu e flechado” (Rodrigues, 2012, p. 36).

Outro cronista que comparou Garrincha a um artista e, ao mesmo tempo, a um santo foi Armando Nogueira: “Lançado no processo do drible, transfigurava-se: era Chaplin, esculpindo no vento uma sucessão maravilhosa de gestos cômicos, era o toureiro, ventando verônicas, que a multidão saudava, cantando olé; era São Francisco de Assis, engrandecido na humildade com que sofria os pontapés de desespero” (Nogueira, 1986, p. 74).

Essas representações, que mesclam santidade, arte e genialidade, aproximam Garrincha daquilo que Garcia (2007) define como mito: uma narrativa sagrada e tida como absolutamente verdadeira, mesmo que marcada por incoerências, situada em um tempo fabuloso e com fundo lendário. O mito, segundo o autor, explica a origem de certas práticas, funcionando como paradigma de conduta e, quando ritualmente revivido, possibilita a repetição simbólica de seus feitos gloriosos.

#### **4.1.1 Garrincha e Macunaíma como mitos**

Garrincha e Macunaíma podem ser vistos como mitos modernos? Para respondermos a essa pergunta, é importante analisar o pensamento de Roland Barthes (2003) acerca da redefinição do mito que, segundo o autor, deve ser afastado de sua concepção fabulosa e arcaica

e compreendido a partir da nossa realidade atual. O mito deve ser entendido como um modo de significação, um tipo particular de linguagem que atua no interior da vida cotidiana e das práticas culturais modernas.

Barthes (2003) afirma que o mito é uma fala, isto é, uma forma de discurso. Essa definição desloca o mito do campo do conteúdo para o da função: não importa o que é dito, mas como algo é dito e com que finalidade é dito. Assim, qualquer objeto, imagem, texto ou prática pode tornar-se mítico, desde que seja capturado por esse tipo específico de fala. De acordo com o autor, o mito só existe pela significação que damos a ele. O mito, portanto, é sustentado por um discurso que resiste através da história, que “comanda a vida e a morte da linguagem mítica, (...) a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica” (Barthes, 2003, p. 200).

O autor descreve o mito como um sistema semiológico de segunda ordem. No primeiro sistema, temos a linguagem comum: um significante que associado a um significado produz um signo. O mito se constrói a partir desse signo já constituído, esvaziando-o parcialmente de seu sentido histórico e reaproveitando-o como significante de um novo sistema. O resultado é a produção de um significado mítico que apresenta como natural aquilo que é, na verdade, histórico, social e ideologicamente construído. Desse modo, o mito opera como uma forma de despolitização do real, apagando conflitos, processos e contradições em nome de uma aparência de evidência e normalidade.

Na leitura do mito, Barthes distingue três diferentes posições possíveis do leitor. A primeira leitura focalizaria o “significante vazio” (Barthes, 2003, p. 219), sem ambiguidade e com significação literal. Há uma leitura ingênua, que consome o mito como se ele fosse um dado natural, aceitando seus sentidos como evidentes. Assim como se dá com o que o autor chama de segunda leitura, também de “ordem estática” (Barthes, 2003, p. 220) e desmistificadora. Em contraposição, a terceira leitura crítica ou decifrada busca desmontar o funcionamento mítico, revelando o processo de significação e o esvaziamento do sentido original.

Decifrar o mito, portanto, significa recolocar em cena a historicidade que ele tenta ocultar, restituindo ao signo sua dimensão política e contingente. Essa operação crítica não destrói o mito, mas expõe seu mecanismo, permitindo compreender como a ideologia se infiltra na linguagem cotidiana. Como nos revela Barthes (2003) “é o próprio leitor dos mitos que deve revelar a função essencial destes últimos” (p. 220).

Barthes nos mostra que o mito moderno não mente: ele naturaliza. Sua força reside precisamente na capacidade de transformar construções históricas em evidências aparentemente neutras, exigindo do leitor um gesto analítico capaz de romper com essa transparência ilusória.

Nesse sentido, a partir dessas concepções de Barthes (2003), Garrincha e Macunaíma podem ser compreendidos como mitos modernos, ainda que inscritos em campos distintos — o esportivo e o literário. Contudo, as figuras de Garrincha e Macunaíma não devem ser analisadas isoladamente, mas sim vistas como construções simbólicas que passam a organizar modos de leitura da cultura brasileira.

No caso de Garrincha, o mito não se constitui apenas a partir de sua atuação em campo, mas sobretudo da narrativa que se sedimenta em torno de sua trajetória. Como já mencionamos, acima, a leitura do mito se dá pela significação que damos a ele. Dessa forma, na primeira leitura de decifração de Barthes (2003), Garrincha pode ser visto de maneira concreta, realista: corpo marcado por deformidades, drible imprevisível, origem popular, carreira atravessada por glórias e fracassos. No plano mítico, porém, esse signo seria reapropriado como significante de uma ideia mais ampla, frequentemente associada ao imaginário nacional, marcado pela genialidade espontânea, pelo talento que nasce do improvisado, pela alegria popular que triunfa à margem da disciplina e da ordem (a prevalência do dionisíaco sobre o apolíneo).

Contudo, esse processo implica um apagamento da história. As condições sociais que moldaram sua vida, as relações desiguais do futebol profissional e o abandono posterior do jogador tendem a ser silenciados. Uma passagem do livro de Ruy Castro (1995) exemplifica exatamente este ponto, Elza havia feito uma visita na casa de Garrincha e constatou que o local inóspito em que ele vivia não poderia abrigar um campeão mundial. Como nos relata Castro (1995, p. 272), “era preciso manter intacto o mito de Garrincha. Pois, agora, o mito acabava de desfazer-se. O maior jogador do mundo de 1962 vivia como se fosse o mais medíocre e obscuro reserva de um time miserável”.

Para dar legitimidade ao “mito Garrincha”, o sofrimento é convertido em destino, e a exceção transforma-se em modelo. Assim, Garrincha pode ser considerado um mito moderno na medida em que oferece uma fala ideológica conciliadora, capaz de naturalizar contradições sociais e de produzir uma imagem do Brasil que triunfa apesar — ou justamente por causa — de sua precariedade estrutural.

O pesquisador e jornalista Filipe Mostaro (2012), em seu livro *Garrincha x Pelé: A influência da mídia na carreira de um jogador*, retoma essa perspectiva ao discutir, no capítulo “Mito Midiático”, a construção do mito moderno e sua importância na estrutura social. Para o autor, “os mitos ainda estimulam o fascínio do ser humano pelo desconhecido e pelo fantástico”

(Mostaro, 2012, p. 18). Ele observa que o mito se fortalece por meio do rito e que, sem este, perde a capacidade de ser vivido. Ao associar essa ideia a Garrincha, Mostaro afirma:

O mito e o rito estão unidos como Mané Garrincha e o drible. Mané é o mito, que todos chamam de grande driblador, um gênio de pernas tortas e o seu ritual de todo jogo: driblar o adversário e entortá-lo, era a reafirmação do seu mito, a confirmação do pacto com a torcida de ser o rei do drible, sendo indissociáveis: Mané, o mito, e o drible, o rito (Mostaro, 2012, p.17).

A carreira de Garrincha, marcada por altos e baixos, começou tarde, somente aos 19 anos o jogador se tornaria profissional e seu auge se deu entre as Copas de 1958 e 1962. Com o tempo, as insistentes aplicações no joelho para que pudesse estar em campo, os adiamentos da cirurgia, pelo Botafogo ou mesmo pelo próprio Garrincha que tinha medo de agulhas e preferia acreditar nas rezas da benzedeira de sua infância, foram deixando o craque cada vez mais vulnerável, cercado por dores constantes e insegurança. Porém, ao invés de cuidar da saúde, Garrincha bebia cada vez mais, hábito que foi se tornando incontrolável com o passar dos anos, e levou à derrocada do herói, como veremos adiante.

Já Macunaíma, criado por Mário de Andrade, inscreve-se de modo diverso nesse campo mítico. Pois, desde sua origem, trata-se de uma figura construída a partir da tensão, da mobilidade e da contradição. Podemos considerar Macunaíma, na primeira decifração mítica barthesiana, como um personagem ficcional, um anti-herói errante, atravessado por características indígenas, africanas e europeias. Na terceira focalização, contudo, passa a funcionar como signo de uma ideia de brasilidade, frequentemente resumida na fórmula do “herói sem nenhum caráter”.

Entretanto, diferentemente do mito que busca estabilizar sentidos, Macunaíma nasce como gesto crítico. Macunaíma não reforça uma ideia de identidade, ele a desloca e a desestabiliza. Sua construção literária expõe a instabilidade da identidade nacional e ironiza qualquer tentativa de fixação essencialista. Ainda assim, ao longo do tempo, o personagem é reapropriado por discursos pedagógicos, críticos ou nacionalistas que tendem a reduzir sua complexidade, convertendo a paródia em explicação naturalizada do país.

Entendemos, a partir desta análise, que Garrincha e Macunaíma são figuras que funcionam como atalhos simbólicos para pensar o Brasil, oferecendo leituras que, muitas vezes, suavizam conflitos e neutralizam tensões. Nesse sentido, a leitura crítica proposta por Barthes (2003), torna-se essencial para restituir a densidade histórica dessas figuras, rompendo com a

ilusão do mito (que transforma o trágico em natural) e reinscrevendo-as no campo das contradições sociais e culturais que lhes deram origem.

## 4.2 A POÉTICA DO DRIBLE: GARRINCHA E A ESTÉTICA DIONISÍACA DO FUTEBOL BRASILEIRO

Como o drible de Garrincha pode ser compreendido como gesto estético e dionisíaco, ultrapassando a função pragmática do futebol e inscrevendo-se como forma de arte? Este capítulo analisa a relação entre o drible de Garrincha e a estética dionisíaca nietzscheana, mobilizando a noção de “futebol de poesia”, de Pasolini, a concepção de “mulatismo”, de Freyre e a ideia de “inutilidade criativa” em Leminski.

### 4.2.1 Futebol de prosa e poesia em Pasolini

Garrincha praticava o chamado “futebol arte”, o que Pier Paolo Pasolini definiu como “futebol de poesia”, em artigo escrito meses depois da Copa de 1970 e publicado no “*Il Giorno*”, em 3 de janeiro de 1971. Utilizaremos a tradução desse artigo feita pelo professor de literatura italiana da USP, Maurício Santana Dias, publicado originalmente no caderno Mais! da Folha de São Paulo, além das contribuições dos pesquisadores Elcio Loureiro Cornelsen e José Miguel Wisnik. Conforme aponta Cornelsen (2011), o escritor e cineasta Pasolini elaborou uma “semiologia do futebol”, definindo uma espécie de linguagem para o futebol através do que chamou de “futebol de prosa” e “futebol de poesia”. A semiologia de Pasolini não se limitava à língua escrita ou falada, mas sim a um sistema de signos não-linguísticos/verbais, partindo da semiologia de Ferdinand Saussure. “Quem não entende o código do futebol não entende o ‘significado’ de suas palavras (os passes), nem o sentido do seu discurso (um conjunto de passes)”.

Ainda de acordo com Pasolini, o futebol de alguns povos era fundamentalmente de prosa, como o futebol italiano, outros de poesia, como o brasileiro, que privilegiava o drible e as jogadas bonitas. Para ele, os melhores dribladores e fazedores de gol no mundo eram os brasileiros, portanto nosso futebol era o de poesia. Enquanto o futebol de prosa era caracterizado pela retranca, pela triangulação e jogo coletivo, o de poesia privilegiava o drible e o gol.

O futebol de poesia é o latino-americano. Esquema que, para ser realizado, demanda uma capacidade monstruosa de driblar (coisa que na Europa é

esnobada em nome da “prosa coletiva”): nele, o gol pode ser inventado por qualquer um e de qualquer posição. Se o drible e o gol são o momento individualista-poético do futebol, o futebol brasileiro é, portanto, um futebol de poesia.<sup>8</sup>

Sob a ótica de Wisnik (2008), a semiologia de Pasolini propõe que “o futebol poético suporia dribles e toques de efeito” (p. 118) que abriria espaços não lineares e permitiria a jogadores de qualquer posição fazer o gol. Enquanto o futebol seria uma prosa realista, linear e pragmática, com seus esquemas táticos fechados e bem definidos, o delírio do gol e o drible, tal como sustenta Pasolini, seriam puramente poéticos, como explicado acima pelo autor.

Corroborando com essa visão poética, Rubem Alves (2006) enxerga o futebol com certo lirismo. Segundo o autor, o grito das arquibancadas esconde uma profundidade que muitos não percebem: “Você nunca pensou que, ao gritar o nome do seu time, estava gritando uma metáfora poética. É por isso que você ri, é por isso que chora ao ouvir esse nome. Sem saber, você torce pela poesia... quanta poesia se encontra neste nome tão curto: Brasil...” (Alves, 2006, p. 26). Ao aproximar o campo de jogo da página de poesia, Alves humaniza a paixão nacional, elevando o grito de 'gol' ao status de verso declamado.

#### 4.2.2 - Gilberto Freyre e o “mulatismo” no futebol brasileiro

Assim como Pasolini, algumas décadas antes, o escritor Gilberto Freyre já observava a diferença entre o futebol brasileiro e o futebol europeu, ressaltando o que ficou conhecido como o “jeitinho” brasileiro de jogar bola, como observamos na passagem abaixo:

O nosso estilo de jogar futebol me parece contrastar com o dos europeus por um conjunto de qualidades de surpresa, de manha, de astúcia, de ligeireza e ao mesmo tempo de brilho e de espontaneidade individual em que se exprime o mesmo mulatismo (...). Os nossos passes, os nossos pítus, os nossos despistamentos, os nossos floreios com a bola, o alguma coisa de dança e capoeiragem que marcam o estilo brasileiro de jogar futebol, que arredonda e às vezes adoça o jogo inventado pelos ingleses e por eles e por outros europeus jogado tão angulosamente, tudo isso parece exprimir de modo interessantíssimo para os psicólogos e os sociólogos o mulatismo *flamboyant* e, ao mesmo tempo, malandro que está hoje em tudo que é afirmação verdadeira do Brasil (Freyre, 1945, p. 421-422).

---

<sup>8</sup> O gol fatal. Pasolini e o futebol-arte. Disponível em: [O gol fatal: Pasolini e o futebol-arte – Blog da Boitempo](#). Acesso em: 28 jul. 2025.

Nessa passagem, Freyre não apenas descreve uma técnica esportiva, mas interpreta o futebol como uma extensão da própria identidade psicossocial brasileira. Ao utilizar o termo “mulatismo”, o autor transpõe sua tese da miscigenação para os gramados, sugerindo que a eficácia do jogador brasileiro não reside na disciplina tática rígida — característica do jogo "anguloso" europeu —, mas sim na capacidade de improviso e na malandragem.

Para o sociólogo, o campo de futebol torna-se um palco de resistência cultural onde elementos da capoeira e da dança ressignificam um esporte de origem britânica. Enquanto o estilo europeu é lido como mecânico e previsível, o "estilo brasileiro" é apresentado como uma forma de "adocicar" as regras estritas, substituindo a força bruta pela astúcia e pelo floreio. Assim, o futebol deixa de ser apenas um jogo para se tornar uma "afirmação verdadeira" do Brasil: um espaço onde a herança africana e a criatividade popular subvertem a ordem estabelecida, transformando o rigor do esporte em uma expressão artística e identitária singular.

#### 4.3 O DRIBLE COMO ARTE DIONISÍACA

Garrincha, com a bola nos pés, era um poeta, inventava, driblava, fazia floreios com a bola, desconcertando adversários com jogadas, até então, inimagináveis. Podemos traçar, desse modo, uma analogia direta entre o drible de Garrincha e a dança dionisíaca. De acordo com a pesquisadora Sabrina Souza (2024), assim como Dionísio rompe com o princípio apolíneo da ordem, Garrincha rompe com a lógica tática do futebol moderno; seu drible não é meio, é fim — transgressão da forma que instaura outro campo possível dentro do jogo. Não havia cálculo em seus movimentos, apenas uma resposta orgânica ao jogo, uma entrega ao fluxo do momento — expressão instintiva marcada pela alegria de jogar, com pernas que enganavam e encantavam.

Segundo Souza (2024), o futebol pode ser considerado um reflexo da tensão entre o apolíneo e o dionisíaco. Enquanto o primeiro se manifesta por meio do rigor tático e da organização planejada, o segundo emerge na imprevisibilidade do drible e na fluidez do improviso.

Os gestos de Garrincha, como no corpo nietzschiano, eram discurso: ele falava com os pés, narrava com o quadril, desafiava com o riso — o corpo como linguagem. Com isso, o drible criava um espaço novo no campo, um espaço simbólico, lúdico, efêmero, mas absolutamente real para quem via.

Rosa Dias (2011), em diálogo com Nietzsche, afirma que a atividade que dá forma ao mundo é, em grande medida, inconsciente. Para ela, “A consciência é apenas um instrumento

para deixar aparecer uma atividade mais fundamental: a dos impulsos” (p. 16). Essa ideia nos oferece uma base para compreender o futebol como arte — e mais especificamente, o drible de Garrincha como expressão estética que transcende a razão e o corpo como sendo anterior à consciência. Para a filósofa, o corpo é pensador, é o centro da criação e da interpretação do mundo. Segundo Dias (2011), Nietzsche confessa “acreditar que a maior parte do pensamento consciente deve incluir-se entre as atividades impulsivas, sem se executar o pensamento filosófico” (p. 51-52).

Até mesmo “o pensamento mais abstrato seria conduzido pelo impulso” (p. 53). Garrincha, nesse sentido, seria um artista impulsivo. Seu corpo torto era sua gramática simbólica; seus dribles, sua linguagem poética. Drummond dizia que “Garrincha, o encantador, era folha ao vento”, afirmando que “o corpo humano pode ser instrumento das mais graciosas criações no espaço, rápidas, como o relâmpago e duradouras na memória” (Andrade, 2022, p. 168).

#### **4.3.1 - A estética da inutilidade: Leminski e a poética do drible**

O que é o drible, então, senão um gesto puramente estético? Sua plasticidade não é essencial ao resultado final do jogo. Trata-se do drible pelo drible — como um gesto artístico — que escapa à função pragmática, revelando-se em sua inutilidade gloriosa. Aqui, vale a pena invocar Leminski (1986) que em seu ensaio “Inutensílio” defende que “o princípio da utilidade corrompe todos os sentidos da vida”, ou seja, nem tudo precisa de utilidade, nem mesmo a arte e a poesia. Elementos como o amor, a festa, a embriaguez, a poesia, os estados de graça, o júbilo do gol não precisam de justificativa.

“Inutensílio”, presente no livro *Anseios Crípticos* (1986), é um dos textos mais emblemáticos da poética de Paulo Leminski, exatamente por não se restringir à forma do poema nem à do ensaio, mas por se situar num território de fronteira, onde a linguagem se experimenta e se põe em dúvida. O próprio título — um neologismo forjado da junção entre “inútil” e “utensílio” — já anuncia uma crítica à lógica utilitarista que perpassa o cotidiano moderno.

O texto parte de uma provocação: "Tudo que não serve para nada tem sua função secreta". Com isso, Leminski opera uma inversão do pensamento do senso comum, fazendo do “inutensílio” um espaço de liberdade e reinvenção, pois, para o poeta, aquilo que não serve, liberta. Leminski pratica uma escrita que caminha para o experimental, como neste ensaio no qual flerta com a ironia filosófica, sugerindo que justamente o que escapa ao uso imediato é o que mais profundamente revela algo sobre o humano.

Enquanto o pensamento instrumental tenta dar forma e fim a tudo — como a jogada ensaiada do futebol moderno ou a racionalidade técnica do mundo —, Leminski valoriza aquilo que interrompe, desafia e desvia o curso esperado, como o drible que não visa apenas o gol, mas o jogo pelo jogo, a arte do improviso. A inutilidade, aqui, não é fracasso, mas potência do inesperado. Dessa forma, podemos dizer que o drible de Garrincha também não precisava justificar-se: era júbilo. “O ‘inutensílio’ não é o inútil descartável, mas o inútil necessário: aquilo que não se deixa capturar pela lógica do mercado, da técnica ou do rendimento. O drible se insere plenamente nesse território” (Souza, 2024, p. 6).

Exemplo dessa estética da inutilidade aparece em uma passagem narrada por Telmo Zanini (1984) e Ruy Castro (1995), sobre um amistoso entre Brasil e Fiorentina, pouco antes da Copa do Mundo de 1958, como já citado anteriormente. Já vencendo por 3x0, Garrincha driblou três adversários, inclusive o goleiro. Com o gol vazio à sua frente, esperou que o zagueiro voltasse apenas para driblá-lo mais uma vez antes de marcar. O gesto, de beleza desarmante, causou encantamento na torcida adversária, mas preocupação entre os próprios companheiros de time e comissão técnica com a possibilidade de fazer o mesmo em um jogo de Copa do Mundo. No entanto, o episódio ilustra o ponto: Garrincha não jogava apenas para vencer — mas também para encantar.

#### **4.3.2 Disciplina e indisciplina em Garrincha**

O questionamento que podemos fazer é se Garrincha foi ou não indisciplinado nesse lance. Para tal, faz-se prudente trazer à discussão os conceitos de disciplina e indisciplina, cunhados por André Monteiro (2021). No artigo “É preciso aprender a ficar in(disciplinado)”, o autor trata os termos citados como “possíveis vetores de uma mesma potência vital” (Monteiro, 2021, p. 35). Podemos pensar, dessa forma, que Garrincha mantém uma certa disciplina na indisciplina. Souza (2024) corrobora com essa ideia afirmando que o Camisa 7 seria disciplinado ao indisciplinar-se, pois fazia o que sabia fazer como ninguém: driblar, mesmo que para isso não seguisse os esquemas táticos (disciplinadores) passados pelo técnico. Monteiro defende que “um discípulo potente de uma disciplina, de qualquer disciplina, não sustenta o fetiche de suas especialidades (...) e se deixa perseguir ou habitar pelo motor de suas margens, de suas fronteiras ínfimas e infinitas” (Monteiro, 2021, p. 37).

Nesse sentido, Garrincha, ao driblar, deixava seu jogo fluir em campo, como as águas de um rio, atingindo a sua máxima potência, mesmo na indisciplina (interpretada como inconsequente pelo técnico e companheiros de equipe) de seu ato. “Garrincha não ignora o jogo;

ele o conhece tão profundamente que pode dobrá-lo. Sua indisciplina nasce do excesso de domínio, não da falta. É uma indisciplina interna à própria disciplina — um gesto que a expande por dentro” (Souza, 2024, p. 11-12).

Nietzsche (2021, p. 286) dizia que “todo especialista tem sua corcunda”. Garrincha, por sua vez, corrobora com Nietzsche, pois, embora especialista na arte de driblar, não levava essa habilidade como um peso, ao contrário, era leve como um passarinho. Garrincha não carregava uma corcunda, pois não guardava o peso da sua genialidade. Ao driblar colocava toda a sua potência para fora a serviço do jogo, a serviço da arte. Garrincha poderia ser considerado, desse modo, indisciplinado, segundo o conceito de Monteiro: “chamo indisciplina a capacidade que uma disciplina possui de se livrar da própria corcunda (...)” (Monteiro, 2021, p. 38).

O cineasta Cacá Diegues, em crônica publicada no Jornal O Globo, em 2011, relembra a magnitude desse feito, chamando o fato de “milagre esportivo”, era como se Garrincha encarnasse o Brasil e superasse o mito do subdesenvolvimento, driblando os italianos. “Garrincha respondia com arte, brincadeira e deboche a esse mito, carnavalizando a nossa vingança, no campo de futebol” (Diegues, 03 dez. 2011, p. 6).

### 4.3.3 Crônicas e poemas sobre Garrincha

O poeta Vinícius de Moraes também rendeu homenagens à Garrincha, em decorrência da conquista do bicampeonato mundial. Moraes, em consonância com Pasolini e Nietzsche nos mostra em seu poema a ideia do corpo que fala através dos movimentos, da ginga, dos dribles. A linguagem corporal de Garrincha, através do seu máximo expoente, o drible, era pura poesia:

#### **O anjo de pernas tortas**

A um passe de Didi, Garrincha avança  
Colado o couro aos pés, o olhar atento  
Dribla um, dribla dois, depois descansa  
Como a medir o lance do momento.  
Vem-lhe o pressentimento; ele se lança  
Mais rápido que o próprio pensamento,  
Dribla mais um, mais dois; a bola trança  
Feliz, entre seus pés – um pé de vento!  
Num só transporte, a multidão contrita  
Em ato de morte se levanta e grita  
Seu unísono canto de esperança.  
Garrincha, o anjo, escuta e atende: Gôooooo!  
É pura imagem: um G que chuta um O  
Dentro da meta, um L. É pura dança. (Moraes, 2010, p. 136)

Corroborando com essa teoria, o escritor Nelson Rodrigues que se encantava com o futebol do camisa 7, comparava suas jogadas a obras de arte. “Diante de cada jogada de Garrincha, eu experimentava a alegria que as obras-primas despertam” (Rodrigues, 1993, p. 76). Na crônica intitulada “Garrincha não pensa”, chegou à conclusão de que Garrincha era tão genial com a bola nos pés que não precisava pensar, resolvia tudo por puro instinto. Para o cronista, o não pensar do jogador não tinha relação com a falta do ato cognitivo em si, mas com o fato de Garrincha ter um pensamento de jogo diferente. O raciocínio do atleta, em muitas vezes, e podemos pensar que de forma involuntária, guiava o corpo para conduzir a bola em uma espécie de dança dionisíaca.

“O artista dionisíaco não é, como diz Platão, aquele que cria quando está ébrio, mas o que joga com a embriaguez. Nesse jogo, nesse sutil distanciamento, estado em que se combinam a sobriedade e a embriaguez, encontra-se a arte dionisíaca” (Dias, 2011, p. 91). E mais: “Nesse estado de emoção, o artista dionisíaco é levado ao ‘paroxismo de suas faculdades simbólicas’; a natureza o força a se exprimir, a dominar o caos da vontade e a criar um novo mundo de símbolos onde se encontram a dança e a música” (Dias, 2011, p. 91).

Eduardo Galeano (2024) conta suas impressões sobre Garrincha em uma crônica de seu livro *Futebol ao sol e à sombra*: “Nunca houve um ponta-direita como ele. No Mundial de 58, foi o melhor de sua posição. No Mundial de 62, o melhor jogador do campeonato. Mas ao longo de seus anos nos campos, Garrincha foi além: ele foi o homem que deu mais alegria em toda a história do futebol” (Galeano, 2024, p. 106).

O jornalista Nelson Rodrigues (2012) era um declarado admirador do futebol de Garrincha e bradava que “Garrincha foi algo assim como um soneto shakespeariano”, “Se fossemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos” (p. 40) ou ainda “Feliz do povo que pode esfregar um Garrincha na cara do mundo!” (p. 35). O cronista escrevia uma coluna semanal para o jornal *Manchete Esportiva*, nos idos de 1958, na qual elegia a cada novo domingo alguém do mundo do futebol para ser personagem de suas crônicas.

Um dia chegou a vez de Garrincha. Rodrigues descobriu a genialidade do craque durante a Copa do Mundo de 1958, na qual o jogador foi um dos principais representantes da seleção brasileira na competição.

Em crônica intitulada “Descoberta de Garrincha”, o escritor relata a partida entre Brasil e Rússia, pela Copa do Mundo, começando a narrar o que seriam considerados, por muitos, os três minutos mais importantes da história do futebol. Aos dois minutos e meio, o Brasil já havia colocado, caprichosamente, duas bolas na trave e feito um gol. (Rodrigues, 1993, p. 65)

Após driblar adversário por adversário, o anjo das pernas tortas, segundo Nelson Rodrigues, “driblou até as barbas de Rasputin” (p. 64), deu um verdadeiro baile nos adversários, deixando atônitos os torcedores presentes no local. Rodrigues poetizava: “como marcar o imarcável, como apalpar o impalpável” (p. 64).

Nelson Rodrigues enaltece, também, outros jogadores que se destacaram na partida, como Vavá e Bellini, porém, o responsável pelo “Carnaval sublime” foi Garrincha. A seleção russa não mais designava um marcador para o craque, mas três (p. 65). Nelson Rodrigues finaliza a crônica de maneira engraçada, “Haviam de imaginar que o único meio de destruir Garrincha era caçá-lo a pauladas” (p. 66). Afinal, quem poderia parar Garrincha?

Na segunda crônica intitulada “Garrincha não pensa”, o autor começa questionando seus leitores sobre repetir o personagem, já que Garrincha havia sido personagem de uma recente crônica, porém, para Rodrigues não havia opção, afinal de contas, Garrincha “acabou” com o jogo entre Botafogo e Fluminense (time pelo qual torcia o jornalista).

Embora houvesse mais três campeões do mundo em campo, além de Garrincha, Didi, Zagalo e Nilton Santos, o público dos dois times tinha ido ao estádio naquele domingo para assistir ao show de Garrincha. Os demais jogadores pertenciam “à miserável condição humana”, eram mortais, exceto Garrincha, que estava “acima do bem e do mal” (Rodrigues, 1993, p. 75).

Garrincha se encontrava na sua melhor forma física. Participou de todo jogo e trazia alegria ao futebol. Não existia, segundo o jornalista Mário Filho, torcedor do time A ou B. Todos estavam ali para assistir ao baile de Garrincha. O próprio Nelson Rodrigues, torcedor pó-de-arroz nato, foi ao estádio torcer para o tricolor, porém, confessou que ia ao jogo se deliciar com os dribles ou obras-primas de Garrincha (p. 76). A partida foi ganha pelo Botafogo por 2x1, mas o resultado era o que menos importava aos expectadores presentes, como conclui Rodrigues, “(...) saímos do estádio com a ilusão de que tínhamos visto não um jogo, não dois times, mas uma figura única e fantástica: - Garrincha, o meu personagem da semana” (Rodrigues, 1993, p. 76).

Em 1962, em decorrência da vitória do Brasil contra o Chile, na semifinal do mundial, Nelson Rodrigues escreveu: *Feliz do povo que pode esfregar um Garrincha na cara do mundo* publicada, originalmente, no Jornal O Globo, em 14 de junho de 1962. Na crônica, confirmava a genialidade do craque e o colocava na posição de melhor de todos os tempos do futebol brasileiro: “Garrincha foi a maior figura do jogo, a maior figura da Copa do Mundo e, vamos admitir a verdade última e exasperada: — a maior figura do futebol brasileiro desde Pedro Álvares Cabral” (Rodrigues, 2022, p. 36).

Até os dias atuais, Garrincha continua habitando o imaginário de poetas, como do mineiro Jovino Machado, autor de “Anjo Sujo”, publicado no periódico *Fulia* (2026), da UFMG:

### **Anjo Sujo**

não existe nada mais romântico  
do que o anti-herói que fracassa

no fim do jogo  
no fim da copa  
no fim do livro  
no fim do filme  
no fim da vida  
no fim do fim

garrincha é anjo torto  
best é gauche inglês  
edson é judas de pelé  
pelé é deus  
maradona é a mão de deus  
o mais humano dos imortais

gol de mão é um clássico  
driblar é enganar  
gol de mão não é pecado

muralha tentou suicídio  
depois da partida  
entre flamengo e cruzeiro  
no final da copa do brasil  
pulou do lado errado  
e sobreviveu

fazer poema não é contar piada.

Ao mencionar Garrincha, Pelé, Diego Maradona, George Best, jogadores tão geniais quanto contraditórios, o autor constrói uma reflexão profundamente crítica, mas afetiva sobre o mito esportivo, o fracasso e a condição humana, usando o futebol como linguagem simbólica e cultural. Quando diz “não existe nada mais romântico do que o anti-herói que fracassa”, Machado (2026) subverte a lógica épica do herói vencedor. O “romântico” não é o triunfo, mas o fracasso exposto, aquele que acontece “no fim do jogo”, “da copa”, “do livro”, “da vida”. Essa enumeração em cascata cria um efeito de esgotamento: tudo termina, tudo chega ao fim, exceto os anti-heróis que sobrevivem no imaginário popular, como os jogadores citados.

Dessa forma, em “Anjo Sujo”, Jovino Machado usa o futebol para pensar a condição humana contemporânea, somos fascinados não pelos vencedores absolutos, mas por aqueles que falham diante de todos. O anti-herói que cai “no fim do fim” é, paradoxalmente, quem melhor nos representa. O autor mescla, na alcunha que dá a esses jogadores, o anjo que não é puro (Garrincha), o talento que não se encaixa nos padrões (George Best), o peso carregado pela fama (Pelé), o erro que vira glória (Maradona), de um lado; e o erro que vira pesadelo (Muralha), de outro.

Por fim, Machado rejeita a leitura humorística do poema, quando afirma que “fazer poema não é contar piada”, ou seja, não se trata de mera anedota esportiva, mas de uma reflexão séria sobre glória, culpa, fracasso e humanidade. O poema, assim como o futebol, é lugar de risco — e não de riso fácil.

#### **4.3.4 O herói trágico: vitória na derrota**

Garrincha, que tinha 1,69m, frequentemente enfrentava altos zagueiros, deixando a grande maioria no chão, como Coronel, do Vasco da Gama, que quando enfrentava Garrincha, já sabia o desfecho: “Pois é, ele vai me dar um baile. Mas quem vai ganhar o *bicho* sou eu” (Castro, 1995, p. 210). Coronel dizia isso porque, embora fosse alvo dos dribles de Garrincha, o Vasco, historicamente, sempre teve melhor retrospecto em jogos contra o Botafogo, vencendo a maioria deles.

Garrincha encarnava ali o que Nietzsche chamava de “a vitória na derrota”, pois o ápice do futebol de Garrincha eram seus dribles, não a vitória no placar em si. O filósofo Montaigne em consonância com Nietzsche ratifica que: “a verdadeira vitória reside na maneira por que combatemos e não no resultado final. E não consiste a honra em vencer mas em combater” (Montaigne, 2000, p. 201).

Outra analogia que pode ser feita entre Garrincha e Nietzsche é que o jogador pode ser pensado como um herói trágico dionisíaco. Sua trajetória, marcada por glórias nos campos e decadência fora deles, ressoa esse princípio nietzschiano: sua destruição pessoal — física, emocional, social — intensifica, em vez de apagar, o brilho da sua arte. O corpo imperfeito que encantava multidões, a alegria que escapava das regras sociais, permanece como memória viva, como transfiguração poética.

Nietzsche defende que a destruição do herói trágico nos revela uma força mais profunda — o eterno vivente criador. A derrocada de Garrincha, ao invés de deslegitimar sua genialidade, a eterniza. Souza (2024) defende que o caráter dionisíaco do futebol permite uma pausa

temporária nas estruturas de poder. Nesse cenário, o improviso e a inventividade possibilitam que o mais fraco supere o mais forte, o que explicaria a forte conexão do futebol brasileiro com as camadas marginalizadas da sociedade. O povo brasileiro — especialmente os mais pobres — se reconheceu nesse corpo torto que desafiava os fortes. Ali estava a arte a favor da vida, a vitória na derrota. Em seu efeito trágico, Rosa Dias afirmava:

“A destruição do herói trágico traz alegria. Ele é negado para nos convencer do eterno prazer do existir, pois com sua aniquilação fica restaurada a unidade originária — a vida eterna da vontade. (...) A luta, a dor, a destruição dos fenômenos aparecem necessárias para nós porque deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual: o eterno vivente criador, eternamente lançado à existência. (...) Só a tragédia exprime a crença na eternidade da vida” (Dias, 2011, p. 94).

Se Nietzsche viu na dança uma das mais altas formas de afirmação da existência, podemos dizer que Garrincha dançou o futebol — e dançou a vida — como poucos. Garrincha não era apenas um craque: era um artista do improviso. Jogava como quem dançava, conduzido por uma música que só ele parecia ouvir. Seu drible, como a dança dionisíaca pensada por Nietzsche, rompia com a lógica, desafiava o previsível e instaurava um ritmo próprio — livre, instintivo, profundamente vital.

Quando Nietzsche afirma que “aqueles que foram vistos dançando foram considerados loucos por aqueles que não conseguiam ouvir a música”, ele descreve com precisão a percepção que muitos tinham de Garrincha. Seu jogo parecia absurdo aos olhos de uma razão tática e cartesiana. Mas, para além dessa superfície, havia ali uma escuta profunda da pulsação do mundo, uma sintonia com uma melodia invisível que o futebol burocrático não compreendia. Garrincha jogava como quem dançava e o atleta como o dançarino nietzschiano, era a encarnação do espírito dionisíaco: caótico, poético e incontrolável.

O aspecto dionisíaco do futebol brasileiro já havia sido citado, em 1939, por Mário de Andrade ao se referir à seleção brasileira, em jogo contra a rival argentina, naquele ano. Após derrota da equipe brasileira diante dos argentinos, o escritor poetiza: “Era Minerva dando palmada em Dionísio adolescente e já completamente embriagado” (Andrade, 1963, p. 83). Embora atingido pela derrota não deixou de elogiar o jogo dos ‘onze beija-flores’ brasileiros. “Havia umas rasteiras sutis uns jeitos sambísticos de enganar, tantas esperanças davam aqueles volteios rapidíssimos, uma coisa radiosa, pânica, cheia das mais sublimes promessas!” Mesmo com o nosso “jeito brasileiro de jogar bola” fomos surpreendidos pelo jogo dos hermanos, pois “Minerva ia chegando com jeito, com uma segurança infalível, baça, vulgar, sem oratória nem lirismo, e juque! Fazia gol” (Andrade, 1963, p. 84).

A imagem mitológica que abre a passagem — “Minerva dando palmada em Dionísio adolescente e já completamente embriagado” — organiza o confronto em termos simbólicos: de um lado, a razão, a estratégia e a eficácia; de outro, a embriaguez criativa, o excesso e a invenção. Ao associar o Brasil a Dionísio, Mário não diminui o time; ao contrário, celebra uma forma de jogar que aposta no improvisado, no risco e no prazer do gesto. É por isso que, mesmo atingido pela derrota, o cronista se detém nos “beija-flores” brasileiros — metáfora que sublinha leveza, graça e mobilidade.

Quando ele enumera “rasteiras sutis”, “jeitos sambísticos de enganar” e “volteios rapidíssimos”, constrói uma poética do jogo que não se mede apenas pelo gol, mas pela experiência estética do futebol. A derrota não apaga a crença: há ali “uma coisa radiosa, pânica, cheia das mais sublimes promessas”. O espírito esportivo, portanto, não se confunde com resignação; ele sustenta a confiança num modo de jogar que, embora derrotado naquele dia, carrega potência histórica, como pudemos confirmar duas décadas depois.

O contraste final com os hermanos é decisivo. “Minerva ia chegando com jeito, com uma segurança infalível... e juque! Fazia gol.” A eficácia argentina é reconhecida sem rancor, quase com admiração. Mário de Andrade aceita a lição: o futebol também é cálculo e disciplina. Mas não abdica da fé no “jeito brasileiro”. A crença permanece porque o valor do jogo, para ele, excede o resultado imediato. Entre Dionísio e Minerva, o cronista escolhe aprender com a derrota sem abrir mão da invenção — eis o núcleo do espírito esportivo que ele afirma.

#### **4.3.5 Do céu ao inferno: a decadência do ídolo**

Como se narra a decadência de um ídolo esportivo e o que isso revela sobre a lógica do futebol moderno? No fim de sua carreira, Garrincha atravessava um período conturbado, marcado por incertezas e pela decadência física que comprometia seu desempenho. É nesse contexto que Décio Pignatari, em 1965, escreveu a crônica “Sem piedade, Mané”, publicada em seu livro *Contracomunicação* (2004), no qual aborda um dos momentos mais delicados da trajetória do jogador.

Segundo Pignatari, durante a primeira grande crise de Mané, o Santos chegou a manifestar interesse em comprar seu passe, mas a proposta foi recusada pelos dirigentes do Botafogo, que só aceitariam trocá-lo por Pelé (Pignatari, 2004, p. 203). O autor relembra que, em seus tempos áureos, no auge do talento, o passe de Garrincha valia 500 milhões; já nos

“tempos de piedade”, 150 milhões era considerado muito, pois o futuro de sua carreira tornara-se uma incógnita.

A imagem descrita por Pignatari é dura: a de um Garrincha comparado a um mendigo em porta de igreja, oferecendo seu passe. Com o joelho constantemente inchado e sem perspectivas de melhora, o craque já havia recorrido a todos os recursos possíveis — “mandinga, operação, injeção” — sem sucesso. Na própria voz do jogador, ecoa um misto de melancolia e ironia: “Já dei Copas ao Brasil, já recebi abraço de rei, já fui a alegria do povo e até apareci em fita – o doutor não acredita? Não faz mal, eu compreendo. Compre o passe, está a bom preço – está barato, não está?” (Pignatari, 2004, p. 204).

Ao final da crônica, Pignatari observa que tanto Santos quanto Corinthians demonstravam interesse no jogador. O clube da Vila Belmiro via em Garrincha a possibilidade de lucrar com apresentações internacionais, revivendo, ao lado de Pelé, as glórias da seleção brasileira. Já o Corinthians buscava, “desesperadamente”, craques de peso para fortalecer o elenco às vésperas de eleições para a nova diretoria (p. 205).

Assim, Pignatari conclui que a “piedade” para com Garrincha nada mais seria do que um negócio rentável, que atendesse aos interesses do Botafogo e do próprio jogador das pernas tortas — que, apesar das dores e das incertezas, queria apenas continuar exercendo o único ofício que conhecia: jogar futebol.

A força dessa crônica está na forma como o autor mescla dados concretos do mercado da bola com uma visão quase literária da decadência de um ídolo. Garrincha, que havia sido celebrado como “a alegria do povo”, surge aqui como uma figura trágica, um herói que, depois de atingir o auge e viver os momentos mais gloriosos do futebol brasileiro, é confrontado com a fragilidade do corpo e com a lógica impiedosa dos negócios.

A comparação com o “mendigo em porta de igreja” não apenas dramatiza sua situação, mas também denuncia o modo como o sistema esportivo consome e descarta seus talentos quando deixam de render lucro imediato.

Nesse sentido, o texto de Pignatari dialoga com a própria construção mítica de Garrincha: o menino pobre que driblou o mundo inteiro, mas que, no fim, não conseguiu driblar o tempo, as lesões e a engrenagem comercial do futebol. O jogador que encantou multidões com sua leveza e improvisado vê-se reduzido a um “bom negócio” para dirigentes e clubes, e seu valor é medido não mais pela arte dentro de campo, mas pelas oportunidades de marketing e bilheteria que ainda pode proporcionar.

Eduardo Galeano (2024, p. 10) nos conta que o “futebol é uma triste viagem entre o prazer e o dever”, pois na medida em que o futebol virou indústria perdeu seu encantamento. O

futebol passou a condenar tudo o que era inútil, ou seja, tudo que não era rentável. “A tecnocracia do esporte profissional foi impondo ao futebol de pura velocidade e muita força, que renuncia à alegria, atrofia a fantasia e proíbe a ousadia” (Galeano, 2024, p. 10).

Como dizia Drummond (2022) na Crônica Mané e o Sonho:

O jogador só vale enquanto joga, e se jogar o fino. Não lhe perdoam a hora da falta de inspiração, a traiçoeira indecisão de um segundo, a influência de problemas pessoais sobre o comportamento na partida. É pago para deslumbrar a arquibancada e a cadeira importante, para nos desanuviar a alma, para nos consolar dos nossos malogros, para encobrir as amarguras da nação” (Drummond, 2022, p. 167).

Corroborando com essa ideia, Rubem Alves (2006), em *O futebol levado a riso: lições do bobo da corte* afirma que, em nossos dias, “ninguém assiste o futebol para ter experiências estéticas”. Quem busca por experiência estética vai ao teatro, não adianta “jogar bonito” se o time não vence: “o jogo foi pura arte, um maravilhoso espetáculo de balé! Os passes, sob medida; as fintas geniais; as articulações com a precisão de teoremas; a técnica dos jogadores semelhante à de Nureyev. Só que terminou zero a zero” (Alves, 2006, p. 35). O autor ainda afirma que na lógica mercadológica atual não há “amor à camisa. O futebol “é a grande religião ecumênica”, na qual só o torcedor é fiel ao time; jogadores, técnicos, dirigentes são profissionais que vendem os seus serviços para os times que os contratam.

O tom irônico e melancólico das falas atribuídas ao próprio Garrincha reforça essa dimensão trágica. Há nelas uma consciência resignada do declínio, mas também uma tentativa de se manter digno diante da situação: ele ainda oferece o que tem — seu futebol — como se fosse possível negociar a permanência de um mito nos gramados. Pignatari, ao intitular o texto “Sem piedade, Mané”, revela que a compaixão no futebol é uma ilusão: quando se trata de negócios, até os maiores ídolos são avaliados friamente, e a glória de ontem não garante o contrato de amanhã.

Como reitera Galeano (2024, p. 14) “o ídolo é ídolo apenas por um momento, humana eternidade, coisa de nada; e quando chega a hora do azar para o pé de ouro, a estrela conclui sua viagem de resplendor à escuridão. Esse corpo está com mais remendos que roupa de palhaço, o acrobata virou paralítico (...)”.

Porém, segundo Campbell (1992), a morte não mata o herói, ele permanece vivo no imaginário popular. Permanece conosco de outra forma. Ao contrário de Macunaíma, que teve uma espécie de redenção, no final da rapsódia, ao virar a Constelação Ursa Maior, Garrincha

não teve a mesma “sorte”. O fim da vida do ídolo do Botafogo e da seleção brasileira foi solitário e precoce, sucumbindo à cirrose aos 49 anos, em 20 de janeiro de 1983.

Relegado, ao nosso ver, à sombra de Pelé, pela grande mídia, não teve até hoje sua devida importância reconhecida. Como exemplo, citamos um episódio, ocorrido em julho de 2025, quando a Confederação Brasileira de Futebol - CBF, em seu Instagram oficial, postou uma montagem com fotos dos icônicos camisas 7 que fizeram parte da trajetória vitoriosa da seleção canarinho e, pasmem, esqueceram de Garrincha. O maior camisa 7 de todos os tempos que já vestiu a camisa do Brasil. A postagem recebeu inúmeros comentários com críticas pelo ocorrido e, no dia seguinte, como forma de tentar se redimir, a CBF divulgou um vídeo com lances memoráveis do craque.

## 5 GARRINCHA E MACUNAÍMA NAS TELAS

Neste capítulo, convidamos o leitor a mergulhar na obra de Joaquim Pedro de Andrade, um cineasta fundamental para entendermos as representações do Brasil no século XX. Antes de levar a rapsódia de Mário de Andrade às telas, Joaquim Pedro já investigava nossa identidade ao filmar Garrincha. Veremos como o documentário “Garrincha, Alegria do Povo” (1963) vai muito além do esporte: ele usa o futebol para desenhar um país que tentava se encontrar entre o sonho do progresso e a sombra do autoritarismo que batia à porta.

Vamos abordar como o som e o silêncio nesse filme narram o que a imagem nem sempre mostra, transformando o corpo de Garrincha em um símbolo político disputado pelo Estado. A partir daí, estabelecemos uma conexão com *Macunaíma* por meio do conceito de “ninguendade” de Darcy Ribeiro, discutindo como esses dois personagens — um do gramado, outro do papel — habitam o impasse de ser brasileiro.

Também discutiremos as teorias da adaptação e da “reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin, para entender por que o cinema de Joaquim Pedro não busca ser uma cópia fiel da literatura, mas sim uma recriação poderosa e subversiva. Por fim, analisaremos como o filme “Macunaíma” (1969) atualiza o modernismo de 1922 com o riso ácido e a urgência política do Cinema Novo e da Tropicália. Ao final destas páginas, esperamos demonstrar que tanto o drible de Garrincha quanto a errância de Macunaíma são, no fundo, gestos de resistência de uma cultura que se inventa e se devora para sobreviver.

### 5.1 GARRINCHA E A NAÇÃO EM JOGO: FUTEBOL E POLÍTICA NO CINEMA NOVO

Drummond, em carta enviada ao amigo Carlos Manuel, em 17 de junho de 1962, dia da final do mundial no qual Brasil se sagraria bicampeão, escreveu: “O Garrincha é um espetáculo, e se passar na televisão um filme de jogo em que ele aparece, não deixe de reparar na graça e novidade de seus movimentos” (Andrade, 2022). No mesmo ano, Joaquim Pedro de Andrade faz um filme sobre Garrincha, que passa a ser exibido em 1963.

Capa do filme de Garrincha: “um filme verdade”  
como defendiam os cinemanovistas



Fonte: [www.bcc.org.br/fotos/galeria/002950](http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002950)

### 5.1.1 Estética e linguagem

Há algo de orquestral nos joelhos tortos de Garrincha. No documentário “Garrincha, Alegria do Povo”, Joaquim Pedro não filma apenas um craque: ele coreografa um Brasil em busca de si, um país que, cambaleante como o drible do seu camisa 7, tenta dançar com sua própria imagem no espelho rachado da modernidade.

A trilha sonora — feita de sambas, marchinhas e batuques — não é mero acompanhamento; é o que pulsa por dentro das imagens. Cada corte, cada plano, cada sobreposição de som e imagem compõem uma partitura cinematográfica na qual futebol, música e cinema se entrelaçam como corpos em transe. Não se trata de narrar a vida de um jogador, mas de escutar a voz dos pés, da arquibancada e da nação que canta. A pesquisadora

Sabrina Souza (2025) explora nuances da trilha no capítulo “Garrincha, alegria do povo: um estudo da trilha sonora do documentário” (p. 257-265).

É nesse compasso entre o lírico e o político que o Cinema Novo inscreve sua ética da escuta: ouvir o Brasil através de Garrincha, que se torna símbolo, metáfora, quase profecia: alegria e tragédia se chocam nele como duas chuteiras em dividida. Seu corpo — tão popular quanto indomável — espelha um país que, nos anos 1960, ainda se equilibrava na corda bamba entre o delírio desenvolvimentista e o abismo autoritário.

Essa vibração política está no som — que é música, mas também ruído e silêncio. A cadência da trilha tensiona o real e o simbólico. Do Maracanã aos campos de várzea, do rádio ao batuque de rua, o filme escancara uma estética de contradições. Garrincha dança com o impossível, e o povo, extasiado, o segue.

Ao fim da projeção, não se sai do cinema com uma biografia nas mãos, mas com um poema inacabado no peito: feito de improvisos, quedas, silêncios e lampejos — como a história de um povo que ainda dribla sua própria desesperança. Não por acaso, Garrincha foi o rosto do antídoto contra o velho complexo de vira-latas. Em 1958 e 1962, enquanto levantava as Copas do Mundo, ergueu também um Brasil que, pela primeira vez, ousava se olhar com dignidade.

Produzido em 1962 e lançado em 1963, o documentário é obra de Joaquim Pedro de Andrade — também diretor do célebre “Macunaíma”. O filme, construído por várias mãos, teve nomes aclamados da crônica esportiva, tais como Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto como roteiristas e produtores. “Garrincha, Alegria do Povo” traz o nome de Manoel dos Santos ao centro da tela, mas revela, por trás do ídolo, uma engrenagem de vozes, desejos e manipulações. Sua estreia no Festival Internacional de Cinema de Berlim não foi só um feito artístico, mas um gesto político — em pleno alvorecer da sombra que se tornaria a ditadura militar.

### **5.1.2 O corpo político de Garrincha**

Esse aspecto político é mais do que pano de fundo: ele atravessa a película. Como lembra Heloísa Buarque de Hollanda (2004), o período fervilhava em discussões sobre modernização, nacionalismo e o papel da arte como vetor de transformação. O Centro Popular de Cultura (CPC) emerge como expoente dessa fé na palavra poética como força revolucionária. Contudo, como adverte Hollanda, a realidade se impôs com mais dureza que o verso: “malvisto, desfocado, esquematizado”, o povo surgiu como um “presépio industrial” (2004, p. 33), mais feito de fumaça e marmita que de metáforas.

Ainda assim, o CPC insistia: “fora da política não há arte social” (Hollanda, 2004, p. 21). E é com esse espírito — meio fé, meio urgência — que o documentário insinua a politização através do ídolo. Garrincha aparece ao lado de Juscelino Kubitschek e João Goulart, transformado em moeda de prestígio e em capital eleitoral. A casa do craque vira balcão de promessas.

Além do feito esportivo, a conquista do bicampeonato de 1962 representou um peso político para o Brasil de grande relevância. Juscelino Kubitschek que já era presidente há dois anos, colheu os “louros da fama” da vitória inédita brasileira, projetando o Brasil aos olhos do mundo, como a nação do futuro e do desenvolvimento.

Outro político que “surfou na onda” do sucesso da seleção foi o Governador do Estado do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, que presenteou Garrincha com o mainá. Na ocasião do embarque da seleção para a disputa do bicampeonato, Carlos Lacerda prometeu a Garrincha que se ele trouxesse o bicampeonato para casa, o presentearia com o pássaro que ele tanto havia simpatizado. Segundo Castro (1995), Carlos Lacerda, antes mesmo do último jogo da Copa acabar, “chamou seu secretário e ditou um telegrama a ser despachado urgentemente para Garrincha, no estádio Nacional: MAINA A SUA ESPERA NO GUANABARA P T LACERDA” (p. 263). O mainá era um pássaro falante que, curiosamente, repetia o nome do Vasco, um dos maiores rivais do Botafogo. A explicação para o fato é que o primeiro dono do mainá, antes de Lacerda, era um comerciante português torcedor da equipe cruzmaltina.

### 5.1.3 Recepção e repercussão

Ao contrário de uma estrutura clássica, o filme recusa uma narrativa linear. A ordem cronológica é subvertida: o bicampeonato de 1962 é mostrado antes da conquista de 1958 e, por fim, a ferida aberta de 1950. Para a pesquisadora Inimá Simões de Araújo (2004), essa montagem “anticlimática” revela não apenas a transitoriedade da glória esportiva, mas também uma alienação política alimentada pelo espetáculo do futebol. O tempo do filme é o tempo do mito e da memória, não da história oficial.

Essa fluidez narrativa espelha uma vertente do cinema novo e combina com a própria lógica do futebol de Garrincha — imprevisível, lúdico, rebelde. A montagem entrelaça cenas de jogos com imagens do cotidiano do jogador, criando uma tapeçaria onde o mito e o homem coexistem. Vemos o craque em Pau Grande, dançando com suas filhas — seus “sete dribles do destino” — afinal, garrincha sonhava em ter um filho homem. Na sequência, Garrincha aparece

em treinamentos com o Botafogo, ao som de *Bach*, numa justaposição entre o barroco europeu e a ginga suburbana.

As cenas mais íntimas se alternam com a pompa dos palácios. O desfile dos campeões da Copa do Mundo em carro aberto pelas ruas do Rio, os banquetes com políticos e a multidão em êxtase compõem uma coreografia nacional em que a alegria do povo é convertida em capital simbólico do Estado. O documentário expõe esse jogo com sutileza, sem precisar de discursos inflamados. Bastam as imagens.

Joaquim Pedro inova ao utilizar cinco câmeras para filmar as partidas — algo inédito à época — garantindo dinamismo e múltiplos pontos de vista. *Close-ups* intensos, câmera lenta, ângulos inusitados: tudo conspira para capturar a magia fugidia de Garrincha. O próprio diretor declara:

Garrincha é o resultado de um trabalho conjunto de muitas pessoas, inclusive na montagem, pelo grau muito maior de improvisação. Grande parte da criação é improvisada ou na tomada de cena, ou na gravação, ou na montagem.<sup>9</sup>

Essa improvisação formal encontra eco na alma do jogador. Garrincha não era apenas um craque: era um artista do improviso. Assim como as muitas pessoas envolvidas na produção, roteiro, montagem, gravação do filme que em tantos momentos precisou improvisar para que a película fosse concluída.

Apesar dos inúmeros improvisos, é preciso ressaltar que “Garrincha” é um filme comercial, o que diferia de outras produções cinemanovistas. O futebol já era muito popular, nas décadas de 50 e 60, e como bem percebido pelo diretor Joaquim Pedro pode ser explorado em várias vertentes, política e economicamente.

#### **5.1.4 A trilha da nação: som, silêncio e poética no documentário**

Este tópico analisa como a dimensão sonora em “Garrincha, alegria do povo”, ultrapassa o papel de suporte estético e se configura como narrativa autônoma, articulando poética e política. O som, no filme de Joaquim Pedro, não acompanha: ele narra. A trilha sonora é tão

---

<sup>9</sup> Declaração presente em “O cinema-verdade”, entrevista de Joaquim Pedro e Mário Carneiro a Marialva Monteiro e Ronaldo Monteiro, *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, s.d. [provavelmente 1963], p. 138.

personagem quanto o próprio Garrincha — ela conduz o espectador, costura as cenas, dilata os sentidos.

Cristiane da Silveira Lima (2015), em sua tese *Música em Cena*, lembra que a estrutura sonora de um documentário é feita de quatro elementos: vozes, ruídos, música e silêncio. Em “Garrincha, Alegria do Povo”, todos esses elementos são mobilizados com precisão poética e política.

A voz surge, sobretudo, em *off* — aquela *voz over*<sup>10</sup> narrando os principais acontecimentos do documentário. Além disso, temos as falas reais de Garrincha e de Nova Monteiro, médico do Botafogo, que comentam, de modo quase banal, o extraordinário: as pernas tortas, a simplicidade de um homem que se tornou mito quase sem querer.

A música, por sua vez, tem o dom da metamorfose. Vai do samba à música clássica, das marchinhas de carnaval ao rock, e costura cenas com uma sensibilidade que vai além da estética: ela interpreta o Brasil. Quando ouvimos “Brasil Glorioso”, da Escola de Samba Portela, acompanhando as peladas nos subúrbios, entendemos que o futebol é mais que esporte — é linguagem popular, é respiração coletiva. Quando, em contraponto, entra *Bach*, vemos o treinamento do Botafogo ganhar ares épicos, e os exercícios ganham ares de uma dança coreografada.

Já os ruídos — gritos da torcida, fogos, apitos, barulho de multidão — são usados com inteligência cênica. Como os equipamentos da época ainda não permitiam captação de som direto nos jogos, boa parte dos efeitos sonoros foi adicionada na montagem. Isso gera, por vezes, um descompasso revelador: o som não apenas acompanha a imagem, ele a interpreta, reimagina, dramatiza.

E então há o silêncio. Em uma das cenas mais impactantes, o silêncio domina o Maracanã após a derrota de 1950. Um silêncio que ensurdece. Um silêncio que chora. Murray Schafer (1991) escreveu que “o silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música (...) o silêncio soa” (Schafer, 1991, p. 71). No filme de Joaquim Pedro, o silêncio fala mais do que palavras. Ele é o espaço do luto coletivo, da reverberação de uma perda que não se nomeia. Um Brasil inteiro, mudo, diante do espelho do fracasso.

---

<sup>10</sup> De acordo com Bill Nichols (2012), a *voz over* (ou *voice-over*) é uma técnica narrativa em que a voz de um narrador é sobreposta às imagens do filme, sem que o locutor apareça em cena. Comum no cinema documentário, essa voz pode assumir diferentes funções: explicativa, interpretativa, afetiva ou ideológica, dependendo do estilo do documentário. Ela é frequentemente associada ao modelo expositivo, em que há uma tentativa de organizar e guiar o olhar do espectador, atribuindo sentido às imagens.

Essa cena finaliza o documentário com um peso simbólico que extrapola o futebol: é o povo saindo em silêncio de um templo profanado, é o país dobrando a esquina da ilusão. Se antes dançávamos com o impossível, agora somos tomados pela consciência do abismo. A euforia dá lugar à ressaca, e o som, à reflexão.

### 5.1.5 O drible como gesto político e poético

“Garrincha, Alegria do Povo” não é apenas sobre um homem, nem sobre um esporte: é um documento sobre o Brasil — suas promessas, seus fantasmas, suas esperanças frustradas. Garrincha, com seus joelhos de poesia, com sua leveza insubmissa, encarna uma possibilidade de país: o Brasil que improvisa, que desafia o destino com um corpo torto e uma alegria incompreendida.

Como diria Glauber Rocha<sup>11</sup>, o filme é um gesto de desmistificação e ao mesmo tempo de mitopoiese. Retira Garrincha do altar dos intocáveis e o devolve ao povo — mas não sem antes consagrá-lo como símbolo de uma nação em contradição. Garrincha é o novo mito, porque nasce do mito que ele mesmo destrói: o do herói invulnerável. Ele é vulnerável, humano, errante — e por isso mesmo eterno.

Garrincha representava a alegria do povo, porque, segundo Drummond (2022), a felicidade do povo se encontrava no futebol, que era visto pelo poeta como um instrumento que permitia ao povo esquecer ou, ao menos, suavizar os problemas agudos do país.

Joaquim Pedro constrói com seu documentário uma obra que pulsa entre o épico e o doméstico, entre o barulho das ruas e o silêncio dos estádios esvaziados. Com uma história na cabeça e uma câmera na mão, ele nos entrega um filme que, mais que biografia, é um retrato coletivo: o retrato de um povo que se encontra, por vezes, em um drible. Que se perde, tantas vezes, em um gol.

## 5.2 A DIALÉTICA DA NINGUEDADE ENTRA EM CAMPO

Veremos adiante outra similaridade ou talvez apenas outra coincidência entre nossos objetos de pesquisa: Garrincha e Macunaíma, o fato de terem suas histórias relatadas nas telas de cinema pelo mesmo diretor: Joaquim Pedro de Andrade, cineasta engajado na temática do

---

<sup>11</sup> Entrevista dada por Glauber Rocha a Joaquim Pedro, em *Revisão do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 124.

Cinema Novo. Seis anos antes de levar *Macunaíma* ao cinema, Joaquim Pedro narrou a trajetória de Garrincha. Como já vimos neste capítulo o documentário não é apenas sobre futebol; tem um viés político e pode ser considerado um retrato da sociedade brasileira dos anos 1960.

A pesquisadora Maria Regina Paula Mota (2008) aborda como as histórias de Garrincha e *Macunaíma* foram contadas à luz de dois conceitos-chave: a antropofagia gestada por Oswald de Andrade, através da apropriação cultural criativa, contraposta à antropofagia “endofágica” (quando a cultura brutaliza a si mesma); e a “ninguendade”, termo de Darcy Ribeiro (*O povo brasileiro*, 1995), que acolhe a ideia de uma identidade nacional não essencialista, marcada por fragmentação e ausência de um “ser coletivo” definido. Desse modo, através da antropofagia crítica e da dialética da “ninguendade”, a autora mostra que os dois filmes são reflexos do impasse ontológico do Brasil: a tensão entre ser “ninguém” e deixar-se engolir por modelos identitários autoritários.

Essa leitura teórica de Mota ganha ainda mais força quando lembramos o contexto em que Joaquim Pedro de Andrade realizava suas obras, principalmente *Macunaíma*, quando o Brasil passava pela Ditadura Cívico-Militar. No podcast da Rádio USP, o professor Alexino Ferreira compartilha um áudio no qual o diretor Joaquim Pedro relata que a ideia do filme surgiu a partir do impacto que Mário de Andrade teve ao ler lendas indígenas recolhidas por um cientista alemão, no início do século. Andrade ficou profundamente comovido ao perceber que a cultura popular brasileira — sempre irreverente, bem-humorada e, por vezes, subversiva diante das normas morais de diferentes períodos — preservava o espírito de narrativas e personagens indígenas, o que o levou a criar o livro *Macunaíma*, base para a adaptação cinematográfica dirigida por Joaquim Pedro.

### 5.3 DO PAPEL À TELA, CONSIDERAÇÕES SOBRE ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS PARA O CINEMA

Neste momento da dissertação, no qual abordamos o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, julgamos necessário dialogar com Olga Arantes Pereira (2009) e Robert Stam (2006) sobre adaptação de obras literárias para o cinema, bem como Walter Benjamin (2015). A pesquisadora Olga Arantes Pereira (2009) menciona no artigo “Cinema e Literatura – dois sistemas semióticos distintos”, distinções e similaridades entre produções literárias e suas adaptações. “A partir da década de 60, começam a surgir os primeiros estudos sobre análise

filmica e teoria do cinema, influenciando profundamente a aproximação entre cinema e literatura” (p. 47).

Pereira (2009) ressalta que o cinema resgatou a origem oral da literatura, assim como herdou características do teatro, arte que o antecedeu. Uma das diferenças, porém, está no fato de “o ator de cinema não atuar diante de um público, mas diante de uma aparelhagem” (Benjamin, p. 69-70).

Porém, por mais que haja similaridades, não há a possibilidade de uma imagem filmica reproduzir com total fidelidade a descrição literária. Até mesmo pelo tempo do filme que é, geralmente, menor que o tempo do romance, não há como reproduzir diálogos na íntegra, por exemplo. Por isso, a importância dos cortes e da montagem. Como ressalta Pereira, “talvez a melhor maneira de se julgar uma adaptação literária para o cinema seja, então, não pelo seu grau de fidelidade literal à obra original, mas por sua eficácia em adequar para um meio estética e formalmente diferente uma dada narrativa” (Pereira, 2009, p. 67).

Pereira (2009) cita os escritores com maior quantidade de adaptação de sua obra para o cinema, como Shakespeare, Edgar Allan Poe e Julio Verne que estão no topo dessa lista com 701, 195 e 125 adaptações, respectivamente. Entre os brasileiros se destacam Jorge Amado, com 26, e Machado de Assis, com 25 (p. 52).

Pereira (2009) cita quatro adaptações de Joaquim Pedro de Andrade para as telas, além de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em 1969, encontram-se: *Guerra Conjugal*, de Dalton Trevisan, adaptado em 1975; *O Homem do Pau-Brasil* – adaptação livre da obra e vida do autor, de Oswald de Andrade, registrado como *O homem do pau-brasil*, em 1981; e o Poema: *Negro amor de rendas brancas*, de Carlos Drummond de Andrade, adaptado com o nome de *O Padre e a Moça*, em 1965.

Ao pensarmos nessas adaptações, observamos que o diálogo de Joaquim Pedro de Andrade com a literatura não se dá apenas pela reprodução do texto, mas pela incorporação de seus princípios formais, simbólicos e críticos. Assim, ao adaptar obras de Mário de Andrade, Dalton Trevisan, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, o cineasta opera uma leitura autoral que confirma a perspectiva de Pereira (2009): a adaptação bem-sucedida não é aquela que preserva a letra do texto literário, mas a que recria, no cinema, sua força estética, histórica e cultural, respeitando a autonomia e a linguagem própria de cada arte.

A partir dessas considerações de Pereira (2009), podemos compreender a adaptação cinematográfica como um processo de transposição intersemiótica, no qual não se trata de espelhamento, mas de reconfiguração expressiva. Ao enfatizar a importância da montagem, dos cortes e a especificidade temporal do cinema, a autora desloca o debate da fidelidade para a

noção de equivalência estética, em que a narrativa literária é reinterpretada segundo as possibilidades próprias do cinema.

Para os estudiosos do universo artístico, principalmente, do cinema, torna-se basilar o estudo de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Em seu ensaio, o autor nos chama atenção para o caráter catártico do aparato cinematográfico, ao observar que o cinema atrai as massas como um espaço coletivo de descarga afetiva, no qual sentimentos e tensões sociais são vivenciados de modo mediado. Nesse sentido, Benjamin destaca que o cinema conduz as massas ao espetáculo “para expurgar seus sentimentos, através dos atores de teatro”, evidenciando o papel central da atuação e da performance na mediação dessa experiência.

Contudo, tal dimensão catártica não se configura como um processo isento de contradições, uma vez que o próprio Benjamin critica o potencial alienante do cinema, ao afirmar que ele pode conduzir à “autoalienação [*Selbstentfremdung*] do ser humano” (Benjamin, 2015, p. 74), ao estimular “a participação das massas, por meio de representações ilusórias e de especulações ambíguas” (Benjamin, 2015, p. 76). O cinema, assim, aparece simultaneamente como espaço de participação coletiva e como dispositivo de captura do olhar, atravessado pelas lógicas do espetáculo e do capital.

Essa ambivalência se intensifica quando Benjamin analisa os efeitos da reprodutibilidade técnica sobre a relação entre arte e público. Para o autor, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte”, produzindo deslocamentos significativos nos modos de recepção estética. É nesse contexto que ele formula uma de suas observações mais emblemáticas: “o comportamento mais reacionário – diante de um Picasso, por exemplo – torna-se altamente progressista em face de um Chaplin” (Benjamin, 2015, p. 80).

A comparação evidencia como o cinema, por sua linguagem fragmentada, corporal e acessível, pode favorecer formas de recepção coletiva menos hierarquizadas, ainda que permaneça submetido à lógica do capitalismo. Tal submissão se expressa, entre outros aspectos, no sistema de estrelas, no qual os atores adquirem estatuto de mercadoria, reforçando mecanismos de fetichização próprios da indústria cultural.

Apesar dessas tensões, Benjamin reconhece no cinema uma função social específica e historicamente situada. Para ele, a principal função do filme “é gerar o equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem” (Benjamin, 2015, p. 82), indicando que a experiência filmica atua como uma espécie de treinamento perceptivo para o sujeito moderno, constantemente exposto a dispositivos técnicos. Essa ênfase na técnica aproxima o cinema de experiências estéticas anteriores, como as vanguardas artísticas, mas também marca sua singularidade.

Benjamin observa, por exemplo, que o dadaísmo já buscava provocar, por meio da pintura e da literatura, efeitos semelhantes aos do cinema; contudo, ressalta que “o filme libertou de sua embalagem o efeito de choque físico que o dadaísmo ainda mantinha envolto no choque moral” (Benjamin, 2015, p. 86). O cinema, portanto, radicaliza o choque sensorial, inserindo-o diretamente na esfera da percepção cotidiana.

Essa especificidade se torna ainda mais evidente quando Benjamin diferencia a reprodutibilidade técnica do cinema daquela presente em outras artes. Na nota 38, o autor afirma que “a reprodutibilidade técnica das obras cinematográficas funda-se imediatamente sobre a técnica de sua produção”, o que significa que a reprodução não é posterior à obra, mas constitutiva de sua própria existência. Tal condição não apenas “possibilita do modo mais imediato a difusão massiva das obras cinematográficas, mas força-a”, uma vez que “a produção de um filme é tão cara que um indivíduo – o qual poderia, por exemplo, pagar por um quadro – não pode mais pagar por um filme” (Benjamin, 2015, p. 92).

Dessa forma, o cinema se fundamenta como uma arte estruturalmente coletiva, sintetizada na afirmação de que “o filme é propriedade do coletivo”, o que reforça tanto seu potencial político quanto sua exposição às contradições da produção cultural em escala industrial.

Após as análises de Pereira (2009) e Benjamin (2015) recorreremos a Robert Stam que nos apresenta conceitos importantes para entendermos melhor a dinâmica das adaptações. A partir dos conceitos de dialogismo de Bakhtin e intertextualidade de Genette, Robert Stam, no artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006) confronta os argumentos de que uma adaptação fílmica “deturpa, “viola”, “traí” a obra literária original. Stam nos diz que a retórica tradicional tende a sustentar o discurso do que foi perdido e nunca do que foi ganhado na transição do romance ao filme. O autor discorre que a inferioridade das adaptações se basearia em “constelações de preconceitos primordiais” (p. 21).

Para o autor, a semiótica estruturalista dos anos 1960 e 1970 ajudou a equiparar as linguagens literárias e fílmicas em nível de importância, “abolindo a hierarquia entre romance e filme” (p. 21).

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação (Stam, 2006, p. 21).

Ancorado em Bakhtin, Stam repercute que a criação literária nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos anteriores, como por exemplo Dom Quixote, que veio de romances de cavalaria, e Odisseia que veio da tradição oral, portanto, “a originalidade completa não é possível, nem desejada” (p. 23). Stam defende que a adaptação “assume um lugar legítimo ao lado do romance” (p. 24), do ponto de vista narratológico.

Por mais que o autor se aprofunde nos conceitos de Bakhtin e Genette, chega a citar a ideia modernista brasileira da “antropofagia”, como “intertextualidade” relevante para o filme e para a adaptação (Stam, 2006, p. 27).

Em alusão à Chomsky, Stam (2006) confere à adaptação a presença de “hipertexto cinematográfico” quase transformacional, referindo-se a “uma gramática generativa da adaptação” (p. 50) no sentido Chomskiano, “a energia lingüística dos textos literários se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação” (p. 50).

Stam menciona, por fim, a questão temporal na adaptação, alguns filmes podem ser adaptados logo em seguida ao lançamento do livro, se este for um *best-seller* e indicar um possível sucesso nas telas. Do mesmo modo, a adaptação pode ser feita séculos depois do lançamento do livro. Às vezes, como cita o autor, “o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (Stam, 2006, p. 43), como foi o caso, ao nosso ver, da adaptação do romance *Macunaíma* para as telas.

Joaquim Pedro de Andrade havia recém-saído da prisão antes de começar a gravar a adaptação do clássico de Mário de Andrade. O romance original é de 1928 e a adaptação para o cinema foi lançada em 1969. Naquele contexto de repressão política, o diretor aproveita o filme para fazer uma crítica à Ditadura Militar que assolava o país, como veremos a seguir.

### **5.3.1 Do livro ao cinema: a adaptação de Macunaíma**

O filme “Macunaíma” (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, premiado nacional e internacionalmente pela crítica<sup>12</sup>, é mais do que uma adaptação cinematográfica da

---

<sup>12</sup> Prêmios conquistados pelo filme Macunaíma: Premiações nacionais: IV Festival de Brasília/69: Melhor ator (Grande Otelo), Melhor coadjuvante (Jardel Filho), Melhor argumento (Joaquim Pedro), Melhor roteiro (Joaquim Pedro), Melhor diálogo (Joaquim Pedro), Melhor cenografia (Anísio Medeiros), Melhor figurino (Anísio Medeiros); I Festival de Manaus/69: Melhor filme, Melhor ator (Paulo José), Melhor fotografia (Guido Cosulich); Coruja de Ouro – INC/69 Melhor ator (Grande Otelo), Melhor cenografia (Anísio Medeiros); Golfinho de Ouro – MIS RJ/69 Joaquim Pedro de Andrade; Prêmio Air France/69: Melhor filme, Melhor diretor (Joaquim Pedro de Andrade), Melhor ator (Grande Otelo); Premiações internacionais: Grande Condor de Ouro – Festival de Mar del Plata, Argentina/1970;

obra modernista de Mário de Andrade. É uma síntese singular entre literatura, política e estética, articulando-se com os princípios do Cinema Novo e ao mesmo tempo subvertendo-os por meio do humor, da sátira e da carnavalização. Ao transpor para a tela o anti-herói modernista, Joaquim Pedro constrói um retrato crítico das contradições brasileiras em plena ditadura militar, utilizando a ironia como estratégia de resistência simbólica.

Cartaz em inglês do filme Macunaíma



Fonte: <https://www.walmart.com/ip/MACUNAÍMA-1969-Blu-ray/137576621>

O pensamento de Ismail Xavier (2012) acerca do *Cinema Novo* sintetiza uma concepção de cinema em que estética, política e história se articulam de forma indissociável. Para o crítico o cinema novo compreendia o presente como urgência social: filmar o Brasil significava enfrentar suas contradições estruturais, suas desigualdades e seus impasses históricos. Do mesmo modo, a estética do Cinema Novo exigia comprometimento por parte de seus cineastas, já que viver e criar implicavam assumir um compromisso crítico com os conflitos sociais e com a disputa de sentidos em torno do projeto de país.

Portanto, a seu ver, a criação era vista como a busca por uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão “desalienadora” da experiência social,

---

Aquarius: Melhor Roteiro, Festival do Cinema Novo de Nova York/1972; Participou, também, dos Festivais de Veneza (Itália) e Edimburgo (Escócia).

Xavier (2012) ressalta que a invenção formal do Cinema Novo nasce tanto da escassez material quanto da necessidade de romper com modelos estéticos alienantes. A precariedade técnica deixa de ser um limite e passa a funcionar como princípio criativo, orientando uma linguagem que provoca o espectador, expõe as estruturas ocultas da vida social e propõe uma leitura crítica da realidade brasileira.

Nesse sentido, Ismail Xavier ressalta a importância da adaptação de *Macunaíma*, em meio ao regime ditatorial, pois Joaquim Pedro denuncia, através do filme, o messianismo militar — marcado por uma racionalidade tecnocrática, conservadora e excludente — ao mesmo tempo que deslocada essa realidade, para dar lugar a uma investigação do campo das representações, na qual o cineasta problematiza as condições singulares pelas quais o chamado “jeito brasileiro” se articula aos imperativos do mundo técnico e do capital. “Preocupado com o ‘mito do malandro’ elevado a herói nacional, o filme quer acentuar o destino amargo dessa figura no espaço da nova modernização” (Xavier, 2012, p. 265).

#### Macunaíma interpretado por Grande Otelo



Fonte: <http://www.culturagenial.com/livro-macunaíma-de-mario-de-andrade/>

Essa premissa está presente em “*Macunaíma*”, mas não pela via do realismo cru — predominante nas primeiras produções do movimento —, e sim pela apropriação paródica e alegórica da realidade nacional. Joaquim Pedro, consciente das amarras da censura, reconfigura o engajamento político ao revesti-lo de riso e exagero, estratégia que mantém a crítica intacta, mas com maior potencial de circulação popular.

A metamorfose do protagonista — de “índio negro” (Grande Otelo) para “homem branco” (Paulo José) — condensa um dos comentários mais incisivos sobre o processo histórico brasileiro de branqueamento e assimilação cultural. Essa transformação, apresentada em tom farsesco, ironiza o mito da “democracia racial” e expõe a fluidez forçada da identidade nacional.

Como observa Heloísa Buarque de Hollanda (1978), Joaquim Pedro “devora” o romance de Mário de Andrade, produzindo “um filme incisivo, crítico e pessimista” que simplifica e atualiza o herói para evidenciar “sua postura inconsciente e consumista”. Trata-se de uma verdadeira adaptação antropofágica, no sentido modernista de absorver e ressignificar o material original para enfrentar questões contemporâneas.

Macunaíma (no centro) com os irmãos chegando na cidade



Fonte: <https://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/macunaíma>

A escolha de contrastar a floresta e a cidade explicita outro diálogo com o Cinema Novo: o conflito entre tradição e modernidade. Na floresta, o mundo mítico e comunitário é filmado com cores exuberantes e atmosfera onírica; na cidade, a montagem fragmentada e o excesso visual revelam um ambiente caótico, marcado pelo consumismo, pela exploração e pela corrupção. Essa oposição, além de remeter ao romance modernista, aproxima-se daquilo que Glauber Rocha (2003) defendia como necessário ao cinema político: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, não como mero slogan de improviso técnico, mas como método para transformar a precariedade em força criativa, capaz de “falar a verdade da fome e da opressão” por meio de uma linguagem própria.

O humor — recurso central no filme — cumpre função política. As situações absurdas, os personagens grotescos e as caricaturas de tipos sociais e políticos da época são herdeiros do espírito modernista, mas ganham nova força no contexto dos anos 1960 como ferramenta de crítica cifrada. Ismail Xavier (2012, p. 259) reitera essa crítica cifrada afirmando que, “o mundo consolidado antes por uma mentalidade ascética, poupadora, voltada para o futuro, solicitaria

agora um perfil hedonista, macunaímico, aos candidatos à vivência tutelada por seus padrões de consumo”.

A figura do gigante Piaimã (Venceslau Pietro Pietra), por exemplo, pode ser lida como alegoria do capital predatório e da elite brasileira, devorando o que encontra pela frente. Aqui, a antropofagia de Oswald de Andrade se transforma em denúncia do ciclo de exploração e autodestruição cultural.

A trilha sonora, pontuada por elementos da música popular brasileira, insere o filme na tradição de um cinema que busca dialogar com a cultura popular e com o imaginário coletivo. Ao mesmo tempo, a paleta cromática intensa, o excesso visual e a justaposição de referências populares e eruditas aproximam “Macunaíma” do Tropicalismo, movimento com o qual Joaquim Pedro dialoga e diverge: se o Tropicalismo celebrava a mistura cultural com certo otimismo irônico, “Macunaíma” a problematiza, mostrando seu custo político e social.

O erotismo e a sensualidade, por sua vez, aparecem como expressão ambígua da vitalidade e da desigualdade brasileira. A personagem Ci (Dina Sfat) simboliza essa ambivalência: objeto de desejo e sujeito de ação, ela oscila entre a potência transformadora e o destino trágico, refletindo tanto o imaginário modernista quanto as limitações da representação feminina no cinema da época.

Embora a fragmentação narrativa, a carga simbólica e a estética do grotesco possam afastar parte do público, são justamente esses elementos que asseguram a força do filme como obra aberta, que exige do espectador uma postura ativa. Ao integrar as provocações modernistas à urgência política do Cinema Novo e às experimentações da Tropicália, Joaquim Pedro cria um filme que não se acomoda em nenhum gênero ou escola, mas que se inscreve como marco na cinematografia brasileira.

A pesquisadora Juliana de Fátima (2010) relata, em sua dissertação de mestrado: “Adaptação fílmica de romances: Poética de negociação em Macunaíma”, inúmeros episódios da rapsódia que não foram incluídos na adaptação para o cinema. A autora cita, por exemplo, a retirada de alguns episódios “mágicos” e “fantásticos” e, quando estes são inseridos, podem ganhar um enfoque mais realista, isto ocorre, neste caso, porque:

(...) a ideia da adaptação de Macunaíma é permitir que o filme transmita uma mensagem sobre um mundo referencial, sobre uma realidade social, política e econômica do Brasil, tornando explícito o que estava implícito no original e radicalizando muitos aspectos políticos latentes no romance. (Fátima, 2010, p. 164).

Por esta razão, não nos detemos neste capítulo à seleção de cenas não incluídas, mas na análise do ponto de vista político-social da adaptação. Afinal, “Macunaíma” não é apenas uma transposição literária: é um comentário político e estético sobre o Brasil, que, como escreveu Glauber Rocha (2003), acredita na “estética da fome” não como miséria folclorizada, mas como “condição revolucionária” — aqui, reconfigurada em uma estética do riso ácido. Por meio de sua antropofagia cinematográfica, Joaquim Pedro expõe a pluralidade e as contradições nacionais, reafirmando o cinema como espaço de invenção, crítica e resistência.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta investigação, buscou-se compreender de que modo as figuras de Garrincha e Macunaíma, operando em campos aparentemente distintos como o desporto e a literatura, convergem para a fundação de uma narrativa simbólica sobre a identidade brasileira. A trajetória percorrida permitiu identificar que essa aproximação, inicialmente proposta pela intuição crítica de autores como José Miguel Wisnik e Carlos Drummond de Andrade, revela-se não apenas como uma analogia estética, mas como uma chave ontológica para o entendimento do *ethos* nacional.

A pergunta central que orientou este trabalho — se Garrincha e Macunaíma podem ser considerados mitos nacionais — encontra uma resposta afirmativa, mas que exige a compreensão do mito não como uma verdade cristalizada ou uma fábula arcaica, mas como uma “fala” viva, nos termos de Roland Barthes. Ambos são mitos porque servem de suporte para uma significação que naturaliza contradições profundas da nossa formação social: a tensão entre a norma e o desvio, a ordem e a improvisação, a disciplina e a “irresponsabilidade amável”.

Garrincha, o “anjo torto”, e Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”, encarnam a possibilidade de uma existência que desafia a lógica produtivista e utilitária do mundo moderno. Enquanto o jogador transmuta a rigidez tática do futebol europeu em uma poética dionisíaca do drible — um gesto que, como vimos, é essencialmente antropofágico e descolonial —, o personagem mariano subverte as expectativas de um herói épico nacional para se tornar uma síntese da “ninguendade” brasileira: uma potência que nasce da falta de um caráter fixo e da capacidade de se metamorfosear diante das adversidades.

A análise dos dados apresentados permite concluir que o caráter mítico dessas figuras reside, paradoxalmente, em sua vulnerabilidade e em seu fracasso. Diferente dos heróis clássicos, cuja trajetória culmina na apoteose, Garrincha e Macunaíma são heróis que oscilam

entre a glória e a queda. A decadência física de Garrincha, descrita por Décio Pignatari como a de um "mendigo em porta de igreja", e o destino final de Macunaíma, transformado em constelação após o cansaço e a perda do amuleto, não apagam o brilho de seus feitos; ao contrário, humanizam o mito e o tornam palatável a um povo que se reconhece mais na luta cotidiana do que na vitória absoluta.

Desse modo, o futebol e a literatura deixam de ser instâncias isoladas de entretenimento ou cultura erudita para se tornarem, no Brasil, laboratórios de identidade. A inserção do negro e do mestiço no futebol, simbolizada pioneiramente por Friedenreich e radicalizada pela "Resposta Histórica" do Vasco da Gama, encontra em Garrincha seu ápice estético e político. Ele é o corpo que dá forma ao projeto modernista de um Brasil "bárbaro e nosso", que devora a técnica estrangeira para devolvê-la como arte, ginga e surpresa.

Portanto, Garrincha e Macunaíma são mitos nacionais na medida em que oferecem ao brasileiro uma imagem de si mesmo que foge ao "complexo de vira-latas". Eles provam que a nossa suposta "preguiça" ou "indisciplina" pode ser, na verdade, uma forma de resistência criativa — uma "disciplina na indisciplina" que permite ao sujeito habitar as margens e inventar novos mundos onde a lei parecia tudo interditar.

A transposição das figuras de Garrincha e Macunaíma para o suporte cinematográfico, sob a lente de Joaquim Pedro de Andrade, consolida a percepção de que ambos não são apenas personagens, mas "corpos políticos" que encarnam as tensões do Cinema Novo e do projeto modernista. No documentário "Garrincha, Alegria do Povo" (1963), o drible deixa de ser meramente um recurso técnico para se tornar um gesto de "leveza insubmissa", uma resposta estética ao subdesenvolvimento e às "esperanças frustradas" da nação. Garrincha, com seus joelhos de poesia, oferece uma possibilidade de país que improvisa e desafia o destino por meio de um "corpo torto".

Essa poética do drible dialoga diretamente com a "estética da inutilidade" proposta por Paulo Leminski e explorada nesta pesquisa. No contexto de um futebol que se transformava progressivamente em indústria — o que Eduardo Galeano define como a "triste viagem entre o prazer e o dever" —, o jogo de Garrincha representa a resistência do "inútil".

Em um sistema que passa a condenar o que não é rentável e a impor a "tecnocracia do esporte profissional", o drible de Mané é uma afirmação da fantasia e uma recusa à lógica produtivista. É a vitória do "futebol de poesia" sobre o "futebol de prosa", para utilizarmos a dicotomia de Pasolini; uma linguagem que, tal como a rapsódia marianiana, subverte a linearidade e a utilidade em favor da invenção.

Nesse sentido, a "irresponsabilidade amável" identificada por Drummond em Garrincha assemelha-se à "preguiça tropical" de Macunaíma. Ambas não devem ser lidas sob o signo da falta de ética, mas como uma forma de desobediência vital. Garrincha, ao driblar o mesmo "João" várias vezes sem a pressa de marcar o gol, opera uma suspensão do tempo produtivo, da mesma forma que Macunaíma suspende as obrigações heróicas em favor do prazer e do ócio. É o que André Monteiro define como uma "disciplina na indisciplina": Garrincha é disciplinado em sua própria potência de indisciplinar-se, mantendo-se fiel à sua natureza dionisíaca em detrimento dos esquemas táticos castradores.

A análise fundamentada em Roberto DaMatta permite compreender por que essas figuras se tornaram mitos tão resilientes no imaginário nacional. O "dilema brasileiro" — a tensão entre a ordem normativa e a astúcia pessoal — encontra em Garrincha e Macunaíma seus representantes mais acabados. Eles habitam o espaço liminar entre o "Brasil legal" e o "Brasil real", utilizando a malandragem não como um fim em si, mas como um mecanismo de mediação social e sobrevivência.

Macunaíma, o herói de uma identidade instável — "indígena, negro e branco" —, e Garrincha, o bisneto de indígenas da etnia Fulniô que se tornou o "Anjo Torto" da cidade, personificam a "ninguendade" brasileira descrita por Darcy Ribeiro. Esta "ninguendade" não é uma ausência, mas uma potência: a condição de um povo que, por não estar preso a uma forma fixa ou a um caráter unívoco, possui a liberdade de se inventar a partir do drible, da paródia e da antropofagia.

Portanto, ao respondermos se podem ser considerados mitos nacionais, concluímos que sua eficácia mítica reside na capacidade de transmutar a exclusão em estilo. Se o Brasil é o país do "complexo de vira-latas", Garrincha e Macunaíma são as figuras que operam a cura desse trauma, não pela imposição de uma força hercúlea, mas pela vitória do "bobo sabido" sobre o sistema. Eles são mitos de uma nação que se reconhece na falha, no riso e na capacidade inesgotável de "desconcertar e seduzir".

Sob essa ótica, Garrincha e Macunaíma personificam a dialética da malandragem, em que a precariedade estrutural não é superada por uma síntese heroica clássica, mas sim reafirmada como uma forma particular de agência e resistência estética diante da hegemonia do modelo civilizatório ocidental.

## 6.1 PERSPECTIVAS PARA ESTUDOS FUTUROS E LACUNAS DA PESQUISA

Embora esta dissertação tenha buscado traçar um panorama das relações míticas entre Garrincha e Macunaíma, é evidente que um tema tão vasto quanto a identidade nacional brasileira oferece frestas que ainda precisam ser exploradas como, por exemplo, a antropofagia endofágica. Como vimos, se a antropofagia endofágica nos permite digerir nossas próprias contradições, ela também nos obriga a olhar para aquilo que o tempo e as mudanças sociais trouxeram para o centro do debate.

Um caminho que se abre para possíveis investigações futuras é a exploração do componente místico e religioso que envolve essas duas figuras. Ao longo do trabalho, vimos como Garrincha é chamado de 'Anjo' e 'Santo' e como Macunaíma termina sua jornada transformado em constelação. No entanto, há um diálogo ainda mais profundo a ser feito com o sagrado popular brasileiro, especificamente com o sincretismo religioso.

Poderia ser frutífero, por exemplo, cruzar a trajetória desses mitos com a figura de Exu, o orixá que rege as encruzilhadas e o movimento. Assim como Exu, que é conhecido por sua capacidade de inverter situações e por seu caráter brincalhão e imprevisível, Garrincha e Macunaíma operam no campo do inesperado. Garrincha, com seu drible que desconcerta o adversário, e Macunaíma, com suas metamorfoses, habitam esse lugar de trânsito entre o possível e o impossível, o profano e o sagrado.

Essa análise reforçaria a tese de que eles são mitos nacionais que não se limitam apenas ao campo da literatura ou do esporte (o lado secular), mas que tocam em raízes espirituais muito profundas do povo brasileiro. Investigar essa dimensão sagrada ajudaria a entender por que a imagem deles permanece tão viva no nosso imaginário: eles não são apenas heróis; são entidades culturais que personificam a própria 'ginga' do destino, sobrevivendo e criando caminhos onde a lógica comum diria que não há saída.

Ademais, outro ponto que se apresenta como um campo fértil para desdobramentos é o impacto das novas tecnologias e das redes sociais no imaginário do futebol. Vivemos hoje a era dos algoritmos, dos jogadores-celebridades e da "estética do *hype*". Como alertavam autores como Eduardo Galeano e Ronaldo Helal, o futebol tem sido tragado por uma eficiência mercadológica que muitas vezes anula o improvisado. Se o Brasil de 58 e 62 era o berço do "futebol-arte", o país parece estar se transformando em uma engrenagem de exportação, uma "máquina de fazer craques" focada no rendimento e não no lúdico.

Resta saber como o drible e a malandragem — tão vitais em Garrincha e Macunaíma — sobrevivem nesse cenário onde o corpo do jogador é, antes de tudo, um produto de mercado. O drible ainda é um gesto de liberdade ou tornou apenas um recurso para aumentar o valor de uma

transferência internacional? Analisar como a essência do nosso jogo resiste (ou se perde) diante dessa globalização técnica é um caminho indispensável para entender o Brasil moderno.

Por fim, reforça-se a ideia de que Garrincha e Macunaíma não são apenas relíquias do passado, mas metáforas de um Brasil que continua plural e mestiço, porém marcado por fragilidades sociais persistentes. Suas trajetórias, que misturam genialidade e precariedade, continuam a ser sintomas de um país que ainda busca o seu projeto nacional. Que estas páginas sirvam, portanto, não como um ponto final, mas como um convite para que novos olhares continuem a investigar os dribles que a nossa cultura insiste em dar na própria história.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. **Futebol levado a riso**: lições do bobo da corte. Campinas: Verus, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Quando é dia de futebol**. Org. Graña Drummond. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de (Org.). **Revista do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ANDRADE, Mário de. Brasil-Argentina. In: ANDRADE, Mário de. **Os filhos da Candinha**. São Paulo: Martins, 1963. p. 82-83.
- ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins**. Apresentação de Ivan Cavalcanti Proença; comentários de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto de Estudos Brasileiros — IEB/EDUSP, 2012. p. 65-66.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 31. ed. São Paulo: Vila Rica. 2000.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**: polêmica. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1972.
- ANTUNES, Fátima M. R. F. **Com brasileiro não há quem possa!** – Futebol e identidade Nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Unesp, 2004.
- ARAÚJO, Inimá Simões de. **O Cinema Novo**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização e apresentação de Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: **Céu e Inferno**. São Paulo: Ática, 1988.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CASTRO, Ruy. **Estrela Solitária**: um brasileiro chamado Garrincha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Club de Regatas Vasco da Gama. **1924 – A resposta histórica**. Rio de Janeiro: Club de Regatas Vasco da Gama, [s.d.]. Disponível em: <https://vasco.com.br/conteudo/1924-a-resposta-historica/>. Acesso em: 06 fev. 2026.

**Colunista reflete sobre a importância de “Macunaíma” para a cultura nacional.** Rádio USP., 19 dez. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/colunista-reflete-sobre-a-importancia-de-macunaíma-para-a-cultura-nacional/>. Acesso em: 10 set. de 2024.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. A “linguagem do futebol” segundo Pasolini: “futebol de prosa” e “futebol de poesia”. (2011). **Caligrama: Revista De Estudos Românicos**, 11, 175-203. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/29943>. Acesso em: 12 fev. 2025.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIEGUES, Cacá. **O pássaro de fogo**. Jornal O Globo. 03 dez. 2011, p. 6.

FIGUEIREDO, Eurídice (org). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2. ed. Niterói:EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

FILHO, Humberto André Redês. **Garrincha o herói mítico: contribuição para o estabelecimento de uma história de vida**. 2012. Dissertação (Doutoramento) — Universidade de Desporto, Porto, 2012. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/63654/2/HUmberto.pdf> . Acesso em: 10 fev. 2025.

FILHO, Mário Rodrigues. **O negro no futebol brasileiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sociologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945, p. 421-422.

**Futebóis e Modernismos: 100 Anos da Semana de 22**. FuLia/UFMG. V. 7 n. 3 (2022). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/fulia/article/view/42231> . Acesso em: 12 mai. de 2023.

GALEANO, Eduardo. **Futebol ao sol e à sombra**. Tradução: Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Porto Alegre: L&PM, 2024.

GARCIA, Rui Proença. **Antropologia do Esporte**. Rio de Janeiro. Shape Editora, 2007.

GROHMANN, Rafael. Comunicação, Futebol e Sociologia. In: **Comunicação e Esporte: reflexões**. Org. Anderson Gurgel (*et al*). São Paulo: INTERCOM, 2012.

GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil: uma história da maior expressão popular do país**. São Paulo: Contexto, 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HELAL, Ronaldo; SOARES, Antonio; LOVISOLO, Hugo. **A Invenção do País do Futebol: Mídia, Raça e Idolatria**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70. São Paulo: Rocco, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LEMINSKI, Paulo. **Anseios crípticos**. Curitiba: Edições Criar, 1986.

LIMA, Cristiane da Silveira. **Música em cena: à escuta do documentário brasileiro**. 2015. 343 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MACHADO, Jovino. Anjo sujo. **Revista Fulia: jornalismo esportivo e futebol**, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 11, n. 1, 2026. Coorganização: Francisco Brinati; Filipe Mostaro.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores).

MONTEIRO, André. **Nossa casa sem paredes**: Ensaaios de Existir. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021.

MORAES, Vinícius de. O anjo de pernas tortas. In: MORAES, Vinícius de. **Para viver um grande amor**. (Org.). Eucanaã Ferraz, São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 136.

MORIN, Edgar. **Cultura e Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.

MOSTARO, Filipe. **Garrincha x Pelé**. A influência da mídia na carreira de um jogador. Juiz de Fora: Juizforana, 2012.

MOTA, Maria Regina Paula. **Tupi or not tupi: a dialética da “ninguendade” no cinema brasileiro**. Matrizes, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 193-206, 15 abr. 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Ivonete Pinto. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e da desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOGUEIRA, Armando. **O homem e a bola**. Rio de Janeiro: Mitavaí, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. O gol fatal. Pasolini e o futebol-arte. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2014/06/20/o-gol-fatal>. Acesso em: 28 jul. 2025.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kalíope**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69 ago./dez., 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7471/5455>. Acesso em: 23 dez. 2025.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3. ed. rev. Cotia:Ateliê Editorial, 2004.

QUEIROZ, Rachel de. **Futebol**. Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1949, p. 106.

REGO, José Lins do. **Poesia e vida**. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1945.

RIBEIRO, André. **Os donos do espetáculo**: histórias da imprensa esportiva do Brasil. 1.ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

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

RODRIGUES, Nelson. **A pátria em chuteiras**: Novas Crônicas do Futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais**: crônicas do futebol. Seleção e notas Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **Brasil em campo**. (Org.). Sônia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Joel Rufino dos. **História política do futebol brasileiro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald** - Uma história privada do Modernismo. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2009.

SILVA, Juliana de Fátima Alves da. **Adaptação fílmica de romances: poética de negociação em Macunaíma**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SOUZA, Sabrina Silva. Garrincha, alegria do povo: um estudo da trilha sonora do documentário. In: MAMEDES, Rosilene Félix; DANTAS, Veridiana Xavier; RIBEIRO, Prisciane Pinto Fabrício; VASCONCELOS, Vânia Maria de (org.). **Linguagem e ensino: novas perspectivas para velhos desafios**. 1. ed. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2025. p. 257-265.

SOUZA, Sabrina Silva. O drible como arte dionisiaca: Garrincha, poeta do futebol. **InterEduc**, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 1-15, 2024. Disponível em: <https://contatosempreendimentos.com.br/ojs/index.php/intereduc/article/view/20/45> .Acesso em: 02 fev. 2026.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>. Acesso em: 23 dez. 2025.

WISNIK, José Miguel. **Veneno Remédio**: o futebol e o Brasil. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZANINI, Telmo. De que planeta vem Garrincha? In: **Mané Garrincha - O Anjo Torto**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 34 a 48.

#### **FILME DOCUMENTÁRIO:**

**GARRINCHA**, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Luiz Carlos Barreto, Armando Nogueira. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro, David Neves. Narração: Heron Domingues. Brasil: Filmes do Serro, 1963. 60 min. Documentário.

**MACUNAÍMA**. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Difilm; Filmes do Sêro; Grupo Filmes; Condor Filmes, 1969. 1 filme (103 min 32 s), som mono, cor.

#### **IMAGENS:**

**ARTHUR FRIEDENREICH**: the first mixed-race hero in Brazilian football and the architect of their early glories. Disponível em:

<https://thesefootballtimes.co/2019/02/14/arthur-friedenreich-the-first-mixed-race-hero-in-brazilian-football-and-the-architect-of-their-early-glories/>. Acesso em: 29 jan. 2026.

CASTRO, Ruy. **Estrela solitária**: um brasileiro chamado Garrincha. Imagens extraídas da obra. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

**FESTIVAL DO RIO. Macunaíma** — Festival do Rio. Disponível em:

<https://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/macunaima> . Acesso em: 21 jan. 2026.

**GRANDE OTELO** como Macunaíma no filme **Macunaíma**, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. Imagem. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/livro-macunaima-de-mario-de-andrade> . Acesso em: 22 jan. 2026.

**MACUNAÍMA** [Imagem da capa em inglês]. *s.d.* Disponível em:

<https://www.walmart.com/ip/MACUNAIMA-1969-Blu-ray/137576621> . Acesso em: 21 jan. 2026.

**SEM AUTOR. Garrincha, Alegria do Povo** [fotografia]. Disponível em:

[www.bcc.org.br/fotos/galeria/002950](http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002950) . Acesso em: 21 jan. 2026.