

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE EDUCAÇÃO (FACED)

CURSO DE JORNALISMO

ANA LUIZA FIGUEIREDO DE ASSIS

“EM MEIA DOIS FOI O MANÉ...”:

ANÁLISE NARRATOLÓGICA DO FILME “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO”

UBERLÂNDIA, MINAS GERAIS

2018

ANA LUIZA FIGUEIREDO DE ASSIS

“EM MEIA DOIS FOI O MANÉ...”:

ANÁLISE NARRATOLÓGICA DO FILME “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO”

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Duarte Oliveira Venancio

UBERLÂNDIA, MINAS GERAIS

2018

ANA LUIZA FIGUEIREDO DE ASSIS

“EM MEIA DOIS FOI O MANÉ...”:
ANÁLISE NARRATOLÓGICA DO FILME “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO”

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Duarte Oliveira Venancio
(Orientador – FACED/UFU)

M.^a Ana Beatriz Camargo Tuma
(Examinadora – PPGCOM/ECA/USP)

Prof.^a Dr.^a Mirna Tonus - UFU
(Examinadora – FACED/UFU)

Uberlândia, 11 de dezembro de 2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha mãe, por toda a paciência e amor a mim dedicados ao longo de toda uma vida. Não existe ninguém no mundo a quem eu admire mais.

À minha família, numerosa e muito amada. Amo a cada um, de Belém a Recife, de Alenquer ao Rio de Janeiro. Agradecimento especial às tias Wilsea e Eloisa, por sempre me incentivarem nos estudos e na vida.

Além dos laços de sangue, há aqueles que criam ligações tão profundas quanto. Agradeço a meus amigos, por estarem sempre a meu lado. Desde os amigos de infância, passando por aqueles que são tão próximos da família que passam a fazer parte dela, os amigos da Biologia e, principalmente, os com quem dividi cada momento do curso de Jornalismo, com quem aprendi muito, pessoas que quero ter a meu lado por toda a vida.

Agradeço aos professores, pela paciência e pelos ensinamentos, com destaque para meu orientador, Rafael, que sempre auxiliou em projetos desde o início do curso, acreditando no potencial de nossas ideias.

Além de pessoas, gostaria de agradecer ao esporte, por ter guiado minha caminhada ao longo do curso, dando alegrias e causando tristezas, mas acima de tudo, gerando emoção.

Ao Glorioso Botafogo, meu time de coração desde a infância, por ter me influenciado na escolha do tema deste trabalho.

E a Mané Garrincha, por seus dribles sem fim, chamando o adversário para uma dança que sempre acabou com a alegria do povo brasileiro.

“Se fôssemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria êste, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos.”

Nelson Rodrigues

ASSIS, Ana Luiza Figueiredo de. “**Em meia dois foi o Mané...**”: Análise Narratológica do Filme “Garrincha, Alegria do Povo”. 2018. 53 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

RESUMO

O documentário “Garrincha, Alegria do Povo” apresenta a figura de Manuel Francisco dos Santos, o Garrincha, após a conquista do bicampeonato mundial em 1962. Garrincha, pontadireita da Seleção Brasileira e do Botafogo de Futebol e Regatas, é o protagonista do documentário em longa-metragem dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, nome proeminente do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro dos anos de 1960. O longa traça uma narrativa não tradicional, com imagens das Copas do Mundo de 1950, 1958 e 1962, treinos e jogos do Botafogo e da Seleção, do cotidiano de Garrincha, sua cidade e família, além do Rio de Janeiro da época e o povo, apaixonado pelo futebol. A partir do longa, realizamos uma análise com o objetivo de analisar a construção narrativa do documentário a partir dos actantes do Modelo Atuacional de AJ Greimas. Como resultado, apontamos Garrincha como o Sujeito, a Alegria como Desejo, a vitória na Copa de 1962 como Objeto, a dúvida sobre 1958 como Destinador, o povo brasileiro como Destinatário, o futebol como adjuvante e a Copa de 1950 e a lesão de Pelé como oponentes.

Palavras-chave: Garrincha, Povo Brasileiro, Cinema Novo, Greimas, Modelo Atuacional

ASSIS, Ana Luiza Figueiredo de. “**Em meia dois foi o Mané...**”: Análise Narratológica do Filme “Garrincha, Alegria do Povo”. 2018. 53 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ABSTRACT

The documentary "Garrincha, Alegria do Povo" presents Manuel Francisco dos Santos, known as Garrincha, after the conquest of the world championship in 1962. Garrincha, right-wing of the Brazilian National Team and Botafogo de Futebol e Regatas, is the protagonist of a documentary in feature film directed by Joaquim Pedro de Andrade, a prominent name in Cinema Novo, a Brazilian cinematographic movement of the 1960s. The film traces a non-traditional narrative, with images of the 1950, 1958 and 1962 World Cups, training and games of Botafogo and Brazilian National Team, the daily life of Garrincha, his city and family, besides the 60's Rio de Janeiro and the popular community in love with football. From the film, we performed an analysis with the purpose of analyzing the narrative construction of the documentary from the actants of the Actantial AJ Greimas Model. As a result, we pointed to Garrincha as Subject, Joy as Desire, 1962 World Cup victory as Object, doubt about 1958 as Sender, Brazilian people as Receiver, football as Helper and the 1950 World Cup and Pelé's injury both as Opponents.

Keywords: Garrincha, Brazilian People, Cinema Novo, Greimas, Actantial Model

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: O DESCOBRIDOR DE GARRINCHA, ARATY VIANNA	17
FIGURA 2: MODELO ATUACIONAL.....	31
FIGURA 3: GARRINCHA DEIXA PARA TRÁS MAIS UM MARCADOR DESCONCERTADO	35
FIGURA 4: PESSOAS JOGAM FUTEBOL EM PRAIA CARIOCA	36
FIGURA 5: IMAGEM AÉREA DE PAU GRANDE-RJ.....	38
FIGURA 6: GARRINCHA E OS AMIGOS JOGAM NO CAMPINHO DA CIDADE DE PAU GRANDE	39
FIGURA 7: GARRINCHA COMEMORA O BICAMPEONATO MUNDIAL	42
FIGURA 8: TORCEDORES DEIXAM O ESTÁDIO APÓS UM JOGO	43
FIGURA 9: TORCEDORES CHEGAM APRESSADOS AO ESTÁDIO PARA UMA PARTIDA.....	43
FIGURA 10: GARRINCHA ENTRA NO GOL COM BOLA E TUDO NA ÚLTIMA CENA DO FILME	43
FIGURA 11: MODELO ATUACIONAL BASEADO NO FILME “GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO”	44

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 FUTEBOL BRASILEIRO	12
2.1 O Futebol Carioca	13
2.2 Garrincha	15
3 O CINEMA BRASILEIRO	20
3.1 Documentário	22
3.1.1 Documentário no Brasil	23
3.2 Cinema Novo brasileiro	24
3.3 Joaquim Pedro de Andrade	26
3.4 Garrincha, Alegria do Povo	27
4 REFERENCIAL METODOLÓGICO	29
4.1 Modelo Atuacional de Greimas	30
5 ANÁLISES	35
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

Manoel Francisco dos Santos, Mané Garrincha, o “Anjo das Pernas Tortas”. O eterno camisa 7 do Botafogo e da Seleção Brasileira, foi um jogador de futebol brasileiro nascido em Pau Grande, no Rio de Janeiro. Filho de Amaro Francisco dos Santos e Maria Carolina dos Santos, ganhou o apelido de Garrincha de uma das irmãs ainda na infância, como referência a um pequeno pássaro marrom da região serrana do Rio de Janeiro.

Iniciou sua carreira no futebol aos 15 anos de idade no Pau Grande Esporte Clube, time da fábrica de tecidos de um grupo inglês onde trabalhava e que era o centro da economia do distrito. Atuando pela ponta direita, virou a estrela do time e, por mais que não fosse um bom funcionário na fábrica, nunca foi demitido por causa da diferença que fazia no time da empresa.

Aos 20 anos, foi tentar a sorte nos grandes clubes do Rio de Janeiro, não conseguindo vaga no Flamengo, Fluminense e Vasco. Por fim, foi no Botafogo, que tinha no elenco nomes como Nilton Santos e Gérson, que conseguiu seu espaço. Por lá, ficou conhecido por seus dribles e jogadas desconcertantes, que tiravam os adversários do sério, além das arrancadas e dos cruzamentos precisos. Apesar das pernas tortas, que virariam sua marca, Garrincha se tornou o maior ídolo da história do Botafogo.

Mané Garrincha não demorou a atrair a atenção da Seleção Brasileira. Atuou nas Copas do Mundo de 1958, 1962 e 1966. Na Suécia, em 1958, dividiu o protagonismo com o jovem Pelé, na primeira conquista brasileira em Mundiais. Já em 1962, foi o principal nome da Seleção no Chile, quando o já astro Pelé se machucou cedo na competição e, juntamente com os companheiros, superou as adversidades para trazer o bi.

Foco de diversas homenagens de grandes escritores e artistas da época, Garrincha teve a ele dedicado poemas de Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, biografia de Ruy Castro, diversas crônicas de Nelson Rodrigues e o objeto deste trabalho, o documentário “Garrincha, Alegria do Povo” (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, cineasta ligado ao movimento do Cinema Novo.

O movimento cinematográfico brasileiro intitulado Cinema Novo teve grande visibilidade no país durante os anos 1960 e 1970, opondo-se à influência hollywoodiana que vinha tomando conta do cinema brasileiro, ao dar destaque a questões sociais, raciais e de luta

de classes, usando como referências o neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. O maior nome do movimento foi o cineasta Glauber Rocha.

Lançado em 1963, auge da fama de Mané, “Garrincha, Alegria do Povo” (1963), foi o primeiro filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade após retornar de viagens de estudos sobre cinema na Europa e nos Estados Unidos. Joaquim Pedro utilizou-se de técnicas e conceitos aprendidos no exterior, mas fez valer a influência do cinema nacional adicionando elementos do Cinema Novo brasileiro.

O filme mostra imagens do jogador em partidas pelo Botafogo e Seleção Brasileira, sua rotina de treinos, o pré-jogo, cenas de seu cotidiano fora dos gramados, retratos da fama do atleta, bem como algumas poucas cenas de sua relação com a família e em sua terra natal (Pau Grande – distrito de Magé-RJ), suas famosas pernas tortas, imagens marcantes do futebol nacional e imagens de grandes jogos como as finais de 1950, 1958 e 1962 e a final do Carioca de 1962, vencido pelo Botafogo.

“Garrincha, Alegria do Povo” (1963) foi o primeiro documentário brasileiro sobre um esportista, ganhando o prêmio italiano Carlos Alberto Chieza. Além de ser um retrato de Manuel Francisco dos Santos, “Garrincha, Alegria do Povo” (1963) é um retrato do povo brasileiro e sua relação com o futebol nacional.

O futebol, que nascera elitista no país, ganhou o popular e tornou-se um esporte de todos, se tornando objeto de distração da vida cotidiana pela população marginalizada. O Brasil dos anos de 1960 começava a se firmar como potência mundial no futebol, após os fracassos das décadas anteriores, em especial o da Copa de 1950, grande baque para o orgulho do povo brasileiro.

A Seleção Brasileira de 1958 teve em Garrincha e no jovem Pelé, seus grandes destaques, mas em 1962, Garrincha teria que carregar sozinho o fardo de ser o principal jogador da Seleção Brasileira no Mundial, após Pelé se lesionar e ficar fora da Copa ainda em meio à primeira fase da competição. Garrincha e seus companheiros conseguiram romper a adversidade e trouxeram para casa ao voltar do Chile o bicampeonato mundial na mala, para a alegria do povo brasileiro.

Para analisar a narrativa do documentário, utilizamos o Modelo Atucional de Greimas, criado pelo semiótico russo Algirdas Julien Greimas, um dos criadores do campo de estudos de

análise das narrativas, a Narratologia. Greimas criou a análise de posicionamento dos atores da narrativa, surgindo, por meio dela, o Modelo Atuacional.

Nele, cada narrativa tem um Sujeito, que é movido por um Desejo para alcançar um objeto, criando-se uma teia de papéis narratológicos. Através deste modelo, o presente trabalho intitulado ““Em Meia Dois foi o Mané...¹”: Análise narratológica do filme ‘Garrincha, Alegria do Povo’” teve como objetivo identificar cada um dos papéis na narrativa do documentário.

¹ O título do trabalho faz referência à segunda estrofe da música de torcida entoada na Copa do Mundo de Futebol de 2018, realizada na Rússia. “58 foi Pelé/em meia dois foi o Mané/Em sete zero o esquadrão/primeiro a ser tricampeão/ Ô 94 Romário/2002 Fenômeno/primeiro penta campeão/único pentacampeão.”

2 FUTEBOL BRASILEIRO

Apesar de o Brasil carregar a fama de “país do futebol”, não foi por aqui que o esporte nasceu. Há relatos de que uma forma primitiva do esporte era praticada por guerreiros chineses em 2500 a.C. e pelos maias em 800 a.C. (CANETTIERI, 2010). Na Inglaterra dos séculos XVI a XIX, o futebol não era considerado um esporte e sim um passatempo vulgar pela aristocracia e pelo clero, já que era praticado apenas pelos camponeses (OLIVEIRA, 2012).

Foi na Inglaterra do século XIX que o futebol ganhou regras, se organizou e ganhou status de esporte. Com as lutas dos operários das fábricas inglesas por direitos trabalhistas, conquistou-se o direito de jogar futebol, prática que chegou a ser proibida por lei no século XIX (OLIVEIRA, 2012).

O futebol nasceu como esporte junto com o rúgbi, com suas regras sendo criadas na Escola de Rugby (BONSANTI, 2015), mas em 1863, em uma das reuniões para definir as regras, decidiu-se pela proibição do uso das mãos, o que acabou por dividir o esporte, que até então era um só, em dois (BONSANTI, 2015). Em 1871, com a obrigatoriedade do ensino fundamental, as escolas passaram a utilizar o futebol entre seus alunos (OLIVEIRA, 2012).

Já em terras tupiniquins, há algumas versões sobre o surgimento do esporte, mas a história mais difundida é a de que Charles Miller, filho de ingleses nascido em São Paulo, ao retornar dos estudos em Southampton, em 1895, trouxe consigo duas bolas oficiais de *football*, camisa, calção, chuteiras e chamou os amigos para uma partida (MÁXIMO, 1999).

Há inícios não oficiais das atividades do esporte no Brasil, com marinheiros britânicos jogando em praias do Rio de Janeiro e de Recife e mesmo em capinzais na Belém de 1890. Mas oficialmente, o futebol nasceu no Brasil na manhã do dia 14 de abril de 1895, um domingo, onde Miller e seus amigos disputaram as bolas britânicas em um terreno baldio do Carmo, em São Paulo, plantando a semente do *football* nos jovens da elite paulistana, em geral composta por europeus e seus descendentes.

Novos jogos foram realizados e, aos poucos, foram se criando os primeiros times brasileiros, como o São Paulo Athletic Club, primeiro clube a aderir ao futebol, em 1896. O esporte se espalhou no país de forma rápida e ampla, de São Paulo a Rio de Janeiro, de Minas ao Rio Grande do Sul, de Salvador a Recife, mas ampla apenas para a elite, nas palavras de

Máximo (1999, p. 182): “há apenas um ponto comum entre todos os momentos dessa gênese: aqui e ali o futebol brasileiro nasceu como brinquedo de menino rico.”

2.1 O Futebol Carioca

A história do futebol carioca, assim como a do futebol brasileiro, começa na elite. Num Rio de Janeiro com predomínio do remo como principal esporte da época, alguns clubes de origem inglesa, fechados para ingleses e descendentes, como o *Rio Cricket and Athletic Association* e o *Payssandu Cricket Club* já eram familiarizados com o *football* (RODRIGUES FILHO, 2010).

No entanto, foi Oscar Cox, filho de inglês retornando da Suíça a estudos quem, em 1897, trouxe na mala, assim como Charles Miller em São Paulo, uma bola e as regras oficiais da Football Association. Ele buscou entre os amigos, europeus ou descendentes, montar um time. O futebol era uma febre na Europa entre os jovens e aqueles que, como ele, retornavam de estudos, certamente eram familiarizados com o esporte. Para formar um time de onze jogadores, Cox levou quatro anos.

Em 1902, Cox fundaria o Fluminense Football Club, primeiro clube de futebol do Rio de Janeiro. Mas não era qualquer um que podia jogar pelo Fluminense. Tinha que ser de boa família, ser homem feito, chefe de firma, empregado de categoria, filho de pai rico, educado na Europa, habituado a gastar (RODRIGUES FILHO, 2010). Rodrigues Filho (2010) exemplifica a situação com uma excursão feita a São Paulo, onde Oscar Cox bem que tentou, sem sucesso, convencer a Central do Brasil a conceder um desconto nas passagens para o time; ao todo, a excursão a São Paulo custou cerca de cento e trinta mil reis para cada jogador do time.

O Clube de Regatas do Flamengo nasceu em 15 de novembro de 1895, na Zona Sul do Rio, com o objetivo de rivalizar com o clube do bairro vizinho, o Botafogo. Já o time de futebol nasceu em 1911, como uma dissidência do Fluminense. Os dois clubes eram associados, já que o Fluminense não tinha remo e o Flamengo não tinha time de futebol e, após divergências, o Flamengo optou por criar seu próprio departamento de futebol.

O Bangu Atlético Clube, ou *Bangu Athletic Club*, por sua vez, nasceu a partir da Fábrica Bangu, fundado por operários ingleses e já se jogava *football* por lá desde antes da chegada de Charles Miller ao país, porém sem seguir as regras da Association Football (RODRIGUES FILHO, 2010). O clube foi oficialmente criado em 17 de abril de 1904, na casa nº 12 da Rua

Estevão (SUA HISTÓRIA, [20--]). O Bangu foi um dos pioneiros do futebol nacional a utilizar atletas negros em seu time.

O mesmo pode ser dito sobre o Vasco da Gama, clube originalmente de remo, fundado em 21 de agosto de 1898. O clube teve o primeiro presidente não-branco da história dos clubes esportivos brasileiros, em 1904 (HISTÓRIA, [20--]). Apenas em 1915, o Vasco passou a ser também um clube de futebol.

Já o Botafogo, como a maioria dos grandes clubes cariocas, não nasceu no futebol, e sim no remo. O nome, Club de Regatas Botafogo, vem da enseada onde os barcos da equipe competiam quando a equipe foi fundada, em 1º de julho de 1894 (TRADIÇÃO, [20--]).

Dez anos mais tarde, nascia no mesmo bairro de Botafogo, na zona sul do Rio, o Botafogo Football Club, fundado por jovens estudantes da elite carioca (TRADIÇÃO, [20--]). Nascendo em uma conversa entre Flávio Ramos e Emmanuel Sodré, que estudavam no colégio Alfredo Gomes que, ao conversarem com Octávio Werneck na Rua Voluntários da Pátria, formando o clube na tarde do dia 12 de agosto de 1904, utilizando um talão do extinto Electro Club, que serviu de inspiração para o primeiro nome do Glorioso, dias mais tarde o nome foi alterado em homenagem ao bairro de Botafogo (RODRIGUES FILHO, 2010).

Em 1906 o Botafogo Football Club participou de seu primeiro Campeonato Carioca e, no ano seguinte, empatou em primeiro lugar com o Fluminense, título dividido reconhecido nos anos 1990; mas o primeiro título comemorado pela equipe veio em 1910, como entoadado no hino, com campanha marcada por sete goleadas e ganhando o apelido de Glorioso.

A fusão entre os clubes, dando origem ao Botafogo de Futebol e Regatas se deu décadas mais tarde por meio de uma tragédia em outro esporte. No dia 11 de junho de 1942, o Botafogo de regatas e o de futebol disputavam uma partida de basquetebol válida pelo Campeonato Carioca da época, quando Albano, jogador do Botafogo de futebol morreu em quadra vítima de um ataque fulminante (TRADIÇÃO, [201?]). A tragédia gerou comoção e os presidentes dos dois clubes decidiram pela fusão, nascendo em 8 de dezembro de 1942, o Botafogo de Futebol e Regatas.

Após décadas vitoriosas servindo de base para as primeiras seleções brasileiras a disputar as primeiras Copas do Mundo, em 1957 o Botafogo revelou Manoel Francisco dos Santos, o Mané Garrincha (TRADIÇÃO, [20--]). Garrincha, junto com os colegas de Botafogo, Nilton Santos, Didi e Zagallo trouxe da Suécia, em 1958, a primeira conquista brasileira em

uma Copa do Mundo. Quatro anos depois, o feito foi repetido. Pelo Botafogo, Mané foi bicampeão carioca 1961/62, campeão do Rio-São Paulo de 1962 e 1964. Juntamente com o Santos, o Botafogo da época foi base da Seleção, abrindo o futebol brasileiro para as atenções do mundo (TRADIÇÃO, [20--]).

2.2 Garrincha

Os bisavôs de Garrincha eram índios fulniôs em Pernambuco em meados do século XIX que acabaram capturados e escravizados (CASTRO, 1995). José Francisco dos Santos nasceu entre 1865 e 1876 em uma fazenda, recebendo o sobrenome do captor de seus pais, e casou-se com uma Antônia, filha de um negro escravo com uma índia (CASTRO, 1995).

José e Antônia tiveram seis filhos, entre eles Manuel e Amaro Francisco dos Santos, o pai de Garrincha. Manuel, filho mais velho e mais esperto, aprendeu a ler e cultivou boas amizades, como a de José Peixoto da Silva, poeta e jornalista que levou Manuel para o Rio de Janeiro como agregado e casou-se com a filha de José Peixoto durante uma de suas viagens (CASTRO, 1995).

José Peixoto da Silva não gostou da situação, deserdou a filha e expulsou-a e ao marido, que se dirigiram a Magé, onde conseguiu emprego na fábrica de tecidos do distrito Pau Grande, a América Fabril e instalou uma olaria ao lado da fábrica, passando a ser o principal fornecedor de tijolos, passou a ser responsável pela limpeza das ruas e pela conservação dos trilhos da estrada de ferro, se tornando indispensável à fábrica de tecidos, mesmo sem ser empregado a ela; com a morte dos pais e estabelecido financeiramente, mandou buscar os irmãos (CASTRO, 1995).

Amaro, pai de Garrincha, não estava com os irmãos, mas em Olinda, Pernambuco, onde tentava a vida como sapateiro e era casado com Maria Carolina, mulata clara e magra de 23 anos, com quem partiu após receber um telegrama do irmão chamando-o para Pau Grande (CASTRO, 1995). O casal prosperou relativamente bem em Pau Grande e, em 1933, nascia Manuel, quinto filho do casal que levaria o nome do tio e protetor e que anos mais tarde, seria um dos maiores nomes do futebol nacional (CASTRO, 1995).

Manuel cresceu livre por Pau Grande, como um índio que seus antepassados foram. A irmã mais velha, Rosa, notou a semelhança do pequeno Manuel com a garrincha, pequeno pássaro bobo, marrom, com dorso listrado de preto, comedor de minúsculos insetos e aranhas,

com canto bonito, mas que não se adapta ao cativoiro; Garrincha também não se adaptava ao cativoiro (CASTRO, 1995).

Nos primeiros anos, o pequeno Manuel cresceu em quase selvagem liberdade. Podia perambular horas pelas matas sem que dessem por sua falta. Mas o outro nome para liberdade é desleixo: raramente alguém lhe cortava as unhas, escovava-lhe os dentes ou o esfregava atrás das orelhas. Ninguém o mandava assoar o nariz ou pentear o cabelo. Seu cabelo era cortado em casa, de meses em meses, donde os anéis pretos e grossos que lhe desciam pelo pescoço. Mas, mesmo que deixado sozinho ao relento em noite de chuva, entregue a Tupã, Manuel teria sobrevivido (CASTRO, 1995, p. 27).

Em seu aniversário de sete anos, Rosa lhe deu uma bola vermelha de borracha de presente, mas Garrincha não precisava ser o dono da bola para participar das peladas: já era melhor que todos os outros garotos (CASTRO, 1995).

Aos 14 anos, foi admitido para trabalhar na fábrica de tecidos, mas apesar dos constantes acidentes na fábrica de tecidos, Garrincha não tinha tantas chances de sofrer um, já que vivia faltando e, quando ia trabalhar, se alojava no porão nas enormes caixas de algodão onde se escondia para dormir, mas quando pego, levava apenas advertências, porque um dos chefes de seção, seu Boboco era presidente do S. C. Pau Grande, onde Garrincha era uma promessa e fazia vista grossa a ele, desde que jogasse no seu time, mas acabou demitido em 1948, mas Seu Boboco convenceu a fábrica a aceitar Garrincha de volta, afinal ele não poderia ser jogador do Pau Grande sem ser empregado (CASTRO, 1995).

Garrincha tentou suas chances várias vezes no futebol da capital. Em 1950, ainda com 16 anos, foi tentar um teste com o Vasco, mas ao se apresentar, apenas de meia sem chuteiras – a dele era velha e surrada e Garrincha ficou com vergonha de leva-la – nem teve a oportunidade de jogar; no São Cristóvão, onde tentou um teste meses mais tarde, mas entrou apenas nos minutos finais do treino e nem viu a cor da bola, acabando dispensado; ainda em 1951, foi ao Fluminense, sob influência do tio tentar uma vaga com o treinador, que lhe devia favores, mas ele não foi chamado para treinar e acabou retornando para casa sem ver a cor do campo (CASTRO, 1995).

Em 1952, Garrincha casou-se, antes mesmo de completar 19 anos, com Nair Marques, após esta descobrir uma gravidez, mas Garrincha não alterou sua rotina, seguindo mau operário e atleta aos finais de semana (CASTRO, 1995). No mesmo ano, Araty Vianna, lateral direito do Botafogo, foi convidado a ir a Pau Grande, onde apitou um jogo onde Garrincha atuava;

ficou impressionado com o garoto e insistiu para que ele fosse ao Botafogo, mas Garrincha só apareceria um ano e três meses mais tarde (CASTRO, 1995).

Araty falava maravilhas de Garrincha com tanta gente no Botafogo que alguém ali teria de prestar atenção. O problema era que seus hinos a Garrincha pareciam fruto de um delírio alucinatório: segundo ele, no interior do estado do Rio havia um ponta-direita de pernas completamente tortas, que driblava como um demônio e era imarcável. Quem podia acreditar nisso? Era como se estivesse recomendando ao Botafogo o curupira ou o saci-pererê (CASTRO, 1995, p. 51).

Eurico Salgado, um associado do Botafogo, acreditou em Araty e foi a Pau Grande anonimamente conferir o talento de Garrincha e ao final da partida, foi chama-lo para ir jogar no Botafogo, mas Garrincha, que já havia recebido muitos não, hesitou, mas acabou indo com Salgado; ao final do primeiro treino, o treinador da base foi falar com Garrincha e, ao descobrir que ele já tinha 19 anos, falou para voltar no dia seguinte para treinar com os profissionais, tamanho o talento que ele havia apresentado (CASTRO, 1995).

Figura 1: O descobridor de Garrincha (à direita), Araty Vianna (à esquerda)



Fonte: Castro (1995)

No treino com os profissionais, Gentil Cardoso, treinador do profissional, deu a 7 dos reservas a Garrincha e colocou-o contra Nilton Santos em campo e Garrincha impressionou a todos, jogando de igual para igual com o já ídolo da Seleção Brasileira (CASTRO, 1995). O time se apressou para assinar com Garrincha, antes de perde-lo para um dos adversários, prática comum no futebol da época; Garrincha assinou um papel em branco e concordou em receber apenas trezentos cruzeiros a mais do que recebia como operário na fábrica.

Garrincha jogou pelo Botafogo por praticamente toda a sua carreira, defendendo o Glorioso entre 1953 e 1965, tendo passagens, já nos seus últimos anos no futebol, por Corinthians, Flamengo e Olaria. Pela Seleção Brasileira, disputou três campeonatos mundiais e, em sessenta partidas, participou de apenas uma derrota; com Garrincha e Pelé em campo, o Brasil nunca saiu derrotado.

Conquistou diversos títulos internacionais pelo Botafogo, além de dois torneios Rio-São Paulo, em 1962 e 1964 além de três Campeonatos Cariocas, em 1967, 1961 e 1962. Pelo Corinthians, participou da conquista da Copa da Cidade de Turim e do Torneio Rio-São Paulo, ambos em 1966. Pela Seleção Brasileira foi bicampeão mundial, nas Copas de 1958, na Suécia e 1962, no Chile.

Garrincha teve nove filhas com Nair Marques, com quem foi casado até 1963, quando se desquitou para casar-se com a cantora Elza Soares, com quem já tinha um relacionamento extraconjugal (CASTRO, 1995). Casou-se com Elza Soares em 1966 e com ela teve um filho, mas o alcoolismo de Garrincha, somado a episódios de ciúmes, traições e violência fizeram com que o casamento tivesse um fim; Garrincha teve mais dois filhos: um com a ex-namorada Iraci em outro relacionamento extraconjugal anterior a Elza Soares; e outro com uma sueca, que teve em uma de suas excursões à Europa com o Botafogo (CASTRO, 1995).

O alcoolismo acabou mantando Garrincha cedo, com apenas 49 anos, vítima de cirrose hepática. Garrincha morreu esquecido e afastado dos holofotes, no dia 20 de janeiro de 1983. Dois dias depois, Carlos Drummond de Andrade teve a crônica “Mané e o Sonho” publicada no Jornal do Brasil e ele fecha o texto da seguinte maneira:

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 sua condição de agente divino. Foi um pobre e pequeno mortal que ajudou um país inteiro a sublimar suas tristezas. O pior é que as tristezas voltam, e não há outro Garrincha disponível. Precisa-se de um novo, que nos alimente o sonho (ANDRADE, 1983).

No epitáfio de Garrincha, está impressa a seguinte frase: “Aqui descansa em paz aquele que foi a alegria do povo”.

3 ORIGEM DO CINEMA E MOVIMENTOS CINEMATOGRAFÍCOS

3.1 A Criação de uma Arte

O cinema nasceu no fim do século XIX a partir da invenção da fotografia e de diversos inventos derivados da fotografia em movimento. Quando surgiu, por volta de 1895, estava misturado a outras formas culturais, como espetáculos de lanterna mágica, teatro popular, cartuns, revistas ilustradas e cartões-postais, sendo mais uma curiosidade entre os vários inventos que surgiam na época e os aparelhos de projeção eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos científicos, palestras, exposições, ou na diversão popular, como em circos e parques de diversão (COSTA, 2006).

O cinema não foi descoberto em apenas um lugar, por um único inventor, vários pesquisadores que buscavam novidades em seus inventos fizeram testes com imagem em movimento, aperfeiçoando técnicas fotográficas, com a invenção do celuloide e técnicas de maior precisão na construção dos aparatos (COSTA, 2006).

Em 1893, Thomas A. Edison registrou a patente do quinetoscópio nos Estados Unidos, que solicitou à sua equipe de técnicos anos antes que fosse construído, como uma máquina que mostrasse fotografias em movimento (COSTA, 2006). Já em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram uma exibição pública e paga do cinematógrafo, mas esta não foi a primeira: meses antes, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição em Berlim do bioscópio, sistema inventado por eles para a projeção de imagens em movimento (COSTA, 2006).

Os primeiros filmes tinham herdado a característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações desses teatros de variedades. Eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa. Apenas no início do século XX, o cinema adquiriu uma característica de predominância imagética (COSTA, 2006, p. 20).

Os primeiros 20 anos do cinema foram, por muito tempo, considerados como anos de pouco interesse para a história do cinema, sendo tratados como um conjunto de tentativas desajeitadas e se chegar a uma forma de narrativa que se estabeleceria posteriormente, mas a partir dos anos de 1970, passou-se a entender estes primeiros anos, não como um cinema primitivo, mas como diferente do que viria a seguir (COSTA, 2006).

A partir de 1905, surgem as *nickelodeons*, grandes depósitos adaptados para a exibição de filmes para o maior público possível, com as pessoas muitas vezes assistindo aos filmes em

pé, mas de forma barata, geralmente para os trabalhadores de baixa renda: um ingresso custava cinco centavos de dólar, ou um níquel – de onde vem o nome *nickelodeon* (COSTA, 2006). Com o avanço das *nickelodeons*, o cinema se expandiu pelos Estados Unidos, se tornando, cada vez mais, uma atividade cinematográfica industrial e forçando a indústria cinematográfica a crescer de forma astronômica e uma reorganização na produção, dando início a mais uma fase da história do cinema (COSTA, 2006).

Após tal expansão, iniciou-se um período de transição no cinema, com os filmes buscando narrativas cinematográficas, autoexplicativas, com menos ação física e maior definição psicológica dos personagens (COSTA, 2006). A indústria começa a ganhar respeitabilidade a partir de meados da década de 1910, atraindo uma parcela crescente de público para teatros luxuosos e caros e os longas-metragens começam a entrar cada vez mais em cena na indústria americana, motivada pela entrada de longas europeus, que fizeram sucesso no mercado americano (COSTA, 2006).

Nos anos de 1920, o Expressionismo Alemão entra em cena, com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), horrorizando o mundo dois anos após a derrota da Alemanha na primeira grande guerra, com um enredo pesado e cenários bizarros, levantando a discussão sobre as possibilidades artísticas do cinema, atraindo um público intelectual, que até então não dava atenção, para os cinemas (CÁNEPA, 2006).

A França também teve seu próprio movimento pós guerra: o Impressionismo Francês. Com a eclosão da primeira guerra, as companhias cinematográficas europeias reduziram a produção e os filmes americanos adentraram com forma no mercado europeu, suprimindo a demanda aberta pela escassez de filmes, período que tornou os Estados Unidos como o maior fornecedor de filmes do mercado cinematográfico mundial (MARTINS, 2006). Indo na contramão, em meio à crise cinematográfica europeia, surge o movimento impressionista francês, buscando reformar a produção francesa e imprimir aos filmes um poder em forma de arte, num cinema, até então, considerado como espetáculo popular (MARTINS, 2006).

Na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas o cinema se reinventou totalmente. Com a revolução, os estúdios de cinema foram destruídos, os donos e técnicos qualificados fugiram do país e o Estado teve que reinventar a atividade cinematográfica do país, possibilitando uma total reinvenção do cinema, porém à mercê das disputas políticas (SARAIVA, 2006).

Anos mais tarde, após o fim da Segunda Guerra Mundial, foi a vez de a Itália buscar se reerguer, utilizando também o cinema, com o neorealismo italiano. A esquerda intelectual italiana, buscava afastar a imagem do fascismo, passou a entender a possibilidade da construção de uma nova sociedade por meio do cinema em 1946, quando este passou a ser levado a sério como linguagem de construção de uma nova consciência democrática (FABRIS, 2006).

A França voltou à vanguarda do cinema mundial nos anos de 1960, com a *Nouvelle Vague*, movimento do cinema dito “moderno”,

liberado para fagocitar sem culpa diferentes expressões, tanto do patrimônio cultural europeu, cujo epicentro é Paris, como da cultura de massa hollywoodiana. Incorporando estilos e posturas da *pop art* ao teatro épico, da colagem ao ensaio, dos quadrinhos a Balzac, Marx e Manet, a *Nouvelle Vague* acabou por sintetizar uma original incorporação crítica da cultura material e imaterial ao redor, da cultura atual e dos museus (MANEVY, 2006, p. 222).

3.2 Documentário

A definição de “documentário” não é mais fácil do que a de “amor” ou de “cultura”. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como “temperatura” ou “sal de cozinha”. Não é uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado que, no caso do “sal de cozinha”, por exemplo, diga tratar-se do composto químico de um átomo de sódio e um de cloro (NaCl). A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda (NICHOLS, 2005, p. 47).

Nichols (2005) inicia a discussão sobre a definição do termo documentário. Para ele, as coisas seriam mais simples se o documentário fosse apenas uma reprodução da realidade. Mas não o é, e sim uma representação do mundo em que vivemos, que representa uma visão de mundo. Uma reprodução é julgada pela sua semelhança com o original, enquanto uma representação pelo prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias que ela defende, pelo conhecimento que oferece, etc.

“A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade”: deste modo Bill Nichols (2005, p. 20) apresenta o poder que o gênero tem sobre aqueles que o assistem. Para ele, todo filme é um documentário, que conta histórias, mas que as narrativas são diferentes. Ele os divide em duas categorias: os documentários de satisfação de desejos, que conhecemos como filmes de ficção; e os documentários de representação social. Estes “representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2005, p. 26).

Assim, Nichols acredita que o documentário pode representar o mundo de três maneiras. A primeira é que os documentários oferecem um retrato ou uma representação do mundo, a segunda é que os documentários representam interesses de outros e terceiro que os documentários se colocam para o mundo como um advogado, defendendo os interesses de seu cliente, ou seja, eles defendem um ponto de vista ou determinada interpretação (NICHOLS, 2005).

3.1.1 Documentário no Brasil

O cinema chegou ao Brasil em 1896, inicialmente com exibições no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, seguindo para outras cidades importantes (GONÇALVES, 2006). As primeiras imagens filmadas no país foram capturadas por Afonso Segreto, num pequeno documentário denominado “Vistas de Aspectos Fluminenses” (1898) que, retornando para o Rio de Janeiro vindo de Paris, filmou a Baía de Guanabara a bordo do navio *Brésil* (VISTAS, [20--]).

Inicialmente, até os anos 1920, o cinema brasileiro era basicamente documental, visto que o cinema brasileiro não contava com recursos para realizar filmes ficcionais. Prevaleceram as pequenas filmagens documentais em solo brasileiro, mostrando as belezas naturais. Mas os aparatos de filmagem ganharam outra utilidade.

Logo, as câmeras cinematográficas foram incorporadas ao material de trabalho de antropólogos que viajavam pelo país para registrar e documentar populações indígenas. Assim, os filmes etnográficos levavam ao Brasil urbano imagens de um país imenso e desconhecido, divulgando as ações oficiais de integração nacional e a imagem idealizada de um índio ainda selvagem (GONÇALVES, 2006, p. 80).

“Festas e Rituais Bororo” (1917) é um dos primeiros filmes antropológicos do mundo e é tido como uma das primeiras montagens de sucesso do cinema brasileiro. Para além dos registros expedicionários, o cinema de propaganda se mostrou eficaz em mostrar as belezas naturais do Brasil, buscando satisfazer a um público estrangeiro interessado na exótica beleza brasileira, especialmente com Silvino Santos, que produziu diversos curtas-metragens comerciais entre os anos de 1920 e 1930, principalmente sobre a extração de borracha no Amazonas (GONÇALVES, 2006).

Com a fundação do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) pelo governo federal em 1936, como fruto dos esforços de Edgar Roquette-Pinto, grande nome do rádio brasileiro, Humberto Mauro, diretor da entidade, expandiu sua produção cinematográfica para

os filmes educativos (GONÇALVES, 2006). Nos anos 1960, a reflexão sobre o subdesenvolvimento do Brasil e a desigualdade social ganha espaço nas lentes dos documentaristas brasileiros, com o movimento do Cinema Novo.

No moderno documentário brasileiro surgido nos anos 60, a temática exótica das florestas e seus povos dá lugar a uma temática que busca refletir sobre o subdesenvolvimento do país e a desigualdade social. Surgem alguns filmes que irão antecipar questões estéticas caras à formação do movimento do cinema novo (GONÇALVES, 2006, p. 82).

3.3 Cinema Novo brasileiro

Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Vianny e o de Humberto Mauro que nos deu em Ganga Bruta nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa (ROCHA, 1981, p. 17).

O Cinema Novo foi um gênero e movimento cinematográfico brasileiro proeminente entre os anos de 1960 a 1970. Glauber Rocha (1981) explica que o objetivo do movimento ao nascer, acima de tudo era de fazer filmes, sem se importar com a técnica, que para ele nada mais era do que “frescura para a burguesia se divertir”. O movimento buscava a produção de filmes “de autor”, com o cineasta ligado aos problemas de sua época, anti-industriais, de combate, buscando uma construção de um patrimônio cultural brasileiro que, pela visão do movimento, estava sendo destruído pela invasão cultural estadunidense (ROCHA, 1981).

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

Segundo Carvalho (2006), são considerados seis os fundadores do movimento do Cinema Novo brasileiro: Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues, David Neves e Joaquim Pedro de Andrade.

O movimento, iniciado ao final dos anos de 1950, ganhou corpo nos anos de 1960, com diversas obras que marcaram o movimento, tendo Glauber Rocha como o cineasta mais proeminente. Algumas das obras mais reconhecidas entre os admiradores do movimento são “O Pagador de Promessas” (1962) de Anselmo Duarte, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964)

de Glauber Rocha, “Os Fuzis” (1964) de Ruy Guerra, “Macunaíma” (1969) de Joaquim Pedro de Andrade e “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos.

Xavier (2001, p. 15) discute a formação do cinema moderno brasileiro, indicando que sua criação

foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento.

Xavier (2001) aponta o período entre os anos de 1950 e 1970, quando do surgimento de movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, como o mais denso, estética e intelectualmente, do cinema brasileiro, “produzindo a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem” (p. 14), traços estes que marcam o cinema moderno em oposição ao clássico e ao industrial.

Em convergência com outros movimentos cinematográficos modernos que ocorriam em outros lugares do mundo, o cinema brasileiro seguiu passos semelhantes ao que ocorria na Europa e no resto da América Latina (XAVIER, 2001). O movimento do Cinema Novo nasce em meio a uma mudança profunda na sociedade brasileira, com a cultura popular invadindo o espaço do erudito, num contexto em que as manifestações populares ganham status de manifestação da identidade nacional (MALAFAIA, 2013).

Malafaia (2013, p. 5) reflete sobre essa questão, usando como exemplo o cineasta Joaquim Pedro de Andrade:

É nesse sentido que podemos compreender o Cinema Novo e, mais particularmente, a trajetória de Joaquim Pedro de Andrade, cuja formação intelectual é fortemente influenciada por seu pai, Rodrigo Mello e Franco de Andrade, típico intelectual dos anos vinte e trinta, e também influenciada e moldada pelas circunstâncias que produziram sua geração intelectual, do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta: o nacional-desenvolvimentismo e a incorporação da cultura popular aos projetos de construção da identidade nacional.

Ismail Xavier (2001) aponta para uma ambiguidade no Cinema Novo após o Golpe de 1964, um período de ênfase nas discussões das formas de consciência e alienação, em que dois estilos tomados como antagônicos e incompatíveis de reflexão identitária da América Latina se colocaram lado a lado: o que predomina a economia-política e a partir dela a identidade do continente é construída, como bem exemplificado na metáfora das veias abertas de Eduardo

Galeano; e o que tem relação com o estudo do “caráter nacional”, como “um culturalismo temperado pela psicanálise e por um relativismo histórico que recusa tanto o evolucionismo do século XIX quanto o marxismo, mergulhando decisivamente no campo de relações simbólicas em vias de autonomização” (XAVIER, 2001, p. 20).

Deste modo, Xavier (2001) discute que o filme brasileiro apresenta certa “esquemática dos conflitos” (p. 20), formada por uma dimensão política (de lutas de classe e de interesses materiais) e por uma dimensão alegórica (presença de mentalidades formadas em processos a longo prazo) – e tais mentalidades por uma ótica psicologista definem traços de um “caráter nacional”.

O caráter nacional e as discussões acerca dele se fizeram presentes de diferentes maneiras ao longo dos anos de 1960, com o Cinema Novo apresentando certa ambiguidade em suas relações com religião, futebol e festas populares, colocando estes tópicos tanto com uma ideia de alienação, quanto de zelo por tais práticas culturais, em consequência da vivência direta com tais traços culturais e da insatisfação com a modernização técnico-econômica do momento (XAVIER, 2001).

3.4 Joaquim Pedro de Andrade

Nascido no Rio de Janeiro em 25 de maio de 1932, Joaquim Pedro de Andrade é um dos grandes cineastas e roteiristas brasileiros. Afilhado de Manuel Bandeira, seu interesse por cinema se iniciou nos anos 1950, quando integrou o cineclube da Faculdade Nacional de Filosofia, onde era estudante de Física (RAMOS e MIRANDA, 2000). Sua primeira obra foi *O Mendigo e a Pintura* (1953), curta-metragem amador interpretado por Saulo Pereira de Mello (JOAQUIM, 2017).

Filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), acompanhava o pai na restauração de obras de Aleijadinho. Foi assistente de direção dos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira no final dos anos 1950; bolsista do governo francês, fez estágio no *Institute des Hautes Études Cinématographiques* de Paris e na Cinemateca francesa (JOAQUIM, 2017).

No início dos anos de 1960, foi a Londres estudar com Thorold Dickinson – na Slade School of Art – e a Nova York, onde estagiou com os irmãos Albert e David Maysles, retornando ao Brasil com uma bagagem ampla de técnicas e ideias para desenvolver (CINEASTA, [20--]).

Após seu retorno ao Brasil, Joaquim Pedro de Andrade participou do projeto *Cinco Vezes Favela* (1962), integrou um núcleo de fundadores do Cinema Novo e dirigiu *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), acabando por ser premiado no importante festival de cinema italiano da comuna de Cortina d'Ampezzano.

O filme de maior destaque em sua filmografia é *Macunaíma*, comédia estrelada por Grande Otelo baseada na obra de Mário de Andrade, sátira da realidade brasileira ao final dos anos de 1960, utilizando humor, chanchada e elementos do tropicalismo (CINEASTA, [20--]).

Chegou a ser preso durante o regime militar, por organizar, juntamente com outros intelectuais, um protesto contra o presidente Castelo Branco (RAMOS e MIRANDA, 2000). Joaquim Pedro de Andrade morreu no dia 19 de setembro de 1988, com 56 anos, vítima de um câncer pulmonar, deixando vários projetos inacabados, tais como “O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador”, “Casa Grande Senzala & Cia”, adaptação da obra de Gilberto Freyre e “O Defunto”, baseado nas memórias de Pedro Nava (CINEASTA, [20--]).

3.5 Garrincha, Alegria do Povo

O documentário “Garrincha, Alegria do Povo” (1963) apresenta o jogador de futebol Manoel Francisco dos Santos, mais conhecido como Mané Garrincha, que fez história atuando pelo Botafogo, onde foi o maior ídolo do time, e pela Seleção Brasileira, em que conquistou dois campeonatos mundiais (1958 e 1962).

Datado de 1963, um ano após a conquista do Bicampeonato Mundial, o longa é assinado pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade, nome proeminente do movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo.

O projeto do documentário foi do produtor Luiz Carlos Barreto e do jornalista esportivo Armando Nogueira, visando produzir o primeiro documentário nacional com temática futebolística (ROSA; MARQUES, 2016). A Joaquim Pedro de Andrade, diretor e roteirista, caberia incluir preceitos do Cinema Verdade europeu e do Cinema Direto americano, mas ele aproveitou a oportunidade para incluir na obra características do Cinema Novo brasileiro, movimento a que Andrade era ligado (ROSA; MARQUES, 2016).

Apesar de não seguir à risca o projeto inicial de Cinema Verdade, o filme “resulta em um sofisticado trabalho de montagem, no qual são empregadas diversas fontes de arquivo, como

fotografias, cópias de jogos, jornais cinematográficos e filmagens na cidade natal do jogador” (CARVALHO, 2006, p. 295).

Carvalho (2006) discute o Cinema Novo neste contexto, que apesar de grande produção ficcional, também se interessou pelo cinema documentário, especialmente se utilizando de curtas-metragens mostrando aspectos da realidade brasileira, como analfabetismo, questões étnicas, política e, é claro, o futebol.

“Garrincha, Alegria do Povo” (1963) se configura como um estudo acerca da realidade do futebol brasileiro, como um pretexto do cineasta para mostrar o povo brasileiro e sua simplicidade, encarnados na figura de Garrincha (CARVALHO, 2006).

As cenas finais acompanham as pessoas saindo do estádio - torcedores, ambulantes, policiais – até deixá-lo vazio. A seguir, vê-se a multidão enfrentando trens cheios para chegar aos subúrbios, distantes locais de moradia do povo pobre que lota os estádios a cada jogo. Logo, tudo recomeça. Novo jogo, outra vez as pessoas dirigindo-se às arquibancadas, o estádio cheio, as satisfações e angústias do jogo, as esperanças depositadas nos ídolos. Assim, o torcedor reabastecerá suas forças a cada domingo, para conseguir repetir na vida diária o ritual da ida ao trabalho para garantia da sobrevivência (CARVALHO, 2006, p. 295).

A narrativa não linear inicia-se na Copa do Mundo de 1962, contando com flashbacks para as Copas do Mundo de 1950, onde o Brasil foi derrotado na final pelo Uruguai no episódio conhecido como *Maracanazo*; 1958, primeira Copa vencida pela Seleção Brasileira, além de mostrar episódios da vida de Garrincha, dado o caráter biográfico da obra.

4 REFERENCIAL METODOLÓGICO

O trabalho em questão consiste em uma análise baseada nos conceitos de Narratologia, mais especificamente o Modelo Atuacional de A. J. Greimas. Trata-se de uma pesquisa com finalidade aplicada que, como aponta Gil (2012), apesar de apresentar pontos de contato com a pesquisa pura – que busca estritamente o progresso da ciência – tem como característica fundamental o interesse em sua aplicação, utilização e consequências práticas do conhecimento adquirido, do que no desenvolvimento de teorias de valor universal.

A pesquisa também pode ser classificada como descritiva, visto que “as pesquisas deste tipo têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno” (GIL, 2012, p. 28). No caso deste trabalho, pretendeu-se descrever as relações atuacionais localizadas na narrativa do documentário “Garrincha, Alegria do Povo” (1963).

Mais uma característica da pesquisa é sua natureza qualitativa que Laville e Dionne (1999) apontam conservar uma forma mais literal dos dados, com o pesquisador atendo-se às nuances de sentido existentes, aos elos lógicos entre as unidades ou entre as categorias que as reúnem, em vez de ater-se a dados estatísticos.

Foi utilizada a pesquisa documental no trabalho, que, como aponta Gil (2012), se assemelha com a pesquisa bibliográfica, no entanto, a documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, como é o caso do documentário analisado, em vez de utilizar contribuições de diversos autores sobre um determinado assunto, caso da bibliográfica. Ao falar sobre pesquisa com base documental, Laville e Dionne (1999, p. 166) apontam que “pensa-se, é claro, nos documentos impressos, mas também em tudo que se pode extrair dos recursos audiovisuais e em todo vestígio deixado pelo homem.”

O método utilizado foi o dedutivo que, “de acordo com a acepção clássica, é o método que parte do geral e, a seguir, desce ao particular” (GIL, 2012, p. 9), partindo de princípios reconhecidos como verdadeiros, possibilitando chegar a conclusões em virtude da lógica. Ao observar o documentário fazendo uso da lógica, chegou-se ao resultado, baseado no Modelo Atuacional de Greimas.

Foi utilizada a técnica analítica sintética, dividindo-se a narrativa do documentário parte por parte, utilizando-se o Modelo Atuacional de Greimas para, por fim, juntar as partes e chegar a uma conclusão.

Inicialmente foi realizada uma revisão bibliográfica para a realização da pesquisa. Foram inclusos na revisão bibliográfica, levantamentos sobre cinema, cinema brasileiro, o movimento do cinema novo, bem como sobre Joaquim Pedro de Andrade, futebol, a formação do futebol carioca e sobre Manoel Francisco dos Santos, o Garrincha, além do Modelo Atuacional de Greimas. Em seguida foi feita a coleta de dados e a identificação da narrativa do documentário “Garrincha, Alegria do Povo” (1963), a partir do Modelo Atuacional.

O corpus da pesquisa se constitui do filme de 1963, “Garrincha, Alegria do Povo” (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. A escolha da obra se deu tanto pelo contexto em que ela está inserida, quanto por destacar um gênio do futebol que por muitas vezes não recebeu a atenção midiática compatível a seus feitos e morreu pobre e esquecido. “Garrincha, Alegria do Povo” (1963), foi o primeiro documentário brasileiro a apresentar um esportista.

4.1 Modelo Atuacional de Greimas

Algirdas Julien Greimas (1917-1992) é apontado como um dos criadores da Narratologia e tem em seu legado, grandes contribuições tanto a este campo, quanto à semiótica (VENANCIO, 2017).

Filho de lituanos exilados pela Primeira Guerra Mundial, Greimas nasceu na cidade russa de Tulo. Cresceu na Lituânia para onde retornaram após o fim da Guerra. Após abandonar os estudos de Direito, na Lituânia, mudou-se para a França, onde estudou linguística em Grenoble e recebeu seu doutorado pela Sorbonne.

Leccionou em universidades da Turquia, em Alexandria, Egito e na francesa Poitiers. Se tornou professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, onde lecionou até o fim da vida, vindo a falecer em 1992 em Paris.

Na semiótica, sua contribuição mais popular é tida como o quadrado semiótico de Greimas, enquanto na Narratologia, o ponto de destaque é a análise do posicionamento dos atores da narrativa (VENANCIO, 2017).

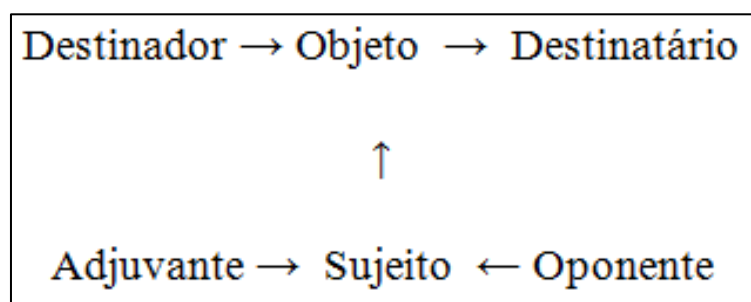
Para Greimas, o ator é “muito mais que a união entre estruturas narrativas e discursivas, dos papéis atuacionais e temáticos” (VENANCIO, 2017, p. 9), ele é o “lugar de investimento destes papéis, mas também de sua transformação, pois o fazer semiótico, que opera no quadro dos objetos narrativos, consiste essencialmente no jogo de aquisições e de desperdícios, de substituições e de trocas de valores, modais ou ideológicos” (GREIMAS, 1977, p. 195).

Os modelos atuacionais de Greimas nascem a partir de reflexões acerca da obra do acadêmico russo Vladimir Propp e do filósofo francês Étienne Sourieu. De Propp, Greimas apreende que os atuantes são uma classe de atores, que possuem um estatuto metalinguístico em relação aos atores (VENANCIO, 2017). O conto maravilhoso russo de Propp seria uma articulação de sete personagens (*villain, donor, helper, sought-for person, dispatcher, hero* e *false hero*) e da parte de Sourieu, Greimas retira seis funções (Leão, Sol, Terra, Marte, Balança, Lua) (GREIMAS, 1973).

Através de suas funções na narrativa, Greimas estabelece um padrão a partir das funções encontradas nas obras de Propp e Sourieu, o que confirma a interpretação narratológica de que “um número restrito de termos atuacionais basta para dar conta de um microuniverso” (GREIMAS, 1973, p. 230). “Os microuniversos podem ser narrativas tradicionais, contos maravilhosos, mitologias divinas, peças de teatro ou até mesmo ideários e pensamentos filosóficos do *homo loquens*” (VENANCIO, 2017).

Os seis atuantes a que Greimas chega, partindo de Sourieu e Propp, são: o Sujeito (o Leão de Sourieu e o *hero* de Propp), o Objeto (Sol de Sourieu e o *sought-for person* de Propp), o Destinador (Balança de Sourieu e o *dispatcher* de Propp), o Destinatário (Terra de Sourieu), Adjuvante (Lua de Sourieu e *helper* de Propp) e o Oponente (Marte de Sourieu e *villain* e *false hero* de Propp) (PRINCE, 2003 apud VENANCIO, 2017)

Figura 2: Modelo Atuacional



Fonte: Retirado de Greimas (1973, p. 236)

Greimas apresenta o modelo de forma simples, na figura de um esquema conciso, e discorre sobre a simplicidade do mesmo, apontando que ela

está no fato de que ele [o esquema] é um todo inteiramente fundado sobre o objeto do desejo do sujeito e situado, como objeto de comunicação, entre o destinador e o destinatário, sendo o desejo do sujeito, por seu lado, modulado em projeções do adjuvante e do oponente (GREIMAS, 1973, p. 235-236).

Venancio (2017) aponta para a possibilidade de uma “investidura temática”, uma força presente na relação entre sujeito e objeto e que tal força comporta uma investidura sêmica mais pesada, partindo de ‘desejo’ e transformando-se em ‘procura’.

Assim, essa procura, movida por diversas forças temáticas possibilita a análise das situações já descritas do “espetáculo do conhecimento” do “filósofo da época clássica” com a investidura sêmica do “desejo de conhecer” e da militância marxista com a investidura sêmica do “desejo de ajudar o homem” (VENANCIO, 2017, p. 13).

Para compreender melhor o modelo é necessário compreender as relações que estão contidas nele. A categoria central é a do desejo entre sujeito e objeto e Greimas utiliza como exemplos o Filósofo e o Mundo, respectivamente. Neste contexto, o eixo superior, que compreende destinador, exemplificado como Deus, e destinatário, como Humanidade. Por fim, o eixo inferior apresenta a categoria atuacional de oponente *versus* adjuvante ou Classe Burguesa *versus* Classe Operária (GREIMAS, 1973).

Para Venancio (2017, p. 17), “a experiência do Sujeito é sempre uma experiência de uma perda e a sua tentativa de reparação.” Venancio (2017) ainda aponta que toda história ou estória, trata-se de um processo de reflexão, que tem como ponto central o Sujeito, tornando-se possível compreender que a narrativa é pautada na experiência de busca que só uma perda ou uma quebra na normalidade podem causar, deste modo, um dia normal não é uma história e sim apenas mais um dia, mas se algo de diferente acontece, temos uma narrativa.

O que Greimas nos proporciona é uma espécie de mapa do tesouro do Sujeito da narrativa. Ao invés de pensarmos nas histórias através dessa identificação subjetiva e falha que temos entre Sujeito-audiência e Sujeito da narrativa (que, por muitos, é chamado vulgarmente de Recepção), a Narratologia busca pensarmos no universo narrativo do Sujeito. Universo esse que damos o nome de diegese (VENANCIO, 2017, p. 19).

O Desejo, por sua vez, é das sete posições o único que não é de fato um ator narratológico, mas sim o vetor unindo Sujeito e Objeto, denominado Investidura Temática, estando na narrativa enquanto forma imaginária da completude que o Sujeito busca por meio do Objeto (VENANCIO, 2017). Como o Sujeito vivencia uma perda, buscando reparação ou retomar a um novo *status quo* que, mesmo não se tratando do anterior, o coloca em plenitude, a resolução da perda em reparação é feita pelo Objeto e a busca por ele, trata-se do Desejo, sendo este o responsável por mover a narrativa.

Deste modo, o Objeto é o que o Sujeito deseja para retornar a um *status quo* confortável após a perda ou mudança, mesmo não se retornando ao que era anteriormente. Venancio (2017) aponta que o estatuto da verdade reside no Objeto da narrativa e que se o Sujeito permite o posicionamento ordenador, o Objeto indica a situação de ancoramento narrativo. Venancio (2017) indica a necessidade de melhor investigação do Objeto e do eixo em que ele está inserido, entre Destinator e Destinatário.

Venancio (2017) apresenta que em, toda narrativa, há a necessidade de um engendramento temporal e espacial onde se desenrolará a história ou estória, para o tripé Sujeito-Desejo-Objeto, sendo representado, dentro do Modelo Atuacional, pelo tripé Destinator-Objeto-Destinatário.

O Destinator se confunde com o próprio início da narrativa, com a construção do mundo narrativo, a diegese (VENANCIO, 2017). “Quando uma narrativa inicia, literalmente ou não, com “Era uma vez...”, somos transportados para a construção colaborativa do Destinator. O mundo narrativo só funciona com coesão em tais intencionalidades” (VENANCIO, 2017, p. 52-53).

O destinator é aquele que provê as leis para o funcionamento da narrativa e de sua ação. Por isso que elas se vinculam à objetividade – o Objeto – e não ao sujeito. Em termos aristotélicos, poderíamos dizer que o Destinator é a causa primeira da narrativa. (...). O que é importante ressaltar, de fato, é que o Destinator representa a parte mais tipificante da diegese, muitas vezes se confundindo com ela mesma. Por mais que uma narrativa inicie *in medias res*, o Destinator é sempre uma condição primeira, encerrada apenas pelo Destinatário (VENANCIO, 2017, p. 55-56).

Venancio (2017) aponta que, se o Destinator se confunde com o início da narrativa, o Destinatário se confunde com o final dela, mesmo não se tratando do final da história em si, mas sim a personificação do objetivo final, pois, se o Sujeito leva o Objeto ao destinatário, temos o fim da história. “O Destinatário é o todo representado pelo quebra-cabeça que toda narrativa se configura. O fim do desafio, a construção de um novo *status quo*, similar ao mundo posto pelo Destinator (VENANCIO, 2017, p. 59).

O Eu, representado pelo Sujeito, nunca estará sozinho numa narrativa, havendo a figura de dois tipos de Outro, um que visa auxiliar o Sujeito e outro, atrapalhar: Adjuvante e Oponente (VENANCIO, 2017). O adjuvante pode ser considerado como mentor, que busca dar as expertises necessárias para o sujeito; ou sidekick, que transfere a capacidade de protagonismo,

a chance de se tornar Sujeito, para auxiliar outro com mais condições ou prioridades na busca pelo Objeto (VENANCIO, 2017).

Podemos dizer que o Oponente é um Sujeito negativo, no sentido de que, ideologicamente, ele se coloca em oposição ao Sujeito e ao caminho de todos os demais atuantes, conquistando o lugar de vilania ou de contraponto (VENANCIO, 2017). Para Venancio (2017), o formalismo russo interpretou o Oponente de duas formas – vilão e falso herói – com ambos ocupando a função de atrapalhar o caminho do herói, seja na vinculação com o Objeto através do Desejo ou no encaminhar da história em direção ao Destinatário.

Greimas colocou o Oponente enquanto vetor contrário aos demais, porém próximo ao Destinatário por ele ser tanto a primeira quanto a última barreira para esse fato, sendo normalmente, o vilão a primeira e o falso herói a última, segundo Venancio (2017).

A partir do Modelo Atuacional de Greimas descrito acima, o filme “Garrincha, Alegria do Povo” (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, foi objeto da análise deste trabalho.

5 ANÁLISES

“Garrincha, alegria do povo” (1963) é um filme rodado em preto e branco de 1963 realizado pela Filmes do Serro, empresa fundada por Joaquim Pedro de Andrade, o diretor, produzido por Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira, com direção de fotografia de Mario Carneiro. A obra completa de Joaquim Pedro de Andrade foi restaurada, em um projeto financiado pela Petrobrás, incluindo “Garrincha, alegria do povo” (1963), apesar deste não contar com os negativos originais, descartados após diagnóstico de síndrome do vinagre² (GARRINCHA, 2005).

Figura 3: Garrincha deixa para trás mais um marcador desconcertado



Fonte: GARRINCHA (1963)

O filme inicia com uma música de fundo com uma sequência de fotos de Garrincha e seus dribles, deixando desconcertados, com expressão de desespero, os adversários que, em suas expressões, não pareciam entender como acabaram driblados. A sequência é quebrada por uma foto de Garrincha abraçado com personalidades políticas da época, como os presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, ao som de aplausos. Finalizando a parte inicial, uma

² A síndrome do vinagre é uma condição que afeta filmes de triacetato, onde pela exposição de rolos à umidade, calor ou agentes químicos, ocorrendo uma proliferação de fungos, que desencadeiam reações químicas que resultam no rompimento das cadeias de acetato, liberando ácido acético e danificando os filmes de maneira irreversível.

célebre frase de Nelson Rodrigues preenche a tela: “Se fôssemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos”.

Imagens do Rio de Janeiro de meados do século XX são exibidas, com as pessoas jogando futebol nas praias cariocas e nas ruas da cidade, exibindo a paisagem encantadora da cidade e as pessoas parando para assistir ao show de habilidades da gente simples se divertindo por meio do futebol. Ao fundo, o samba-enredo campeão da Portela de 1945, Brasil Glorioso, composto por Ventura, ano em que o carnaval, outra paixão carioca, ficou esquecido por conta da guerra, mas mesmo assim colocou, “mais uma vez, um pouco de alegria na vida das pessoas que compareceram ao espetáculo” (MIL, [20--]).

Figura 4: Pessoas jogam futebol em praia carioca



Fonte: GARRINCHA (1963)

Após a exibição dos créditos, intercalados com fotografias de Garrincha, imagens do vestiário do Botafogo entram em cena, com som ambiente, mostram os jogadores se preparando para o início de mais uma partida de futebol, enfaixando os pés, massageando os músculos e fazendo aquecimento. O corte seguinte mostra as pessoas comuns entrando no estádio para assistir a uma partida, procurando o melhor lugar para ver o espetáculo em campo. De volta ao vestiário, os jogadores se reúnem para conversar sobre a partida e se dirigem ao gramado, passando pelos túneis do estádio.

Com os jogadores à beira da saída para o gramado, a tensão pelo início é acentuada e as pessoas esperam impacientemente pela entrada dos atletas em campo. Fogos de artifício e o barulho da torcida explodem com a entrada dos jogadores, enquanto os radialistas e fotógrafos da época buscam a melhor entrevista e a melhor foto pré-jogo.

A narração de Heron Domingues então se inicia, falando a definição de Garrincha como “o nome de um passarinho alegre, cor de terra”. Em seguida, enquanto Garrincha concede uma entrevista à rádio, o narrador fala que “este filme pretende mostrar, entre outras coisas, que quem apelidou Francisco Manuel dos Santos de Garrincha, conhecia tanto o rapaz, quanto o passarinho e era um poeta.” O jogo começa e a câmera segue Garrincha e sua icônica camisa 7, focando em suas pernas tortas e em suas tentativas de participar do jogo, tomando a lateral como sua e buscando passar pelo marcador. A torcida parece impaciente, reclama e grita suas instruções aos jogadores.

Imagens de vários jogos do Botafogo são exibidas, com foco em Garrincha e em seus dribles e suas participações no jogo, seus dribles caracteristicamente desconcertantes, alternadas com mais fotografias de Garrincha driblando adversários. Em seguida, as faltas sofridas por Garrincha, caçado pelos marcadores em campo. Garrincha leva a mão à perna como que sentindo uma lesão e o torcedor é mostrado preocupado com a situação. Uma sequência de gols é então mostrada, com a torcida comemorando e Garrincha vibrando com os companheiros. A alegria no estádio é latente e Garrincha é carregado nos braços do povo após a vitória ao som de “é campeão”, enquanto a torcida botafoguense comemora mais um título.

Mané Garrincha é, então, mostrado dando um depoimento sobre quando se sentiu famoso após a Copa de 1958 e como, por vezes, se sentiu cansado da vida de ídolo, das atenções recebidas, mas que tinha que aguentar as perturbações porque era a vontade do povo. Imagens de uma rua carioca são exibidas, mostrando três homens, entre eles, Garrincha.

O narrador faz, então, sua segunda aparição no longa, informando que uma câmera havia sido escondida na janela de um edifício no centro do Rio de Janeiro para mostrar a popularidade de Garrincha. A câmera segue Garrincha enquanto ele anda em meio ao povo, a princípio, desapercibido. Garrincha entra em seu banco, e ao sair, é reconhecido e acaba cercado de pessoas. O narrador conta que nas excursões da Seleção Brasileira, Garrincha recebia presentes dos colegas para ser o primeiro a descer do ônibus, arrastando consigo a multidão e deixando o caminho livre para os companheiros.

Além das visitas ao banco, Garrincha frequentava lojas de música e tinha sobre si, diversos sambas e marchinhas celebrando seus feitos, como informa o narrador, enquanto uma das músicas em sua homenagem toca ao fundo. Garrincha anda em meio às pessoas, distribui autógrafos e cumprimentos até, enfim, entrar em seu fusca e sair do meio do tumulto causado por sua presença.

Imagens de Pau Grande-RJ, cidade da serra de Petrópolis onde Garrincha nasceu, são mostradas e o narrador fala que sua família continua a viver na cidade de três mil habitantes que gira em torno de uma fábrica de tecidos, a quem todas as casas da cidade pertencem, inclusive a de Garrincha, cedida a ele como prêmio pela conquista do Mundial de 1958. Imagens da casa de Garrincha são mostradas e o narrador fala sobre sua família, composta, então, de mulher e sete filhas e passarinhos.

Figura 5: Imagem aérea de Pau Grande-RJ



Fonte: GARRINCHA (1963)

A casa de Garrincha é mostrada, com ele dançando em meio às filhas ao som de Nat King Cole. O narrador diz o nome das filhas e fala em um “drible do destino” Garrincha não ter ainda um herdeiro de pernas tortas. Nas paredes da casa, flâmulas e em cima das mesas, troféus. O narrador fala que a casa de Garrincha se transforma em ponto turístico nos campeonatos mundiais e em centro político nas campanhas eleitorais, quando os candidatos buscam se aproveitar da popularidade do astro do futebol.

Destacando sua natureza simples, o narrador fala que é nas peladas no campo de terra batida de sua infância em Pau Grande, apelidado de Maracanãzinho, que Garrincha passa suas folgas do Botafogo e encontra seus verdadeiros amigos, jogando um futebol diferente daquele jogado nos clubes brasileiros. “Sóbrios, discretos, não procuram tirar nenhum partido da fama e do prestígio de Mané, cresceram juntos identificados na vida de meninos pobres, frequentaram a mesma escola e juntos se iniciaram no ofício de tecelões da fábrica que rege toda a vida da cidade”, diz o narrador enquanto são mostradas imagens de Garrincha bebendo em um bar com os amigos de infância.

Figura 6: Garrincha e os amigos jogam no campinho da cidade de Pau Grande



Fonte: GARRINCHA (1963)

Então, a fábrica de tecidos é colocada em evidência, com imagens externas e internas, com os tecelões trabalhando. O narrador fala que os amigos de Garrincha continuam trabalhando na fábrica, trabalhando oito horas por dia e recebem salário mínimo, enquanto Garrincha ganha cerca de quinhentos mil cruzeiros por mês jogando futebol e que quando trabalhava na fábrica era mau operário, dormia durante o expediente, mas nunca foi demitido para que continuasse a jogar no time da fábrica aos finais de semana.

Com imagens de um treino do Botafogo, o narrador fala sobre a chegada de Garrincha ao futebol da grande cidade, do qual nada sabia. A imprensa notou, conta ele, em seu primeiro treino, o novato de pernas tortas e Garrincha diz ter descoberto que tinha as pernas tortas ao ler

o jornal no dia seguinte. Dez anos depois da chegada ao Botafogo, Garrincha segue impaciente das rotinas dos treinos e é alvo dos preparadores por sua tendência a engordar, diz o narrador enquanto Garrincha é chamado de lado por um dos treinadores da equipe.

Ao som de música clássica, Garrincha e os companheiros são exibidos em raras cenas de treinos físicos dos anos de 1960, tomando banho com os companheiros após o treino. Ele é mostrado se alimentando, brincando de jogos de pebolim e lendo jornais com eles na concentração em uma casa do clube, onde todos eram obrigados a ficar antes dos jogos, seguindo as orientações do treinador e do departamento médico.

O médico do Botafogo, Dr. Nova Monteiro, dá seu depoimento falando de seu interesse em Garrincha, que fala sobre a explicação científica das pernas tortas de Garrincha. Por outro lado, Garrincha busca ajuda além da medicina, sendo exibidas imagens dele com sua rezadeira, Dona Delfina, que ignora as intervenções feitas pelos médicos para fazer seus próprios procedimentos nas pernas do ídolo do futebol.

Com imagens das pessoas nas ruas e nos palácios ouvindo aos jogos da Seleção na Copa do Mundo de 1962, o narrador fala sobre como o brasileiro, assim como Garrincha, é dado a superstições, destacando o chefe da delegação brasileira que usara a mesma roupa na copa de 1962 e aos jogadores que se recusaram a usar na estreia na Copa as elegantes blusas de lã presenteadas por uma fábrica italiana, para seguir usando as mesmas roupas utilizadas nas vitórias internacionais anteriores.

Com imagens da estreia da Seleção Brasileira contra o México, o narrador fala sobre o favoritismo do Brasil na partida, sobretudo pela presença de Pelé e Garrincha, mas destacando que as pernas de Garrincha tremiam antes de começar a partida, não de medo, mas perante a responsabilidade colocada sobre si, já que o Brasil havia se libertado das decepções do passado por meio da dupla Pelé e Garrincha e buscava em uma nova Copa, manter-se no topo por meio dos dois. Garrincha não conseguiu jogar bem no primeiro jogo, vitória por 2 a 0 sobre o México com destaque nas manchetes para Pelé.

Três dias mais tarde, diz o narrador, Garrincha e Pelé voltaram a campo para dividir a responsabilidade, desta vez contra a Tchecoslováquia, onde uma distensão muscular na virilha tirou Pelé do jogo e da Copa do Mundo, transferindo toda a responsabilidade para Garrincha. Contra a Espanha, o Brasil tomou um gol logo no começo do jogo e não tinha Pelé. Garrincha

começou a mostrar sua genialidade com dribles e construiu uma vitória em frente aos nervosos brasileiros.

O narrador lembra um fato da Copa de 1958, quando Garrincha, no banco de reservas, resmungava por não ter sido escalado para o jogo contra a Inglaterra “se eu pego um gringo desses, vou lá dentro do gol.” Em 1962, realizou a promessa e com seus dribles pelo meio e pelas pontas, desmontou a estrutura inglesa, tomando o jogo para si e “fazendo gols que até então pareciam exclusivos de Pelé e Didi”. Após fazer o primeiro gol, chutou uma falta que Didi bateria, acertando a trave e com Vavá convertendo no rebote. O terceiro gol foi dele, em um chute de fora da área.

Contra o Chile, Garrincha repetiria sua atuação de gala, fazendo gol com a perna esquerda, sofrendo pênalti e dominando a partida. O narrador destaca que Garrincha ignorava os gritos do técnico Aymoré Pereira para que ficasse na ponta, ocupando o campo todo sem se preocupar com as táticas. “Em dado momento, enfiou-se pela meia-esquerda, marcando um gol de cabeça que projetou subitamente na área a imagem do grande ausente Pelé, que o próprio Garrincha com seu talento vinha fazendo esquecido”, dizia o narrador. Garrincha perdeu a cabeça e acabou expulso pela primeira vez na carreira após dar um pontapé em um jogador chileno. Além da expulsão, levou uma pedrada na cabeça na saída do gramado. Nilton Santos teria dito que, se Garrincha tivesse a experiência de Zizinho, teria saído de campo correndo em ziguezague.

A FIFA decidiria o destino de Garrincha e até mesmo o presidente do Peru interviu, recomendando que o juiz não punisse Garrincha com a suspensão da final. Mesmo expulso, Garrincha acabou jogando a final da Copa contra a Tchecoslováquia. As imagens retornaram à final de 1958, contra Suécia, lembrando os fantasmas do passado do futebol brasileiro. O narrador fala que na época não se apontavam favoritos, mas que diziam que se a Suécia fizesse o primeiro gol, o Brasil perderia a cabeça. E a Suécia fez o primeiro gol.

O narrador contava que após o gol sueco, o estádio viu Didi pegar a bola nas redes e levar a bola calmamente até o centro do campo calmamente: “Eu tinha na cabeça só um pensamento, recomeçar o jogo e largar uma bola para o Mané, eu sabia que nos seus pés estava a nossa salvação.” O narrador conta que Axbom, marcador de Garrincha na partida teria dito antes da partida que estava preparado para marcar Garrincha, que este só sabia driblar para o mesmo lado e que não sairia da partida como mais um João. Mas, como diz o narrador, Axbom estava repetindo as falas de outros tantos Joãos e acabaria como eles, dominado pelos dribles

de Garrincha. Enquanto isso, imagens do jogo são exibidas, com Garrincha driblando Axbom e passando a bola para os gols de empate e de virada de Vavá, com dois dribles iguais como sempre para a direita. “Pelo talento e a habilidade de Mané Garrincha, o futebol brasileiro estava se libertando de mais um completo: o de perdedor de finais”, diz o narrador. A Suécia reforçou a marcação em Garrincha, mas abriu espaço para Pelé aparecer.

Voltando a 1962, Pelé, ainda não recuperado da contusão, ficou no banco e Garrincha entrou em campo com 39°C de febre. E como em 1958, o Brasil tomou gol no início do jogo e, também como em 1958, reagiu para a vitória. O narrador destaca que, com Pelé fora de campo e Garrincha doente, a seleção brasileira pôde dividir as honras da vitória em partes iguais, se afirmando como equipe. Uma sequência de fotos e vídeos da comemoração do título em campo e nas ruas brasileiras e de imagens de jornal é colocada na tela, com fogos de artifício ao fundo. A seguir, a delegação brasileira em meio a personalidades políticas, voltando para casa é mostrada entre imagens do povo e abraços, carreatas com a Taça e muita alegria do povo brasileiro, ao som de músicas compostas em homenagem aos bicampeões do mundo.

Figura 7: Garrincha comemora o bicampeonato mundial



Fonte: GARRINCHA (1963)

O filme retorna a 1950, com o povo ansioso pela primeira conquista, em casa. A melancolia dos jogadores e da torcida, com o choro mostrado em fotos e filmagens, logo mostram que o resultado não foi o esperado. “O futebol exerce sobre a emoção do povo um

poder que só se compara ao poder das guerras, leva um país inteiro da maior tristeza à maior alegria”, diz o narrador. Ele fala, enquanto imagens de torcedores com os olhos fixos na bola são exibidas, que existem duas teorias para explicar o fenômeno: a primeira é que a bola do futebol é um símbolo do ventre materno, sendo possível, assim, compreender o ardor da disputa entre os jogadores e o interesse dos torcedores pelo destino da bola.

As imagens de interesse dos torcedores são, então, alteradas para imagens de grandes brigas em campo e nas arquibancadas e o narrador aponta a outra teoria, que chama de a mais sensata: a de que o povo usa o futebol para gastar as emoções acumuladas pelas frustrações da vida cotidiana e que o estádio é um local cômodo para exercitar tais emoções. Enquanto isso, mais imagens do povo nas arquibancadas, ansiosos e vibrando e sofrendo, são exibidas.

Figuras 8 e 9: Torcedores deixam o estádio após um jogo (à esquerda) e chegam apressados ao estádio para uma partida (à direita)



Fonte: GARRINCHA (1963)

“O último apito do juiz devolve o torcedor à 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.” O estádio vai se esvaziando, as pessoas vão andando em direção às saídas, até que ele esteja completamente vazio. O trem é então mostrado chegando à estação, com as pessoas saindo correndo dele, saltando muros para cortar caminho, carros lotados de pessoas na carroceria, entrando no estádio e aguardando com ansiedade e euforia o início de um novo jogo, para um novo ciclo, que começa e acaba com um jogo de futebol. O Maracanã lotado em tomadas feitas de cima é mostrado e as imagens de mais um jogo do Botafogo são exibidas, com belos gols. O filme acaba com Garrincha e a bola dentro da rede e o som da torcida vibrando.

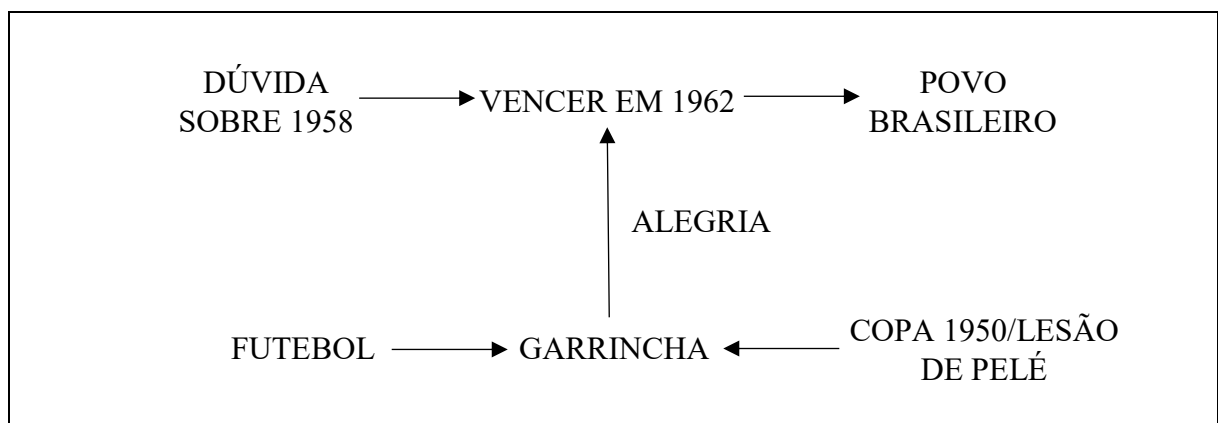
Figura 10: Garrincha entra no gol com bola e tudo na última cena do filme



Fonte: GARRINCHA (1963)

O documentário “Garrincha, Alegria do Povo” (1963) pode ter sua narrativa analisada e compreendida a partir do Modelo Atuacional de Greimas. Ao analisar a obra, compreendemos que Manuel Francisco dos Santos, o Garrincha, é o sujeito da narrativa, tendo como desejo a alegria da vitória na Copa do Mundo de 1962. O destinador podemos encontrar na Copa do Mundo de 1958, vencida pelo Brasil, e o destinatário é o povo brasileiro. O futebol de Garrincha se comporta como adjuvante na narrativa e o oponente, as dúvidas sobre o Brasil ser aquele da Copa de 1950.

Figura 11: Modelo Atuacional baseado no filme “Garrincha, Alegria do Povo”



Fonte: Elaboração da autora a partir de Greimas (1973)

Garrincha é o ponto central da narrativa do filme, lançado no ponto alto de sua carreira, quando ele acabara de ser o grande nome do Brasil campeão mundial no Chile em 1962. O sujeito, como estabelece o Modelo Atuacional, está sempre em busca de algo (desejo) e, no caso do Garrincha representado no longa, este algo é a alegria (desejo) da vitória na Copa do Mundo de 1962 (objeto).

A responsabilidade de Garrincha ao seguir para a Copa de 1962 era enorme, como aponta o trecho abaixo, falado na narração do filme, sobre a primeira partida do Brasil na Copa de 1962, contra o México e, com a contusão de Pelé na partida seguinte, ficou maior ainda.

O Brasil, com prestígio de campeão do mundo, tinha total favoritismo neste jogo. A certeza geral de vitória firmava-se sobretudo nas pernas de Pelé e de Garrincha. Mas as pernas de Garrincha tremiam ostensivamente antes de começar a partida. Tremiam de responsabilidade mais que de medo. Em 1958 o futebol brasileiro, frustrado por dramática sucessão de derrotas, tinha se libertado, graças à inspiração de Pelé e de Garrincha. Agora, chegava a uma nova Copa do Mundo, escravizado à sorte de Pelé e de Garrincha (GARRINCHA, 1963).

Segundo Greimas (1973), o sujeito é referente ao destinatário e, podemos visualizar isto no documentário. O longa metragem faz questão de mostrar o prestígio de Garrincha entre a população brasileira, ao incluir um depoimento sobre o craque falando sobre o momento em que soube que estava famoso e com uma sequência de Garrincha andando pelas ruas cariocas, sendo reconhecido e atraindo uma multidão de fãs. Apesar disso, mostra que Garrincha era o homem comum, parte do povo brasileiro, que era mau operário quando trabalhava na fábrica de tecidos, gostava de jogar bola e beber com os amigos de infância em Pau Grande e que não gostava muito das atenções que recebia, mas a compreendia.

E nem só Garrincha teve os nervos afetados pela Copa. Última partida da primeira fase, contra a Espanha, o Brasil correu o risco da eliminação, e os brasileiros que assistiam à partida in loco sentiram à flor da pele, como mostra o trecho: “De emoção, alguns brasileiros foram medicados em pleno estádio. Um deles quebrou as duas pernas numa queda. O cinegrafista amador que tomou essas cenas do jogo, perdeu também, como se vê, o controle da luz e dos nervos” (GARRINCHA, 1963).

Após lembrar a Copa de 1950 e a tristeza que veio por ela acompanhada, o filme reflete sobre o futebol e seu poder sobre o povo. “O futebol exerce sobre a emoção do povo um poder que só se compara ao poder das guerras. Leva um país inteiro da maior tristeza à maior alegria” (GARRINCHA, 1963).

Greimas (1973) também aponta que o destinador é referente ao objeto e chama a ação do sujeito. No caso de “Garrincha, Alegria do Povo”, identificamos que o destinador é a dúvida acerca de 1958, afinal, seria 1958 a realidade do futebol brasileiro ou este continuaria assombrado pelo fantasma de perdedor de finais, como o longa aponta que o Brasil era apontado antes de seu primeiro título. Num trecho lembrando a final de 1958, o narrador recorda o que se falava sobre o Brasil naquela final, refletindo os fantasmas do passado.

Neste jogo, o Brasil com sua ficha de perdedor nas decisões dramáticas, estava diante do fantasma da final. Os comentaristas internacionais reunidos no estádio de Estocolmo, não indicavam favorito, mas achavam que se a Suécia fizesse o primeiro gol, ganharia o jogo, porque os brasileiros iam perder a cabeça na certa. (...). Pelo talento e habilidade de Mané Garrincha, o futebol brasileiro estava se libertando de um velho complexo: o de perdedor de finais. (GARRINCHA, 1963).

Deste modo, a dúvida sobre a Copa de 1958 se refere à possibilidade de vitória na Copa do Chile em 1962, e chama Garrincha, o sujeito, à ação, buscando com seus dribles, deixar no passado as dúvidas e afirmar o futebol brasileiro como o melhor do mundo.

O oponente cria dificuldades para o sujeito e, no caso de “Garrincha, Alegria do Povo”, identificamos dois: o fantasma da Copa de 1950 e a lesão de Pelé, ainda na primeira fase da Copa de 1962. A Copa de 1950 foi grande baque para a fé do brasileiro em seu futebol. A crença na vitória era tão grande que a derrota deixou um amargor no torcedor que só os dribles de Garrincha e os espetaculares gols de Pelé poderiam curar oito anos mais tarde. Mas, mesmo com a vitória em 1958, o fantasma de 1950 seguiu assolando a Seleção Brasileira em 1962.

Em 1950, tamanha era a expectativa para a vitória que o longa traz apenas um trecho do discurso do prefeito do Distrito Federal, minutos antes de começar a final contra o Uruguai, conhecida como *Maracanazo*: “Eu cumpri o meu dever construindo este estádio, agora vocês cumpram o seu, ganhando a Copa do Mundo” (GARRINCHA, 1963).

O outro oponente identificado foi a lesão de Pelé ainda na segunda partida da Copa de 1962, contra Tchecoslováquia, partida que terminou em empate por 0 a 0. Até aquele ponto, o Brasil era um “monstro de duas cabeças” em Pelé e Garrincha, que juntos, haviam superado os obstáculos com dribles e brilhantismo em 1958. O que seria agora do Brasil sem Pelé? A lesão, uma distensão muscular na virilha, foi descrita pelo narrador como “um dos mais temíveis acidentes do futebol” (GARRINCHA, 1963) e caberia a Garrincha tomar as rédeas da seleção. Como Greimas (1973) aponta, o oponente tem a característica de colocar obstáculos ao sujeito

e o maior obstáculo enfrentado por Garrincha ao longo do filme foi assumir o protagonismo da seleção e vencer a Copa sem Pelé. E Garrincha assumiu tal protagonismo.

O jogo contra os espanhóis foi a maior aflição dos brasileiros no Chile. Eles fizeram um gol de saída e nós não tínhamos mais Pelé. Tínhamos apenas esperanças de que Garrincha nos desse um estalo de seu gênio no segundo tempo. E Garrincha não falhou. De repente, aquele jogador sem inspiração, mais gordo do que devia, começou a inventar dribles contra a defesa espanhola (GARRINCHA, 1963).

Na contramão, o adjuvante, auxilia o sujeito e nada auxilia mais Garrincha que o seu futebol. Mesmo que os obstáculos das dúvidas sobre a seleção, relacionadas a 1950, e da ausência de Pelé, o futebol não virou as costas a Garrincha e o auxiliou no caminho do bicampeonato. O foco do filme se dá, em muitos momentos, nos dribles de Garrincha, que o tornaram conhecido como o melhor driblador de todos os tempos.

Ao longo do documentário, a genialidade de Garrincha em campo é sempre colocada em primeiro plano. Durante a copa, seu futebol foi determinante para a vitória do Brasil, como mostram diversos trechos como que mostraremos abaixo.

Nas quartas de final, o Brasil enfrentou a Inglaterra e venceu pelo placar de 3 a 1, com grande atuação de Garrincha, como podemos ver no trecho abaixo.

Na Copa de 1958, no banco de reservas, Garrincha resmungava porque não tinha sido escalado contra os ingleses. “Se eu pego um gringo desses”, dizia, “vou lá dentro do gol”. No Chile em 1962, ele realizaria o velho sonho de ir lá dentro do gol dos ingleses. Com o poder de seus dribles incríveis, entrando pelo meio ou pelas pontas, ele sozinho desmontou a estrutura do *english team*, fazendo gols que, até então, pareciam patente exclusiva de Pelé e Didi (...). Mais tarde, aplicava uma folha seca e fazia o terceiro gol do Brasil (GARRINCHA, 1963).

Contra o Chile, nas semifinais, Garrincha mostraria novamente sua genialidade, levando o Brasil para mais uma final de Copa do Mundo. Neste jogo, Garrincha mostrou a característica forte de seu futebol, de não ter amarras e de remeter ao povo brasileiro, como o futebol é jogado nos campinhos longe dos holofotes. Ali, também, Garrincha ultrapassaria o obstáculo colocado pela ausência de Pelé, se firmando como grande craque do Brasil na Copa.

Garrincha onipresente no jogo contra a Inglaterra foi igualmente irresistíveis três dias depois contra os chilenos. Sem que se pudesse esperar tanto de sua inofensiva perna esquerda, fez um gol digno de uma antologia dos artilheiros canhotos (...). Apesar dos gritos do técnico Aymoré para que ficasse sempre na ponta, Garrincha rebelde às táticas não tinha lugar certo no campo. Em dado momento, enfiou-se pela meia esquerda marcando um gol de cabeça que projetou subitamente na área a imagem do grande ausente Pelé, que o próprio Garrincha com o seu talento vinha fazendo esquecido (GARRINCHA, 1963).

O longa retoma a final de 1958 em dado momento, e recorda como a Suécia fez um gol no começo da partida e Didi retirou calmamente a bola de dentro do gol e caminhou até o centro de campo para fazer a reposição de bola falando, após a partida: “Eu tinha na cabeça só um pensamento, diria mais tarde Didi. Recomeçado o jogo, largar uma bola para o Mané. Eu sabia que em seus pés, estava a nossa salvação” (GARRINCHA, 1963).

Mas assim não pensava Axbom, zagueiro esquerdo e marcador de Garrincha que, às vésperas daquele jogo final, fez declarações à imprensa afirmando que estava preparado e disposto a barrar o caminho do até então imparável pontaesquerda brasileiro. E ousando mesmo, disse que Garrincha só sabia driblar para um mesmo lado e contra este drible já estava prevenido. Tinha certeza que não sairia de campo transformado em mais um João. Não sabia, entretanto, o sueco Axbom, que estava repetindo as declarações de dezenas de outros Joãos. A razão, afinal, estava com Didi. Garrincha, sem tomar conhecimento de que seu marcador se chamava Axbom, tratou-o como mais um João qualquer e, driblando sempre para a direita, colocou Vavá duas vezes na cara do gol, em duas jogadas absolutamente iguais (GARRINCHA, 1963).

Na final da Copa de 1962, no entanto, o futebol agiu como adjuvante de um modo diferente. Garrincha, com 39°C de febre, não brilhou na partida, mas o futebol brasileiro como um todo, se afirmando enquanto seleção e não apenas talentos individuais, auxiliou na vitória, que desta vez não se apoiou em um ou dois craques, mas na figura de um time, representando o seu país. “E todos dividiram, afinal, em partes iguais, as honras da vitória, que a alegria, essa foi sempre de todos” (GARRINCHA, 1963).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Garrincha, Alegria do Povo” é um filme com elementos de um movimento cinematográfico, o do Cinema Novo, que veio romper com o estilo hollywoodiano de se fazer cinema, que vinha invadindo o cenário nacional. A busca do brasileiro encontra Garrincha como personagem principal, nascido no interior do Rio de Janeiro, bisneto de índios escravizados, filho de nordestinos, miscigenado, de origem pobre, à qual nunca se afastou.

Manuel Francisco dos Santos, além de um jogador de futebol, grande paixão nacional, era um retrato do brasileiro encontrado na figura de um homem. Suas pernas tortas e seus dribles infinitos tomaram conta de sua identidade. Não é possível contar a história do futebol brasileiro, sem mencionar o Anjo das Pernas Tortas. E Joaquim Pedro de Andrade fez um trabalho primoroso ao mostrar Garrincha e a alegria que ele trouxe ao povo brasileiro.

O futebol, como diz o filme, assim como as guerras, tem um poder sobre a emoção do povo, capaz de levar uma nação inteira, da mais profunda tristeza ao maior êxtase, em questão de minutos. E Garrincha foi o motor que fez com que isso acontecesse. Se, no passado, o país sofreu, vendo a derrota em frente a seus olhos no Maracanã lotado de 1950, Garrincha e Pelé trouxeram a alegria em 1958 e, em 1962, a vitória sorriu para Garrincha novamente, desta vez sozinho em seu protagonismo.

Além do poder nas emoções do povo, o filme mostra o poder que o futebol tinha (e ainda tem, talvez em menor escala) na vida das pessoas. O ciclo de uma semana começava e acabava com o apito de um jogo de futebol. O que estava no meio era apenas meio. Ao chegar à estação, o brasileiro salta com o trem ainda em movimento e, como se um ímã o atraísse em direção ao estádio, salta muros e passa por meio de trilhos para chegar o mais rápido possível.

E, percebendo tudo isso, através da fama que, mesmo não o agradando, sabe que tem, Garrincha sente a responsabilidade da nação inteira em suas costas para que a alegria daquela gente em 1958 (e dele próprio, como parte do povo brasileiro) se repita em 1962. Suas pernas tremem na estreia, não por medo, mas por responsabilidade. E tal responsabilidade dobra alguns dias depois com a ausência de Pelé, com quem a dividia.

O fantasma da Copa de 1950 também foi outro fator relevante no filme, o que mostra como o brasileiro se viu afetado por aquela derrota, mesmo 12 anos mais tarde e com um campeonato mundial conquistado. A Copa de 1958 não afastou o fantasma das derrotas em

momentos decisivos da Seleção Brasileira. Ainda havia o medo de que o pesadelo retornasse em 1962 e a lesão de Pelé colocou todas as esperanças de que o passado fosse afastado de vez, em Garrincha.

Garrincha tem seu futebol e este não o abandonou. Ele começou no futebol profissional em 1953, mas mesmo em 1962, quase dez anos depois, ele ainda é um jogador de futebol com um certo amadorismo típico dos campinhos de todo o Brasil, e do Maracanãzinho, onde ele cresceu jogando futebol. O drible de Garrincha e sua desobediência tática, ocupando todos os espaços de campo, sem se preocupar em ficar fixo na ponta-esquerda, trazem a essência do futebol de interior, informal, como o que ele cresceu jogando, em que mais vale um gol contra do que chutar a bola morro abaixo e ter que ir buscar.

E foi com os dribles e a desobediência tática que o Mané colocou a Seleção Brasileira em suas chuteiras e construiu viradas espetaculares, entrou com bola e tudo no gol dos ingleses, desequilibrou o jogo e acabou desequilibrado e expulso, causou comoção e acabou não sendo suspenso para jogar uma final em que não foi protagonista, mas foi feliz. E a alegria de Garrincha foi também a alegria de todo o povo brasileiro.

REFERÊNCIAS

- BONSANTI, B. O rugby originou o futebol, mas demorou para se profissionalizar e ficou para trás. **Trivela**, 2015. Disponível em: <https://trivela.com.br/o-rugbi-originou-o-futebol-mas-demorou-para-se-profissionalizar-e-ficou-para-tras>. Acesso em: 28 set 2018.
- CÁNEPA, L. L. Expressionismo Alemão. *In*: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. Cap. 2, p. 55-88.
- CANETTIERI, Thiago. A importância do futebol como instrumento da geopolítica internacional. **Revista de Geopolítica**, v. 1, n. 2, p. 116-128, 2016.
- CARVALHO, M. D. S. Cinema Novo brasileiro. *In*: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. Cap. 11, p. 289-309.
- CASTRO, R. **Estrela Solitária: um brasileiro chamado Garrincha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CINCO vezes favela. Direção: Miguel Borges; Joaquim Pedro Andrade, *et al.* Produção: Marcos Farias; Leon Hirszman e Paulo César Saraceni. Centro Popular de Cultura da UNE; Instituto Nacional do Livro; Saga Filmes; Tabajara Filmes. 1962.
- CINEASTA brasileiro. **UOL Educação**, [20--]. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/joaquim-pedro-de-andrade.htm>. Acesso em: 27 out 2018.
- COSTA, F. C. Primeiro Cinema. *In*: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. Cap. 1, p. 17-52.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Geraldo Del Rey; Yoná Magalhães e Othon Bastos. Banco Nacional de Minas Gerais; Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. 1964.
- FABRIS, M. Neo-realismo Italiano. *In*: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. Cap. 8, p. 191-220.
- FESTAS e Rituais Bororo. Direção: Luiz Thomaz Reis. 1917.
- GARRINCHA, Alegria do Povo. Direção: Joaqui Pedro Andrade. Produção: Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto. Intérpretes: Garrincha. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto. 1963.
- GARRINCHA, Alegria do Povo. **Filmes do Serro**, 2005. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/rest.asp?f=4>. Acesso em: 30 out 2018.
- GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6ª. ed. São Paulo: Atlas, 2012.

GONÇALVES, G. S. Panorama do Documentário no Brasil. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário**, v. 1, p. 79-91, 2006.

GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**: pesquisa de método. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

GREIMAS, A. J. **Semântica Narrativa e Textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

HISTÓRIA. **Vasco**, [20--]. Disponível em:
<http://www.vasco.com.br/site/conteudo/subcategoria/1>. Acesso em: 2 out 2018.

JOAQUIM Pedro de Andrade. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 2017. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13097/joaquim-pedro-de-andrade>. Acesso em: 26 out 2018.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A Construção do Saber**: Manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre; Belo Horizonte: Artmed; Editora UFMG, 1999.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro Andrade. Produção: Joaquim Pedro Andrade. Intérpretes: Grande Otelo; Paulo José e Jardel Filho. Condor Filmes; Filmes do Serro; Grupo Filmes; Instituto Nacional de Cinema (INC). 1969.

MALAFAIA, W. V. Macunaíma, o filme: Joaquim Pedro de Andrade entre o Modernismo e o Tropicalismo. **Simpósio Nacional de História**, 2013. 1-15.

MANEVY, A. Nouvelle Vague. *In*: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. Cap. 9, p. 221-252.

MARTINS, F. A. C. Impressionismo Francês. *In*: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. Cap. 3, p. 89-107.

MÁXIMO, J. Memórias do futebol brasileiro. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 179-188, set/dez 1999.

MIL novecentos e quarenta e cinco. **Portela**, [20--]. Disponível em:
<http://www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1945>. Acesso em: 30 out 2018.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. 3ª. ed. Campinas: Papyrus, 2005.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Intérpretes: Werner Krauss; Conrad Veidt e Friedrich Feher. Decla-Bioscop AG. 1920.

O MENDIGO e a Pintura. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1953.

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Villar; Glória Menezes e Dionísio Azevedo. Cinedistri. 1962.

OLIVEIRA, A. F. Origem do futebol na Inglaterra no Brasil. **Revista Brasileira de Futsal e Futebol**, São Paulo, v. 4, n. 13, p. 170-174, set/out/nov/dez 2012.

OS FUZIS. Direção: Ruy Gerra. Produção: Jarbas Barbosa. Intérpretes: Átila Iório; Nelson Xavier e Maria Gladys. Copacabana Filmes; Daga Filmes. Inbracine Filmes. 1964.

PRINCE, G. **A dictionary of narratology**. Lincoln: U. Nebraska Press, 2003.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

RODRIGUES FILHO, M. **O Negro no Futebol Brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

ROSA, B. N.; MARQUES, J. C. A trajetória do herói de 1962: uma análise do documentário “Garrincha, Alegria do Povo” sob a luz da Jornada do Herói, de Joseph Campbell. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, São Paulo, 5-9 set 2016.

SARAIVA, L. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. Cap. 4, p. 109-141.

SUA HISTÓRIA e suas glórias. **Bangu**, [20--]. Disponível em: <https://www.bangu-ac.com.br/bangu/sua-historia>. Acesso em: 2 out 2018.

TRADIÇÃO gloriosa. **Botafogo**, [20--]. Disponível em: <http://www.botafogo.com.br/historia.php?cat=oclube>. Acesso em: 3 out 2018.

VENANCIO, R. D. O. **O modelo de Greimas: Entendendo a ação na narrativa**. Uberlândia: Independently Published, 2017.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto; Herbert Richers e Danilo Trelles. Intérpretes: Átila Iório; Maria Ribeiro e Orlando Macedo. Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Sino Filmes. 1963.

VISTAS de Aspectos Fluminenses. Direção: Afonso Segreto. 1898.

VISTAS de Aspectos Fluminenses (1898). **IMDb**, [201?]. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1735498/?ref_=nm_film_dr_100. Acesso em: 25 out 2018.

XAVIER, I. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.