

Um filme de pernas tortas: *Garrincha, alegria do povo*

Patricia Gimenez, Silvana Seabra Hooper & Jane de Almeida*

Garrincha, alegria do povo (Brasil, 1963, 58 min.)

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

35 mm/ P&B

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Luiz Carlos Barreto; Armando

Nogueira; Mário Carneiro; David Neves

Direção de fotografia: Mário Carneiro

Câmera: Mário Carneiro; Joaquim Pedro de Andrade; Luiz Carlos Barreto;

David Neves; José Rosa

Som direto: Eduardo Escorel; Hélio Barrozo Netto

Montagem: Nello Melli; Joaquim Pedro de Andrade

Narração: Heron Domingues

Produção: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto / Produções

Cinematográficas Herbert Richers S.A.

Produtores: Armando Nogueira; Luiz Carlos Barreto

Introdução a *Garrincha*

O filme *Garrincha, alegria do povo*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, é atualmente reconhecido como uma das importantes obras do início do Cinema Novo. O filme veio a público em 1963, ano seguinte à Copa do Mundo de futebol realizada no Chile, que teve o Brasil como a seleção campeã. Alguns

*Patrícia Gimenez: Mestre. Universidade Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Mestrado e Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura, PPG-EAHC/UPM. 01302-907, São Paulo, Brasil. E-mail: patigimenez@hotmail.com

Silvana Seabra Hooper: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais- Faculdade de Comunicação e Artes – FCA, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social-PPGCom/PUCMinas. 30535-000, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: seabra@pucminas.br

Jane de Almeida: Universidade Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT), Programa de Mestrado e Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura-PPG-EAHC/UPM. 01302-907, São Paulo, Brasil. E-mail: janemary.almeida@mackenzie.br

Este artigo é fruto de pesquisa de mestrado, defendida em 2017, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, realizada com financiamento da CAPES.

comentaristas chamam o mundial de 1962 de "a Copa de Garrincha". O trabalho de Joaquim Pedro de Andrade, contudo, não apenas apresentava Garrincha como um exímio jogador, mas sugeria o futebol como uma forma moderna de iludir e desmobilizar o povo, proposta semelhante à do filme *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla, realizado na mesma época. Dessa forma, o filme se alinha ao viés da denúncia social do Cinema Novo, porém com diferentes nuances.

O tema do futebol, como a paixão popular brasileira por excelência, foi escolhido pelo diretor como uma boa via para se comunicar com o povo. No tocante à crítica, *Garrincha, alegria do povo* foi recebido, na época de seu lançamento, como um documentário bastante simples, com forte tom jornalístico (Araújo, 2013). O jogador ainda era vivo e se encontrava no auge de sua carreira. Contudo, o filme cumpre a proposta do Cinema Novo de retratar num personagem o próprio povo brasileiro em suas dificuldades com a miséria e a exploração econômica e, neste caso, com exploração política do futebol. Pode-se ler o documentário também como uma metáfora do heroísmo do povo brasileiro – e a escolha de Garrincha nesse caso parece perfeita, num momento em que mais um jogador de origem pobre ascendia à posição de herói nacional.

Estilisticamente, o filme parece filiar-se a *Aruanda* (1960), curta-metragem documental dirigido por Linduarte Noronha reputado pelo seu estilo precário (Oricchio, 2010), mas que obteve grande reconhecimento de crítica e público, apesar de ter sido realizado em apenas 40 dias e com várias limitações técnicas (Ramos, 1990). *Garrincha* foi filmado sem roteiro, com um grau significativo de improvisações em função da falta de recursos técnicos adequados. Ao final, contudo, obtém-se uma obra bastante original, com montagens sofisticadas e incomuns para a época (Santos, 2012: 157-159). Essa montagem singular, vista à distância e dentro de um contexto maior, levanta questões sobre seu projeto original em relação ao produto gerado. Afinal, é difícil dizer se o resultado do filme veio de uma tentativa de lidar com as limitações técnicas ou se foi, na realidade, parte do estilo e da intenção de seu diretor.

A montagem do filme é o ponto dessa análise, que enfatiza os procedimentos técnicos utilizados em *Garrincha* para propor uma leitura da obra a partir de elementos do “filme-ensaio”, entendido como um tipo de cinema de intermediação entre o documentário e a ficção que permite a construção de um jogo de imagens imaginativo e lúdico, menos preso às regras da prática documental restrita.



Figura 1. Cartaz do filme

O material de *Garrincha*

Joaquim Pedro de Andrade é autor reconhecido de obras cinematográficas que se destacam na história do cinema nacional e internacional. Apesar de ser considerado um cinemanovista, sua produção vai além desse rótulo, pois seus filmes são reconhecidos tanto pelo engajamento político quanto pela proximidade com a literatura e a estética do modernismo. Além disso, a obra de Joaquim Pedro retrata o imaginário brasileiro de forma marcadamente pessoal, com uma linguagem própria. *Garrincha, alegria do povo* pode ser pensado como uma novidade no documentário nacional e internacional, com procedimentos que o aproximam do chamado “filme-ensaio”. Esse conceito, embora não seja recente, ainda recebe bastante atenção e é assunto de muitos debates, como é o caso de dois importantes títulos: *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), de Timothy Corrigan; e *O ensaio no cinema: for-*

mação de um quarto domínio das imagens na cultura contemporânea (2015), de Francisco Elinaldo Teixeira.

Sobre a proposta de realizar o filme *Garrincha*, conta-se que em 1962, Joaquim Pedro de Andrade, ao retornar do exterior, recebeu o convite do fotógrafo jornalístico e produtor carioca Luís Carlos Barreto e do jornalista esportivo Armando Nogueira para dirigir um filme no formato documentário sobre o jogador de futebol Manuel Francisco dos Santos, o Mané Garrincha, que era jogador do Botafogo e havia alcançado fama internacional na Copa do Mundo como um dos maiores dribladores da história do futebol.

Os números de Garrincha são emblemáticos: jogou 614 partidas pelo Botafogo e marcou 245 gols, no total. Já pela Seleção Brasileira, jogou 60 partidas e marcou 17 gols, tornando-se um ícone, famoso por seus dribles e conquistas.

O filme *Garrincha, alegria do povo* aborda a carreira do jogador, sua vocação, sua vida pessoal, suas vitórias e suas pernas tortas. Como procedimento de linguagem cinematográfica, a edição do filme intercala depoimentos do próprio Garrincha com imagens de jornal, fotografias e filmes de jogos antigos – um procedimento bastante peculiar naquela época. O cineasta, talvez com a intenção de desconstruir o personagem como um mito esportivo, parece buscar despojar o jogador de seu talento com a bola para apresentá-lo como uma pessoa comum e, mais especificamente, como um exemplar do “retrato do povo brasileiro”. Além disso o primeiro filme brasileiro dedicado a um esportista e pode ser considerado uma das melhores abordagens cinematográficas do esporte, embora outros jogadores já tivessem, à época, recebido destaque em filmes como: *Campeão de futebol* (1931), de Genésio Arruda; *Alma e corpo de uma raça* (1938), de Milton Rodrigues; e *Gol da vitória* (1946), de José Carlos.

No percurso da filmagem, o material captado passou por variados problemas. Desde o início das filmagens, Garrincha se mostrava pouco comprometido com o filme, eram comuns os agendamentos aos quais o jogador simplesmente não comparecia. Além do mais, o único jogo filmado pela equipe com som direto foi a final do Campeonato Carioca de 1962, entre Botafogo e Flamengo. Outros dois jogos (Botafogo versus Vasco e Botafogo versus Fluminense) não produziram imagens consideradas boas para realização do filme.

Tanto o cinema direto quanto o cinema-verdade só foram possíveis de serem realizados graças à revolução tecnológica. Grandes empresas desenvolveram equipamentos de câmeras no formato 16mm, portáteis e leves, além dos gravadores de áudio Nagra, que podiam ser carregados por apenas uma pessoa, livre dos pesados e volumosos equipamentos e cabos que uniam a câmera ao gravador. Dessa forma, imagem e som estariam sendo captados de forma

independente para serem gravados cada um em sua mídia, propiciando maior liberdade de movimento aos profissionais. Infelizmente, *Garrincha* não dispunha do equipamento adequado – questão prioritária, como pode-se inferir, para a realização de uma obra nos moldes do cinema direto ou do cinema-verdade. O equipamento de som, obtido por empréstimo apenas nos últimos dias de filmagem, foi operado por Eduardo Scorel que, em entrevista a Luciana Corrêa de Araújo, conta que sua função era a de gravar “vários tipos de som para serem usados durante o filme: som de torcida, som no vestiário dos jogadores, ruídos de ambientação [...] Som direto propriamente dito, no sentido de som sincronizado com a câmera, não foi feito” (Araújo, 2013: 143-144). Os únicos dois momentos com som direto são os depoimentos de Garrincha e do dr. Vila Nova Monteiro, médico do Botafogo. Segundo Scorel, para as filmagens desses depoimentos, as câmeras utilizadas eram muito pesadas. Parte da timidez de Garrincha, parece ter sido reforçada pelo pesado aparato tecnológico, que teria atuado ostensivamente, causando um distanciamento da proposta do cinema direto de captar a espontaneidade do jogador.

Ao final do processo de filmagem, Joaquim Pedro se depara com material captado pouco consistente, o que o leva a incorporar um vasto material de arquivo, proveniente de vários acervos, como os da Herbert Richers e da TV Tupi, além do material do jornalista Mário Rodrigues Filho, que não apresentava bom estado de conservação (Araújo, 2013: 140). Outro recurso para compor o filme foram as fotografias cedidas pelo Jornal do Brasil e pela revista O Cruzeiro. Ao final, o material para a montagem era composto por diferentes formatos: fotografias, matérias de jornais e imagens de jogos das Copas de 1950, 1958 e 1962, com a participação do jogador. A equipe de Joaquim Pedro captou o material do filme em película 35mm, mas o material televisivo encontrava-se em 16mm, muito comum na época. Já as fotografias de revistas e jornais foram filmadas através do método *stop motion* em *table top*, com movimentos de zoom para enfatizar jogadas ou mesmo para dar destaque a políticos ao lado de Garrincha. Assim, após transferir todo o material para um único formato em 35 mm – técnica de ampliação de formatos diferentes e inferiores (8mm, S-8, 16mm ou S-16) chamada *blow-up* –, a montagem teria sido realizada.

A diversidade de material fez com que Joaquim Pedro e o montador Nello Melli precisassem executar um elaborado trabalho de montagem. O que parece ter sido uma dificuldade técnica com o personagem Garrincha acabou tornando-se um inovador recurso procedimental para a linguagem documental.

Alguns anos depois, o próprio diretor revelava que sua intenção era a de fazer o “cinema direto” que tratasse de “uma experiência na linha que eu trazia dos irmãos Maysles de cinema direto. Eu já estava preocupado com a realidade, querendo uma captação direta, então arranjei esse negócio de estudar com eles para tentar fazer um filme diretamente afinado com a realidade.” Joaquim Pedro, no entanto, admite que seu percurso teve de ser alterado, pois não conseguiu realizar o pretendido cinema direto, “por inadequação do material e por inadequação minha com o tema (...)”, e complementa: “ficou muito mais um filme de montagem, edição de material de arquivo que havia com mais uma filmagem de tipo direto que a gente fez no Maracanã com os jogos que estavam acontecendo naquele tempo (Andrade, 1976: s/p.).

Ao articular ambos os materiais, o filmado e o de arquivo, Joaquim Pedro construiu um filme pouco comum do ponto de vista do documentário, mas também produziu uma nova análise do futebol, sob o ponto de vista social. Entusiasmado com o filme, Glauber Rocha afirma que “*Garrincha* é o novo cinema nacional, assim como *Vidas secas* e *O sol sobre a lama*” (Rocha, 1968: 148). Mais do que isso, é interessante observar que o filme se revela, para Glauber Rocha, como uma espécie de *alter ego* do cinema novo, capaz de indagar sobre as origens e a essência do movimento. Para o cineasta “analisar *Garrincha* oferece os dados finais para concluir um capítulo sobre as origens de um cinema novo no Brasil; dispensa, ao mesmo tempo, respostas precipitadas sobre o que é este cinema novo”. (Rocha, 1968: 148).

O filme muito claramente se destaca pela sua montagem, exercício que transborda a informação como objeto principal e segue a linha do documentário crítico, utilizando-se da montagem reflexiva, no sentido de Bill Nichols (2005). Segundo o autor “acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação”(Nichols, 2005: 162). Além disso, esse tipo de documentário desafiaria as técnicas convencionais, embora mantivessem o realismo como pano de fundo. O estilo toma forma de realismo físico, psicológico, e mesmo emocional, mas inova ao centrar-se significativamente na construção dos personagens através da montagem, dando assim maior expressão à criatividade e à invenção do diretor, como acontece em filmes como *O homem com uma câmera* (1929), *David Holzman’s diary* (1968) e *No lies* (1973) (Nichols, 2005). De fato, é fundamental em *Garrincha, alegria do povo* o uso das imagens de arquivo de jogos em remontagem que abdica da cronologia para obter um efeito rítmico. Muito influenciado pelo cineasta francês Alain Resnais, Joaquim Pedro parece ter se inspirado em *Van Gogh*, realizado em 1948 e um dos primeiros filmes a utilizar o recurso de montagem com fotografias,

a partir dos quadros do pintor. Como observou Araújo, Resnais “decupa os quadros do pintor a ponto de construir uma linha narrativa, contando a história (ou uma das possíveis histórias) do quadro através da linguagem cinematográfica” (Araújo, 2013: 151). O caminho da câmera segue percorrendo os quadros, pousando em detalhes e é acompanhada pela voz do locutor que, conduzindo a narrativa, torna o filme, aparentemente, mais simples, mais direto, embora não menos criativo e reflexivo. Godard acredita que o filme de Resnais tem uma importância histórica, pois aponta para uma nova prática cinematográfica, pautada em uma forma original de conduzir um filme, despojada das práticas habituais do documentário como a reconstituição de fatos e as entrevistas (apud Corrigan, 2015: 70). No filme de Resnais, a câmera passeia pelas fotografias e ajuda a contar uma história, dirigindo o olhar do espectador em um itinerário próprio que confere novas possibilidades de sentido à foto. Em *Garrincha*, o processo é semelhante, pois o procedimento de desconstrução de ponto de vista se repete durante todo o filme.

Uma das principais diferenças entre o filme de Resnais e o de Joaquim Pedro é o uso, nesse último, de uma maior variedade de materiais de arquivo. É preciso considerar que à época, o “telejornal”, era uma produção fílmica bastante apreciada, com grande sucesso, e que já fazia uso de materiais diversificados de arquivo, como a *Revista Esportiva Paulista*, o *Globo Esportivo na Tela*, o *Esporte na Tela*, o *Esporte em Marcha*, a *Vida Desportiva* e a *Revista Esportiva*. Contudo, o maior detentor das imagens de futebol era o *Canal 100*, cinejornal dos mais importantes no segmento. A empresa que atuou no cinema de esportes de 1959 até 1986 era dirigida por Carlos Niemeyer e frustrou as expectativas de Joaquim Pedro ao estipular altos preços pelas imagens, inviabilizando o seu uso no filme (Bentes, 1996). Responsável por quase todo o panorama do esporte no país, Niemeyer selecionava e orientava as câmeras, controlava o processo de edição e produção e até mesmo a distribuição dos programas que eram exibidos nas salas de cinema brasileiras antes dos filmes de longa-metragem. Apesar de seus cinejornais serem realizados com recursos do cinema, Niemeyer não era um cineasta e suas propostas não eram consideradas cinematográficas. Segundo Melo, o *Canal 100* era considerado produto cinematográfico “menor e pouco intelectualizado” (Melo, 2006: 268). Não conseguindo um acordo com Niemeyer, Joaquim Pedro busca outras soluções, tanto para a montagem quanto para a captação. Sabendo que teria apenas um jogo captado com som direto para ser posteriormente editado, o diretor preocupa-se com novos enquadramentos e ângulos nunca vistos. Na ausência das belas jogadas de Garrincha, os bons enquadramentos suprem o cineasta com material com qualidade de vanguarda (Melo, 2006). As câmeras, por

exemplo, voltam-se para os limites do campo e também enquadram fixamente as pernas tortas de Garrincha, além de rostos de pessoas na arquibancada, exatamente como fazia o cinema *verité*. Os enquadramentos dos jogos também foram considerados muito “modernos e arrojados” para a época. O fotógrafo e pintor Mário Carneiro foi um dos responsáveis pelos enquadramentos que tornam *Garrincha* um filme “moderno”, estilo que acabou por ser popularizado entre as formas de captação de jogos de futebol e copiado pelas redes de tevê do mundo todo [Figura 2].



Figura 2. Frame do filme *Garrincha, alegria do povo*. Fotografia de Mário Carneiro

Após o seu lançamento, o filme foi recebido com críticas e elogios, instaurando polêmicas sobre cinema-arte e cinema-verdade *versus* cinema-entretenimento, assunto frequente nos debates naquele tempo. Talvez essa discussão tenha colaborado para que *Garrincha* tenha sido um filme pouco compreendido na sua época (Araújo, 2013). O próprio diretor, anos depois do lançamento, refere-se com certa frustração ao longa e admite não ter alcançado seu objetivo inicial. Em entrevista realizada em 1976, Joaquim Pedro afirma, de forma pejorativa, que *Garrincha* “é um filme meio pirotécnico”. Em outra entrevista, ao jornalista Cláudio Bojunga, o autor, analisando mais detalhadamente, comenta ter proposto uma reflexão ao final do filme que chama a atenção para a semelhança entre a estrutura dos dois espetáculos (o jogo de futebol e o próprio filme): “o filme também termina como termina uma partida de futebol, quando toda a exacerbação do estádio sofre uma súbita depressão com o apito

final, [...] e as pessoas, com resistência, com dificuldade, retomam a vida real e cotidiana”. E chega à seguinte conclusão: “na tentativa de provar o caráter ilusório da euforia provocada pelo futebol, não reparei que a alegria do povo no estádio era algo que resistia a tudo – uma força contra a miséria” (Bojunga apud Araújo, 2013: 149). Aos poucos, a ambição de fazer um "cinema-verdade", anunciada inclusive no cartaz do filme [Figura 1], vai se transformando e compondo uma outra obra: um filme que responde à impossibilidade da verdade realista por meio de dribles de montagem a partir do próprio aparato.

O ensaio *Garrincha*

O uso de arquivos não era comum antes das novas tecnologias, mas autores já utilizavam desses recursos na realização de filmes experimentais. Alguns empregaram filmes de outros autores, outros realizaram seus filmes a partir material proveniente de várias fontes como fotografias antigas e novas, recortes de jornais, filmes antigos e novos e assim criaram uma espécie de cinema “impuro”. *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro, congrega vários desses recursos, o que nos permite aproximá-lo da ideia de um filme-ensaio, em tempo bastante anterior a maior disseminação dessa prática. Curiosamente, em 1971, o crítico Ely Azeredo, ao comentar *Garrincha* de forma negativa, afirma que o filme teria “preferido a área pedante do chamado cinema-verdade e a doce embriaguez da filigrana *ensaística*” (Azeredo apud Melo, 2006: 270). Azeredo, ironicamente, havia sido um dos críticos que teria recebido o filme com entusiasmo nos anos 1960.

Um outro aspecto muito comentado sobre filmes-ensaio é a condução de um pensamento por meio de uma voz *over*, dialogando diretamente com o espectador de forma pessoal, compartilhando sentimentos, acontecimentos e pensamentos, contando uma dificuldade, expondo um ponto de vista ou um conflito. Weinrichter argumenta que a “voz de Deus”, muito comum no documentário tradicional, deve ser abandonada e substituída por uma outra voz que se mostre com uma “perspectiva mais de tentativa, incompleta, incerta e fragmentada, uma atitude muito parecida com a do ensaísta”, ou até mesmo uma voz “íntima, mas clara, que seria a própria voz do ensaísta”. (Weinrichter apud Teixeira, 2015: 63). Heron Domingues, famoso pelas narrações do *Repórter Esso*, é o locutor de *Garrincha* e dá o tom ao filme, a fim de garantir confiabilidade, mas também reflete e sugere linhas de pensamento. Assim, o locutor estabelece conversa que transcende a função de mera locução sem ser um diálogo direto (conforme propõe Weinrichter). No entanto, se a narração de *Garrincha* é típica de um personagem onisciente, ela também divide reflexões com o espectador. Essa é uma opção de leitura para a sequência de imagens

que se inicia com a tomada da casa de Garrincha em Pau Grande, lugar de peregrinação de candidatos em busca de popularidade e que se encerra com a imagem de pássaro na gaiola, que Garrincha ganhou de presente do então presidente João Goulart.

Ainda na questão de exemplificar a locução em off, no final do filme, enquanto aparecem várias imagens de torcida, o locutor diz: “o último apito do juiz devolve o torcedor a sua realidade, aos caminhos que vão e partem da segunda-feira até que o ciclo se feche com o primeiro apito de um novo jogo”. E as imagens apresentadas depois da locução são do estádio ficando vazio e do público indo embora; logo depois, a chegada de um trem na estação e muitas pessoas saindo apressadas, enchendo as ruas e lotando o estádio novamente. Dessa forma, o futebol é visto como uma “válvula de escape”, uma manutenção para despressurização a fim de evitar uma explosão popular. O futebol serve ao Estado como uma manutenção ideológica de dominação e controle da massa.

Sobre o som direto em um filme documentário nos moldes do cinema-verdade, Joaquim Pedro afirma que “para se fazer um filme desse tipo, onde se procura apanhar a realidade espontânea quando e onde ela acontece, é preciso que se tenha realmente um equipamento portátil, leve, discreto, para que não seja percebido, sem interferir ou alterar a realidade”, e que filmes como *Garrincha* se ressentem desse tipo de equipamento de som direto. Continua dizendo que, “se tivesse a possibilidade de explorar o campo do som falado, do conceito, poderia realizar muito mais”(Andrade apud Monteiro & Monteiro, 1963: 53). Interessante observar que a opção de Joaquim Pedro de Andrade de conceber um filme conforme um novo paradigma e seu empenho em se adaptar aos imprevistos produziram a originalidade ensaística de *Garrincha*. No entanto, na procura de não alterar a realidade do mundo do cinema-verdade, evidenciou a realidade técnica em sua montagem. Por deficiência de material fílmico, as imagens se juntam; por deficiência de som, as vozes e ritmos compõem a jogada movimentada da imagem estática proveniente da fotografia de *Garrincha*. Nesse sentido, os procedimentos de *Garrincha* se assemelham à organização de uma experiência “com e contra a mídia” de Alexander Kluge, acrescentando precocemente, e talvez apenas visível aos olhos contemporâneos, mais uma camada política ao filme.

O mesmo acontece com a mistura das imagens cruas, que não escondem suas origens: tal combinação de imagens, provenientes de fotografias, de jogos de televisão, de material pictoricamente filmado, além da entrevista realizada com o jogador, faz de *Garrincha* um filme singular de uma época bem anterior aos “filmes-ensaio” contemporâneos. As imagens de arquivo fotográficas,

os recortes e manchetes do *Jornal do Brasil* e de *O Cruzeiro*, as imagens dos jogos de Copas mundiais foram utilizadas sem preparação ou alteração, o que nos remete ao ideal da forma “mais realista possível” – imagens apresentadas de forma crua. Aqui se estabelece um dos pontos sobre os quais se manifesta o desvio em relação à tradição documental. É preciso observar que para fazer o filme e obter os resultados intencionais ou não intencionais, Joaquim Pedro não teve medo de utilizar o que chama de “imagem deteriorada” – imagina-se que seja a imagem de televisão, sempre considerada inferior à imagem do cinema – para produzir procedimento de montagem que não esconde suas mídias, evitando o “*blend* homogêneo” das misturas integralizadoras. Além disso, toda essa combinação de imagens é conjugada por cortes secos e frenéticos. Esse fato pode ser observado pela linha do tempo de edição, em que um ano dura menos de um segundo. (*Cinematics*). O padrão de duração dos planos pode ser considerado outro procedimento precoce no método de cortes velozes, no estilo “videoclipe”, muito comuns aos filmes atuais e adaptados aos olhos do espectador contemporâneo, mas conduzidos pelo ritmo próprio do futebol. Ao final, a obra triunfa devido a um cuidadoso trabalho de edição. Como o próprio Joaquim Pedro observa, “o filme se construiu na sala de montagem” (Andrade, 1976).

Joaquim Pedro não se apegou à ordem cronológica para a montagem das partidas que estão no início do filme. Tampouco existe ali uma lógica temporal que marque o dia ou a noite, a chuva ou o sol. O foco principal está no jogador e em seus dribles, e a montagem segue o ritmo das pernas do jogador. O mesmo procedimento temporal acontece no final do filme, com as imagens das Copas do Mundo, que são ora de jogos de 1962, ora das partidas de 1958 e ora, ainda, dos jogos de 1950.

Alguns filmes anteriores haviam sido realizados usando material proveniente de fotografias como *Cartas da Sibéria* (1958), de Chris Marker, e *Salut les cubains* (1963), de Agnes Varda, esse último, contemporâneo a *Garrincha*. Tais obras podem ser colocadas em diálogo com *Garrincha*, principalmente no que diz respeito ao uso rítmico e à reutilização de imagens.

Embora *Garrincha, alegria do povo* possa ser considerado particularmente como um trabalho *avant la lettre*, o restante da a filmografia de Joaquim Pedro também apresenta características importantes na história do cinema brasileiro. Além dos documentários, os filmes de ficção são carregados de inovação de linguagem e dialogam diretamente com a literatura brasileira. Sua obra torna o objeto vasto de projetos acadêmicos, exercício significativo do diálogo com os ditos padrões estéticos e a linguagem que ele desenvolveu. *O padre e a moça* (1965), *Cinema Novo* (1967), *Brasília, contradições de uma cidade nova*

(1967), *Macunaíma* (1969), *A linguagem da persuasão* (1970), *Os inconfidentes* (1972), *Guerra conjugal* (1975), *Vereda tropical* (1977), *O Aleijadinho* (1978), *O homem do Pau Brasil* (1981) possuem aspectos extravagantes na cinematografia brasileira.

A questão dos gêneros ou tipos de cinema é sempre um quadro de referência, um conjunto de convenções consensualmente aceitas. Qualificar ou categorizar significa reduzir, ou destacar alguns traços em detrimento de outros, seja na literatura, na arte ou no cinema. No entanto, filiar *Garrincha, alegria do povo* ao filme-ensaio pode produzir um efeito de avaliação dos traços de manutenção e ruptura que essa obra estabelece com os padrões do cinema documental. Ao levantar os aspectos que caracterizam o filme, coloca-se em relevo a genealogia do filme-verdade e do filme-documento, não apenas nos moldes da história do cinema, mas também repensando os aspectos mais locais da tradição nacional. *Garrincha, alegria do povo* é, assim, inserido em uma família artística que se estende até os cinemas francês e russo, e que também responde ao contexto do Cinema Novo no Brasil.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (1984). O ensaio como forma. *Notas de literatura*. São Paulo.
- Almeida, J. (org.) (2007). *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Alter, N. (2007). Translating the Essay into Film and Installation. *Journal of Visual Culture*, 6(1): 44-57.
- Andrade, J. (1976). *O cinema de Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Cineclube Macunaíma. Disponível em: www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp
- Araújo, L. (2013). *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda Editorial.
- Bazin, A. (1958) André Bazin on Chris Marker. Disponível em: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958/>
- Bentes, I. (1996). *Joaquim Pedro: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Castro, R. (1995). *Estrela Solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Cia das Letras.
- Corrigan, T. (2011). *O Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus.

- Hansen, M. (2007). Notas sobre os nickelodeons: Alexander Kluge e o primeiro cinema. In J. Almeida (org.), *Alexander Kluge: O quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify.
- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang.
- Melo, V. (2006). Eficiência x Jogo de Cintura: Garrincha, Pelé, Nelson Rodrigues, Cinema e Construção da Identidade Nacional. *Revista Cultural UFRJ*.
- Monteiro, M. & Monteiro, R. (1963). O Cinema-Verdade. *Revista de Cultura Cinematográfica*, (35): 51. [s.l.].
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- Oricchio, L. (2010). Aruanda: os 50 anos de um filme clássico. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/aruanda-os-50-anos-de-um-filme-classico/>.
- Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2): 24-47. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/254037>.
- Rocha, G. (1968). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Santos, L. (2012). *Ação, Logo, Cinema: O engajamento político do movimento de Cinema Novo a partir de sua produção escrita e do filme Garrincha, alegria do povo. 1963*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Teixeira, F. (2015). *O Ensaio no Cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora.
- Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. [s.l.]: Gobierno de Navarra.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co.