

ESPORTE E CINEMA: NOVOS OLHARES

Exemplar de distribuição gratuita
Edição patrocinada pelo Ministério do Esporte, com recursos concedidos
ao núcleo da Rede Cedes/UFRJ





SPORT:HISTÓRIA

Organizadores:
Victor Andrade de Melo & Maurício Drumond

ESPORTE E CINEMA: NOVOS OLHARES

apicuri

Copyright © 2009 by Editora Apicuri Ltda.

Organizadores

Victor Andrade de Melo & Maurício Drumond

Preparação e Revisão

Taynée Mendes

Capa

Leonel Ponce e Margareth Bastos

Editoração eletrônica e Projeto Gráfico

Aped - Apoio & Produção Ltda.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

E78

Esporte e cinema : novos olhares / organizadores Victor Andrade de
Melo, Maurício Drumond. - Rio de Janeiro : Apicuri, 2009.

264 p.

Acompanhado de CD-ROM

ISBN 978-85-61022-17-4

1. Esportes no cinema. 2. Esportes - Aspectos sociais. 3. Esportes na
arte. I. Melo, Victor Andrade de, 1971-. II. Drumond, Maurício.

08-5340.

CDD: 791.43657

CDU: 791.43

04.12.08 09.

12.08 010093

[2009]

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Apicuri.

Telefone/Fax (21) 2533-7917

editora@apicuri.com.br

www.apicuri.com.br

Quando estávamos prestes a fechar a versão final desse livro, recebemos a triste notícia do falecimento do prof. Manoel José Gomes Tubino, autor de um dos capítulos. O amigo Antônio Jorge Soares bem definiu o mestre: um cavaleiro medieval, um homem de corporação. Correu os quatro cantos do mundo e desse país defendendo o esporte em todas as suas dimensões, sempre destacando-se por sua personalidade impressionante: afável (embora reagisse com força quando provocado), mediador, articulador, empreendedor, gentil, cortes, generoso; um grande homem.

O mestre Tubino adorava também cinema (tanto quanto o esporte). Quando nos encontrávamos, não poucas vezes ficávamos falando de filmes, trocando dicas, nos deliciando com o prazer da sétima arte.

A ele dedicamos essa obra. Essa é uma singela homenagem, que se somará a muitas outras, nenhuma delas (nem a soma de todas) suficiente para agradecê-lo. O mestre fará muita falta...

Victor Melo



COLEÇÃO SPORT: HISTÓRIA/COMISSÃO EDITORIAL

Prof. Dr. Antônio Jorge Soares

– Faculdade de Educação/Universidade
Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edmundo de Drummond Alves Junior

– Departamento de Educação Física/Universidade
Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Fabio Lessa

– PPGHC/IFCS/Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Mary del Priore

– Instituto Histórico – Geográfico Brasileiro
e Universidade Salgado de Oliveira

Profa. Dra. Simoni Lahud Guedes

– PPGA/ICHF/Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo

– PPGHC/IFCS – EEFD/Universidade Federal
do Rio de Janeiro (coordenador)



OS AUTORES

Alexandre Fernandez Vaz

Doutor pela Universidade de Hannover. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Educação, Interdisciplinar em Ciências Humanas e Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea. Pesquisador CNPq.

Fabio Bianchini

Licenciado e Bacharel em História/IFCS/UFRJ. Mestrando em História Comparada/PPGHC/IFCS/UFRJ. Pesquisador do Laboratório de História Antiga (LHIA)/UFRJ. Sua linha de pesquisa envolve as práticas corporais institucionalizadas na Grécia Antiga e estudos comparativos entre os festivais esportivos Panathenâicos e Panhelênicos.

Jorge Dorfman Knijnik

Licenciado em Educação Física. Doutor em Psicologia. Professor do Bacharelado em Esporte e do programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade de São Paulo. Docente do Curso de Educação Física da Universidade Presbiteriana Mackenzie. É autor de “A mulher brasileira e o esporte- seu corpo e sua história”(Ed. Mackenzie).

Hugo de Sousa Campos

Mestrando em História Comparada/PPGHC/IFCS/UFRJ.

Hugo da Silva Moraes

Licenciado em História/UERJ/Faculdade de Formação de Professores em São Gonçalo. Mestrando em História Social/Programa de Pós-Graduação da UERJ-FFP.

Luiz Carlos Sant'ana

Pesquisador do “Sport”: Laboratório de História do Esporte e do Lazer. Doutorando em História Comparada/PPGHC/IFCS/UFRJ.

Manoel José Gomes Tubino (in memoriam)

Exerceu inúmeras atividades ligadas ao esporte e à Educação Física. Dentre elas, foi Presidente da Fédération Internationale d'Éducation Physique e Professor do PROCIMH da Universidade Castelo Branco

Marcos Aurélio Santana Rodrigues

Bacharel e Licenciado em História pela UFRJ. Foi bolsista de iniciação científica PIBIC-UFRJ e Balcão pelo CNPq. Supervisor de documentação do Arquivo de Memória Operária do Rio de Janeiro/UFRJ. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Tem experiência na área de História (anarquismo, imprensa operária e análise de discursos), Memória Social e Documentação Operária, Sociologia do Trabalho e Direito do Trabalho.

Maurício Drummond

Licenciado e Bacharel em História/IFCS/UFRJ. Mestre em História Comparada/PPGHC/IFCS/UFRJ. Doutorando em História Comparada/PPGHC/IFCS/UFRJ. Pesquisador do "Sport": Laboratório de História do Esporte e do Lazer.

Rafael Fortes

Doutorando em Comunicação/UFE. Mestre em Comunicação, jornalista e historiador pela mesma instituição. Pesquisador do "Sport": Laboratório de História do Esporte e do Lazer.

Ricardo Martins Porto Lussac

Mestre em Capoeira. Mestrando do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciência da Motricidade Humana da Universidade Castelo Branco, onde é integrante do Laboratório de Estudos do Esporte.

Victor Andrade de Melo

Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Programa de Pós-Graduação em História Comparada e Escola de Educação Física e Desportos). Coordenador do "Sport": Laboratório de História do Esporte e do Lazer. Bolsista de produtividade em pesquisa/CNPq.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO:

Esporte e Cinema: Novos Olhares 11
Victor Andrade de Melo e Maurício Drumond

PARTE 1 - PANORAMA 15

Capítulo 1: Esporte, Cinema e Política na Argentina de Juan Perón (1946-1955): Apontamentos para um Estudo Comparado 17
Victor Andrade de Melo e Maurício Drumond

Capítulo 2: O Esporte no Cinema de Portugal 57
Victor Andrade de Melo

Capítulo 3: Futebol e Cinema: Relações 79
Victor Andrade de Melo

Capítulo 4: Cinema, Corpo, Boxe: Reflexões Sobre Suas Relações e a Questão da Construção da Masculinidade 95
Victor Andrade de Melo e Alexandre Fernandez Vaz

PARTE 2 – DIÁLOGOS 145

Capítulo 5: Futebol, Cinema e Novas Sensibilidades no Território Masculino: Uma Análise de *Asa Branca*, *Um Sonho Brasileiro* (1981) e *Onda Nova* (1983) 147
Victor Andrade de Melo e Jorge Dorfman Knijnik

Capítulo 6: O Surfe no Cinema e a Sociedade Brasileira na Transição dos Anos 1970/1980 185
Victor Andrade de Melo e Rafael Fortes

Capítulo 7: Garrincha X Pelé: Futebol, Cinema, Literatura e a Construção da Identidade Nacional 221
Victor Andrade de Melo

PARTE 3 – RESENHAS (NO CD-ROM)

Capítulo 8: Flamengo paixão: dois tempos, duas partes, duas percepções ou “sobre as diferentes possibilidades de ver um filme”

Victor Andrade de Melo

Capítulo 9: Rocky Balboa: o último suspiro do velho herói do norte?

Victor Andrade de Melo

Capítulo 10: Davi contra Golias no futebol americano: comentários a partir do filme *Desafiando os gigantes (Facing the giants)*

Hugo Sousa Campos

Capítulo 11: Cinema, futebol, política e identidade, considerações acerca do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*

Marcos Aurélio Santana Rodrigues

Capítulo 12: Quando a política é projetada no cinema: *Rocky IV* e o apogeu da Guerra Fria

Fábio Bianchini

Capítulo 13: Ginga: alma nacional, expressão universal – representações e aspirações de nacionalidade e pertencimento

Luiz Carlos Sant’ana

Capítulo 14: “Eis de Torcer até Morrer”: Futebol, Memória e Identidade. Unido Vencerás!

Hugo da Silva Moraes

Capítulo 15: Zoom, zoom, zoom... iluminando a capoeira iluminada

Ricardo Martins Porto Lussac e Manoel Gomes Tubino



APRESENTAÇÃO

ESPORTE E CINEMA: NOVOS OLHARES

Este livro é um dos desdobramentos de uma série de iniciativas que estão em andamento desde o ano de 2003, ocasião em que demos início ao projeto “Representações do esporte no cinema brasileiro”. O intuito básico era, reconhecendo os fortes relacionamentos entre a prática esportiva e a arte cinematográfica na construção do ideário e imaginário da modernidade, discutir o olhar que os cineastas brasileiros lançaram sobre esse importante fenômeno social. Foi também desencadeado um esforço de levantamento e catalogação dos filmes nacionais nos quais o esporte esteve presente, seja como assunto central, ocupando relevante espaço na trama, ou mesmo quando só ocasionalmente há alguma referência.

No decorrer do projeto ampliamos a nossa investigação para outras linguagens artísticas, transformando a proposta inicial no projeto “Esporte e Arte: diálogos”¹, que engloba também, além do cinema, as artes plásticas, a música, as artes cênicas, a literatura. Resolvemos também, dedicar uma atenção especial para discutir os diálogos intersemióticos e as correspondências históricas entre a prática esportiva e a sétima arte; os resultados dessa investigação foram publicados no livro *Cinema e esporte: diálogos* (Editora Aeroplano, 2006). Organizamos ciclos de cinema, a cada ano com um tema central e sempre convidando

¹ Para saber mais sobre o projeto acesse www.sport.ifcs.ufrj.br.

especialistas para discutir determinados assuntos após a exibição de filmes que tinham o esporte como tema de relevância; parte dessas palestras foram reunidas em dois livros: *O esporte vai ao cinema* (organizado em conjunto com Fábio Peres, Editora Senac, 2005) e *Futebol por todo o mundo: diálogos cinematográficos* (organizado em conjunto com Marcos Alvito, Editora FGV, 2006). Finalmente ampliamos o nosso processo de catalogação para outros países da América do Sul, América Central, Espanha e Portugal (isso é, países ibero-americanos) e para países da Comunidade de Países de Língua Portuguesa -CPLP - Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe.

Publicamos artigos em periódicos ou em livros fazendo uso das fontes disponíveis em nosso banco de dados² e ministramos, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História Comparada/IFCS/UFRJ, a disciplina História e Cinema: Esporte e Modernidade.³ Recentemente lançamos o Cineclube Sport: mensalmente são exibidos e discutidos, a partir da mediação de um especialista, filmes nos quais a prática esportiva ocupa lugar de importância.

Este livro, que agora lançamos, reúne alguns artigos produzidos nesse processo já publicados em periódicos ou em livros dedicados a outra temática; reuni-los em uma única obra é recuperar sua organicidade. Pedimos desculpas por possíveis repetições, naturais em iniciativas dessa monta.

Ao final, no CD-Rom, o leitor encontrará alguns trabalhos produzidos a partir do diálogo com determinados filmes, gran-

² Para acessar banco de dados, ver www.sport.ifcs.ufrj.br.

³ Para saber mais acesse <http://grupoanima.org/historia-e-cinema-esporte-e-modernidade/>.

de parte deles motivados pelas atividades da já citada disciplina oferecida no curso de pós-graduação.

Com esse esforço, colocamos definitivamente nosso país entre aqueles que mais profundamente têm investigado os férteis relacionamentos entre essas duas magníficas artes da modernidade, onde se destaca também a produção espanhola e a norte-americana. Estamos certos que ainda há muito a investigar, mas que também muito já caminhamos, sempre considerando que os encontros entre esporte e cinema nos apresentam excelentes possibilidades de ampliar nosso olhar sobre um determinado contexto sociocultural.

Por fim, agradecemos ao Ministério do Esporte pelo apoio a essa publicação (via recursos da Rede Cedes) e a Editora Apicuri por mais esse título que compõe a coleção Sport: História.

Ao leitor, agradecemos a companhia, pedimos que desligue o celular e desejamos um bom filme.

Victor Andrade de Melo e Maurício Drumond
Os organizadores





PANORAMA







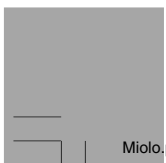
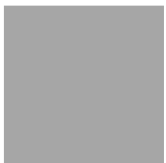
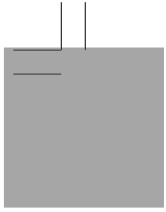
.....

**ESPORTE, CINEMA E POLÍTICA NA
ARGENTINA DE JUAN PERÓN
(1946-1955):
APONTAMENTOS PARA UM
ESTUDO COMPARADO**

.....

Victor Andrade de Melo
e Maurício Drumond

.....



INTRODUÇÃO

Estudos anteriores já demonstraram as fortes e constantes relações entre esporte e cinema no decorrer da história¹, suas articulações no âmbito da constituição do ideário da modernidade (a “invenção da vida moderna”, nas palavras de Charney e Schwartz, 2001), bem como as potencialidades do uso de filmes enquanto fontes históricas que podem contribuir para ampliar nossos olhares acerca da presença social (os sentidos e significados) das mais diversas práticas corporais (esporte, educação física, dança, capoeira, entre outras).²

O relacionamento entre essas duas grandes manifestações culturais do século XX já foi investigado no que se refere a determinadas modalidades esportivas.³ Não temos, contudo, estudos mais transversais sobre tal assunto na América do Sul, ainda que já existam algumas importantes reflexões introdutórias.⁴

Parte de uma investigação mais ampla que objetiva analisar a presença da prática esportiva na cinematografia da América do Sul, esse artigo tem por intuito discutir as relações entre esporte e cinema na Argentina no âmbito do governo de Juan Perón

¹ Para maiores informações ver Merida (1995), Ramió (2003), Marañón (2005), Baker (2003) e Melo (2006a).

² Ver Melo (2006a).

³ Sobre boxe ver estudos de Merida (1995) e de Melo e Vaz (2006); sobre o futebol ver Marañón (2005) e Melo (2006b) e sobre surfe ver Booth (2001) e Melo e Fortes (2008). Para determinados países, como a Espanha, ver Ramió (2003); para os Estados Unidos ver Baker (2003); para o Brasil ver Melo (2006a) e para Portugal ver Melo (2008).

⁴ Ver Alabarces (2002).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

(1946-1955), tendo em conta que uma das características desse período foi uma forte ação governamental de propaganda política, incluindo a mobilização de certas manifestações culturais no sentido de difundir valores e comportamentos que interessavam ao ideário que se tentava implementar.⁵

Um dos impulsos que nos conduziu a realização dessa investigação é o próprio momento de nossa produção histórica, os desafios que se apresentam para ampliarmos e aprofundarmos nossas análises e interpretações. Depois de muitos anos nos quais a produção brasileira esteve limitada a poucas referências, a partir da década de 1990 é possível observar um aumento exponencial do número de estudos históricos que têm como objeto de investigação as práticas corporais institucionalizadas.⁶

Uma característica marcante dessa mais recente produção é que normalmente trata de estudos locais ou regionais, relacionados a cidades ou estados, clubes, personalidades, fatos ou temas específicos. Se esse conjunto de pesquisas nos permite vislumbrar um panorama nacional dos diversos arranjos das práticas sociais esportivas, da educação física, da ginástica, da dança, da capoeira, etc., algumas questões merecem ser levantadas: não estaríamos perdendo a visão do “todo” em função da fragmentação das abordagens? Como ampliar nossa visão sobre a realidade nacional sem crer que essa é simplesmente o resultado da soma dos entendimentos locais? Como fazer dialogar nossas compreensões sobre o Brasil com o ocorrido em outros países?

⁵ Para maiores informações, ver estudos de Beretta e colaboradores (1997) e Aringoli (2006).

⁶ Ver Melo (2007).

Argumentamos que a realização de estudos comparados pode nos apontar indicadores que contribuem para um entendimento mais profundo tanto sobre o Brasil quanto sobre outros recortes espaciais, como a América do Sul, ampliando nossa compreensão sobre o papel do esporte na formação cultural do continente, inclusive no sentido de identificar se é possível pensar em certas regularidades.

Assim, inicialmente apresentamos um balanço do trabalho de investigação realizado sobre a cinematografia de nove países (Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai, Venezuela), onde se buscou identificar os filmes nos quais o esporte esteve representado. Posteriormente discutimos a relação entre a prática esportiva e o cinema no âmbito do governo Perón (1946-1955). Ao fim, apontamos alguns indicadores que podem ser úteis para um futuro esforço de comparação com o Brasil. Aqui abordamos especificamente a Era Vargas (1930-1945) que, a despeito da temporalidade distinta, possui significativas semelhanças (ainda que também diferenças) com a Argentina peronista.

O ESPORTE NO CINEMA DOS PAÍSES DA AMÉRICA DO SUL: UM BREVE PANORAMA

Quando, no ano de 2003, demos início ao projeto “Esporte e arte: diálogos”⁷, nosso objetivo era identificar as cenas de esporte presentes em filmes brasileiros. Não pretendíamos apenas dis-

⁷ Maiores informações em www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

cutir as suas representações (com o intuito de melhor descortinar o espaço que uma das mais importantes manifestações culturais ocupou na construção do imaginário brasileiro), mas também os possíveis diálogos intersemióticos estabelecidos (esperando melhor debater o papel da prática esportiva na constituição da idéia de modernidade).⁸

Desde o princípio queríamos estender esse esforço para o cenário internacional. No que se refere a películas européias e norte-americanas já até existem, mesmo que deficientes, alguns bancos de dados relacionados ao esporte. O mesmo não ocorre com a América do Sul: isso se tornou mais uma motivação.

Ainda que com limitações, em função das dificuldades de acesso aos filmes sobre nosso continente, conseguimos levantar dados significativos para a realização de investigações, inclusive de caráter comparado. Comentemos brevemente o resultado dessa pesquisa exploratória.⁹

Na Bolívia, a produção filmica parece ter encontrado dificuldades para seu desenvolvimento (precariedade de investimentos, falta de espaços de exibição, intermitência, limitações técnicas, entre outros), algo comum a muitos países latino-americanos, mesmo àqueles que possuem uma cinematografia de maior porte (caso do Brasil, da Argentina, do México e de Cuba).

Na Bolívia, como em outros países, as primeiras cenas de esporte são encontradas em cinejornais e/ou curtas-metragens de caráter documental. Por exemplo, em 1912, Luis Castillo e J.

⁸ O banco de dados do projeto está disponível em <http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte/consulta/home.asp>.

⁹ A lista completa e maiores informações sobre os filmes podem ser encontradas em <http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte/consulta/home.asp>.

Goytisolo lançam sua primeira película, exibindo o cotidiano de cidades bolivianas, na qual podemos identificar algumas imagens esportivas. No que se refere a longas-metragens, identificamos cinco onde a prática esportiva está presente, todos lançados nas últimas décadas: dois dedicados ao boxe, um ao futebol, outro ao futebol americano; o mais antigo (de 1978), dirigido por Miguel Angel Illanes, trata-se de um documentário sobre os VIII Jogos Esportivos Bolivarianos.

No Chile, o cinema chegou nos anos finais do século XIX, com a exibição das, na época comuns, vistas documentais de origem estrangeira, notadamente européia. A primeira produção nacional, um curta-metragem, foi exibida em 1900, tendo como tema uma prática esportiva: *Carreras en Viña*, sobre corridas de cavalos no hipódromo de Viña del Mar. O esporte aparece com frequência em muitos desses pequenos filmes pioneiros, inclusive em *El Torneo Militar del 23 en el Club Hípico* (1902).

Dos primórdios do cinema chileno, há duas películas de grande importância nas quais o esporte esteve presente. Preferimos não inseri-las na lista de longas-metragens por falta de clareza de suas especificações técnicas (parecem ser no máximo médias-metragens). Uma delas é *Las Aventuras de Juan Peco Boxeador* (Alberto Santana, 1925), sobre o pugilismo; a outra é *El Rayo Invencible* (Jorge Délano, 1925), sobre competições com cavalos. Há também registros de participação do boxeador Luis Vicentini em três filmes de Carlos Borcosque: *Traición* (1923), *Martín Rivas* (1925) e *Diablo Fuerte* (1925). Encontramos ainda cinco longas com cenas de esporte, todos da última década, a maior parte com imagens de futebol, como é o caso de *Historia de Fútbol* (Andrés Wood, 1997).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Na Colômbia foram encontrados 24 filmes com cenas de esporte, um dos maiores números de ocorrências, com destaque para a presença do boxe, do futebol e do ciclismo. A primeira película foi *El Amor, el Deber y el Crimen* (Pedro Moreno Gárzon, Vincenzo Di Domenico, 1926), onde um dos personagens é um boxeador. Um dos destaques de crítica e público foi *Golpe de Estadio* (Sergio Cabrera, 1998): a trama se passa em um povoado onde só há uma televisão, o que obriga todos os habitantes (inclusive policiais e guerrilheiros) a dividi-la por ocasião das partidas da seleção colombiana na Copa do Mundo de Futebol; uma abordagem irônica sobre os conflitos do país e a importância do velho esporte bretão nesse cenário.

No Equador, além de muitas cenas em cinejornais e curtas-metragens, no que se refere aos longas, entre os cerca de 25 filmes da cinematografia local, três tematizaram o esporte: dois centralmente dedicados ao futebol (*Ecuador versus el Resto do Mundo*, Pablo Mongovejo, 2005; e *Tarjeta Roja*, Rodolfo Munoz Zapata, 2007) e outro com cenas de lutas (*Un Titan en el Ring*, Viviana Cordero, 2003).

Já a cinematografia peruana é mais intensa: encontramos mais de 80 longas-metragens, uma boa produção de curtas e realizações bastante antigas. Junto com a Colômbia e a Venezuela ocupa na América do Sul um lugar intermediário entre países de maior produção (Brasil, Argentina) e outros cuja produção é pequena (Uruguai, Paraguai, Equador, Bolívia). Em relação ao esporte, assim como em outros países, encontramos cenas esparsas nas primeiras películas nacionais de caráter documental. Quanto aos longas, só conseguimos encontrar um, bem recente, dedicado ao futebol: *Peloteros* (Coco Castilho, 2006).

O caso paraguaio é o que apresenta menor grau de desenvolvimento. O número de títulos encontrados, notadamente de lon-

gas-metragens, é bem pequeno. A primeira película nacional, um curta de 10 minutos, foi produzida somente em 1925: *Alma Paraguaya*, de Hipólito Jorge Carón. Anteriormente, somente estrangeiros realizavam os comuns informes e cenas da vida cotidiana, dos quais não foi possível coletar mais informações.

É certo que algumas cenas de esporte poderiam ser encontradas nos filmes documentais de 9 e ½ mm realizadas por Agustín Carrón Quell: o Automóvel Clube de Assunção, lutas de boxe no já não mais existente Parque Morocoa, corridas de automóveis. Grande parte desse material, contudo, se perdeu ou se encontra em péssimas condições. Entre os longas-metragens, não foi possível identificar nenhum título.

No Uruguai, ainda que tenham sido produzidas películas de boa qualidade, não é muito extensa a lista de longas-metragens. Curiosamente, o esporte esteve presente já nas origens do cinema daquele país. O primeiro filme produzido foi *Una Carrera de Ciclismo en el Velódromo de Arroyo Seco*¹⁰ (1898), cenas captadas por Félix Oliver, comerciante espanhol que trouxera da Europa o equipamento de filmagem.

O primeiro longa uruguaio de ficção quase foi relacionado ao boxe. *Puños y Nobleza*, estrelado pelo pugilista Angelito Rodríguez, previsto para 1919, não chegou a estrear por problemas diversos na produção.

Em 1930, um documentário de curta-metragem pela primeira vez incluiu o futebol no cinema uruguaio: *Campeonato Mundial de Football de 1930*, comemorando a vitória uruguaia. A mesma temática é recuperada em *Uruguayos campeones*, um mis-

¹⁰ É possível assistir esse filme em <http://cineuruguayo.cinecin.com/>.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

to de documentário e ficção realizado por ocasião da conquista da Copa do Mundo de 1950, único longa do país integralmente dedicado ao esporte. Há ainda cenas esparsas de esporte em mais quatro filmes recentes, todas relacionadas ao futebol.

Sobre a Venezuela, o processo de investigação foi bastante curioso. Encontramos uma produção cinematográfica ampla e uma boa organização das informações. Contudo, menos do que nos outros casos, encontramos referências ao esporte. Assim, entramos em contato com a Cinemateca Venezuelana solicitando apoio, procedimento, aliás, que tomamos com todos os países pesquisados. A instituição nos respondeu (somente a Equatoriana fez o mesmo) e foi possível identificar quatro longas. O esporte em destaque: o beisebol.

Deixamos por último a cinematografia argentina por ser uma das mais reconhecidas e premiadas do mundo, sendo a mais farta em número de títulos dos países investigados. Foi também na qual mais encontramos filmes onde o esporte é representado: 124, sendo o primeiro de 1921 (*El Triunfo de la Verdad*, de Rafael Parodi) e o último de 2006 (*Puerta 12*, de Pablo Tesoriere). Entre as modalidades representadas, encontram-se: automobilismo, basquete, esqui, ciclismo, turfe, iatismo, remo, natação, rugby, lutas, ginástica e principalmente futebol e boxe, práticas de grande importância para os argentinos.

É exatamente sobre uma parte da cinematografia desse país, em um período importante para aquela nação, que vamos nos debruçar mais detidamente neste artigo. Antes, contudo, faremos uma breve análise sobre a importância do esporte no governo de Perón e o seu uso como estratégia de propaganda política do regime.

PERÓN, ESPORTE E POLÍTICA

Em abril de 1954, a Avenida Corrientes, uma das principais vias públicas de Buenos Aires, foi palco de um majestoso desfile em homenagem ao presidente Perón, que envolveu os principais esportistas argentinos, aproximadamente 50 mil atletas das mais variadas modalidades.¹¹ Até mesmo o grande astro do automobilismo, Juan Manuel Fangio, participou pilotando sua Ferrari, assim como algumas estrelas do futebol argentino, como Labruna e Loustau, entre tantos. A multidão, formada por jovens e adultos, todos vestindo trajes esportivos, lotou a avenida. O evento contou ainda com discursos de autoridades políticas e exibições de aviões da aeronáutica que formavam com fumaça o nome do presidente nos céus da capital.

O evento, uma iniciativa da CADCOA (Confederação Argentina de Desportes – Comitê Olímpico Argentino), foi uma demonstração do reconhecimento e um agradecimento a Perón por sua contribuição ao desenvolvimento do esporte nacional. Em um período no qual já eram sentidas dissidências e seu governo dava sinais de enfraquecimento, o mundo esportivo explicitava seu apoio ao grande líder. Como apontou o jornal *Clarín*:

No faltó en el desfile ningún deporte. Todos estuvieron dignamente representados, porque todos han recibido de parte del general Perón la ayuda y el estímulo que necesitaban para desarrollarse y alcanzar los legítimos y orgullosos triunfos que nuestra juventud merecía por su esfuerzo, su dedicación y su destreza, triunfo que el pueblo argentino ha celebrado siempre con la íntima satisfacción y el fervor patriótico que tenía derecho a expresar. [...] El polo y el

¹¹ Clarín, 22 de abril de 1954, p. 1.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

ciclismo, el ajedrez y la natación, el automovilismo y la equitación, el hipismo y el motociclismo, el fútbol y el atletismo en sus diversas ramificaciones, al igual que otras prácticas y ejercicios destinados a vigorar el cuerpo y la mente de la raza.¹²

A *Mundo Deportivo*, revista semanal de forte cunho peronista, dirigida por Carlos Aloé, homem de confiança do presidente, foi ainda mais explícita:

Nunca, en la rica historia del deporte argentino, que es como decir una de las manifestaciones más puras del pueblo mismo, fué dable presenciar un espectáculo como el que resultó del homenaje al general Juan Perón. Existía en verdad una obligación, no impuesta, sino tácita, para que el torrente que simboliza la actividad deportiva se volcase en las arterias porteñas a fin de brindar ese vibrante grito de “¡Presente!” a quien todo lo da, nada retacea, con el único objetivo de propender a la salud física y espiritual de su pueblo, anhelante de crear una generación jubilosa, sana y virtuosa, que sea capaz de afrontar en las edades venideras la tarea de consolidar la bienaventuranza de la Patria.¹³

A identificação com o esporte e sua importância no âmbito do governo peronista (1946-1955) era de tal ordem que o presidente era chamado de “El Primer Deportista”, considerado o ideal do *sportsman* argentino. Perón, aliás, dizia ter, durante sua juventude, praticado tiro, pólo, natação, futebol, esqui, basquetebol, esgrima e boxe. Efetivamente fora campeão nacional de

¹² Clarín, 22 de abril de 1954, p. 3.

¹³ Mundo Deportivo, 29 de abril de 1954, p. 4.

esgrima de 1918 a 1928, sendo inclusive selecionado para competir nos Jogos Olímpicos de 1924 (Paris).¹⁴ Dizia-se também que fora um bom boxeador amador em sua juventude.

Como se pode ver, até mesmo a imagem pessoal do presidente era muito ligada aos esportes. Não surpreende que, em 1954, a *Mundo Deportivo* tenha dedicado praticamente uma edição integral ao general. Em um dos artigos, destaca-se a versatilidade e excelência do primeiro mandatário:

Perón conoció a la juventud en los campos de deportes, a los que frecuentó como atleta integral. El boxeador de las clases académicas se transformó en el esgrimista de estilo clásico, y en esa prodigiosa multiplicación de personalidades que forja el estadio, pasó a ser basquetbolista pionero, y futbolista sagaz, tanto como automovilista fervoroso, capaz motociclista.¹⁵

Desde o início de seu governo, Perón esteve próximo do esporte e, por meio da atuação de sua esposa Eva, alcançou grande identificação com as práticas esportivas. Eva Perón, conhecida também como “Evita”, “Mãe dos Humildes”, “Dama da Esperança”, “Fada da Esperança” ou “Chefe Espiritual da Nação”, assumiu a liderança da ação social no país, em especial após a criação da Fundação Eva Perón em 1948. A Fundação, ou *La Fundación*, como ficou conhecida, era administrada pelo Ministro da Fazenda Ramón Cerejo e, apesar de ser, teoricamente, uma entidade não-governamental, estava intimamente ligada ao Partido

¹⁴ Perón, contudo, não recebeu autorização do então Ministro da Guerra, Agustín P. Justo, para participar do evento.

¹⁵ *Mundo Deportivo*, 22 de abril de 1954, p. 27.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Justicialista e aos seus principais líderes. Com as ações dessa instituição, Eva alcançou uma grandeza ímpar no regime, tornando-se uma figura quase sagrada, especialmente junto às camadas populares. Sua imagem passou a ser tão importante quanto a do próprio presidente, como se pode perceber no slogan “Perón cumple, Evita dignifica”.

Uma das ações da Fundação era organizar, em nome do governo, competições esportivas para crianças, os chamados Campeonatos Infantis Evita, cuja primeira edição foi realizada já em 1948, envolvendo apenas a população da Grande Buenos Aires. Dado o sucesso da iniciativa, esses eventos passaram a ocorrer anualmente, envolvendo várias províncias, já com a denominação de Campeonato Argentino de Futebol Infantil Evita. Nas primeiras etapas os times jogavam nas suas regiões; na fase final, os vencedores se enfrentavam na capital federal, em estádios de equipes profissionais, como os do River Plate, do Boca Juniors e do San Lorenzo, sempre contando com a presença do primeiro casal do país, além de outros políticos da alta esfera do governo.

Esses campeonatos recebiam grande atenção da mídia peronista: além da associação do regime com prática esportiva infantil, buscava-se enaltecer um sentimento de identificação e integração nacional. A revista *Mundo Infantil* expressamente entendia que:

O Campeonato Evita irá realizar o sonho de professores e líderes: ele irá unir a juventude argentina através de um laço que transcenderá divisões locais, e mesmo provinciais, porque a voz do esporte é gritante, poderosa, revigorante e eletrificante. Neste quadro, todos se sentirão como iguais, todos pensarão da mesma maneira.(apud Rein, 1998, p.59)

A popularidade era assombrosa. A primeira edição contou com mais de 15 mil participantes. No ano seguinte, a imprensa peronista alardeava que o número de inscritos ultrapassara os 150 mil; o número crescia à medida que mais províncias tomavam parte. Em 1953 foram instituídos os Jogos Esportivos Juvenis Juan Perón e o número de envolvidos excedeu os 200 mil.

Juntamente com a exaltação nacionalista, as competições publicizavam a imagem dos governantes. Entre as equipes envolvidas, não era incomum que algumas possuíssem nomes que faziam referência ao peronismo, como “17 de Outubro”¹⁶ e “Evita, Estrela da Manhã”. Antes dos jogos, os participantes cantavam as marchas “*Evita Capitana*” e “*Los Muchachos Peronistas*”, além da canção oficial do campeonato, na qual diziam: “A Evita devemos nosso clube, por isso lhe guardamos nossa gratidão. Nós cumprimos os ideais, nós cumprimos a Missão, da Nova Argentina de Evita e Perón”. (apud Rein, 1998, p.64) Os Campeonatos Infantis Evita não se resumiram ao futebol. Logo outras modalidades esportivas passaram a ser disputadas, como basquete, atletismo e pólo aquático. Em cada uma das finais, Perón e sua esposa eram presenças garantidas, seja dando o pontapé inicial, distribuindo medalhas ou posando para fotos que seriam publicadas nos mais diversos jornais argentinos no dia seguinte.

Nesse contexto não surpreende que várias praças esportivas tenham sido batizadas em homenagem ao casal presidencial. Em setembro de 1950, o Racing inaugurou o Estádio Presidente

¹⁶ Em 17 de outubro de 1945, milhares de pessoas se reuniram na Plaza de Mayo para pedir a libertação do então coronel Perón, que havia sido preso por um grupo de militares. Perón foi solto no mesmo dia e discursou à multidão do balcão central da Casa Rosada, de onde anunciou que concorreria às eleições de fevereiro de 1946, quando se tornou presidente argentino.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Perón, construído com verbas do governo. Já o Club Atlético Sarmiento, em julho de 1951, inaugurou o Estádio Eva Perón. Devemos lembrar ainda do velódromo Presidente Perón, em Palermo, e do autódromo 17 de Outubro, em Buenos Aires. Foi bastante comum também a denominação de campeonatos e troféus com nomes de associados ao movimento justicialista.

A Argentina peronista foi ainda sede de diversas competições esportivas internacionais, sendo a mais importante os primeiros Jogos Pan-Americanos, realizados em Buenos Aires, no ano de 1951. A abertura ocorreu no recém inaugurado Estádio Presidente Perón, uma das marcas da tão vangloriada benfeitoria governamental ao esporte, e o encerramento no estádio do River Plate, no bairro de Nuñez; essas cerimônias foram obviamente muito exploradas pela máquina de propaganda política. Durante o evento, Perón parecia onipresente, assistindo provas de praticamente todas as modalidades e às disputas de medalhas mais importantes; suas fotos nessas ocasiões foram constantemente publicadas nas páginas dos jornais.

Ao final, a Argentina figurava no primeiro lugar do quadro de medalhas, com 68 de ouro e 150 no total, fato que não passou despercebido: foram alardeadas as virtudes do esporte argentino sob a tutela de Perón, marcadas inclusive pela inquestionável superioridade sobre as outras nações, em especial sobre os até então imbatíveis Estados Unidos, que ficaram em 2º lugar. Os jogos foram encarados como a confirmação pública do sucesso da política esportiva peronista.

Outro destaque foi o Campeonato Mundial de Basquete, realizado também em Buenos Aires, no ano de 1950, no qual o selecionado argentino sagrou-se campeão mundial, derrotando

os Estados Unidos no jogo final. Mesmo que o time americano fosse formado por atletas de uma equipe de segunda divisão, o Denver Chevrolet, a vitória argentina foi comemorada profusamente.¹⁷

Devemos ainda citar o Grande Prêmio da Argentina de Fórmula 1, realizado pela primeira vez em 1953, para o qual foi construído o autódromo 17 de Outubro. Nesse período, Juan Manuel Fangio se destacava no cenário internacional e se tornou um dos maiores ídolos esportivos argentinos, presença constante nas páginas dos jornais, não poucas vezes ao lado de Perón e Evita.¹⁸

O boxe também era um esporte muito popular e diversas lutas internacionais foram disputadas no Luna Park, principal arena portenha. O governo peronista não poupou esforços para alçar o pugilismo nacional a uma condição de destaque. Já no Pan-Americano de 1951, *boxeurs* argentinos alcançaram a medalha de ouro nas oito modalidades disputadas. O título mundial viria em 1954, com Pascual Pérez, também conhecido por Pascualito, na categoria peso mosca. Suas primeiras palavras, logo após a conquista, teriam sido: “Gané para Perón, para mi Patria y para la Argentina”. (Apud Lupo, 2004, p.314)

Curiosamente o futebol argentino não esteve presente em muitas competições internacionais. Uma greve dos jogadores profissionais, em 1948, desencadeou um êxodo de estrelas para

¹⁷ O basquete argentino continuou conquistando bons resultados internacionais após esta conquista, como a medalha de prata nos Jogos Pan-Americanos de 1951, quando perderam a final exatamente para os Estados Unidos, e o quarto lugar nas Olimpíadas de Helsinque, em 1952.

¹⁸ Fangio fora vice-campeão em 1950, o primeiro ano da modalidade, e campeão em 1951 e de 1954 a 1957. Seus três primeiros títulos foram conquistados durante o regime peronista.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

a Colômbia¹⁹; como desdobramento, a seleção argentina não participou do campeonato Sul-Americano de 1949 e da Copa do Mundo de 1950.

A volta a disputas internacionais ocorreu em 1951, com uma excursão pela Europa: uma derrota para a Inglaterra (2 a 1) e uma vitória sobre a Irlanda (1 a 0). Dois anos mais tarde, os ingleses foram à Argentina disputar duas partidas. Os argentinos venceram o primeiro jogo por 3 a 1. O segundo certame, realizado três dias depois, foi cancelado aos 23 minutos do primeiro tempo devido à chuva torrencial. A primeira vitória foi suficiente para a imprensa local exaltar o “estilo criollo”, criativo e artístico, contra o estilo frio e mecânico, mas eficiente, dos ingleses:

Una victoria cabal, justa, amplia, histórica, que podría resumirse [...] en la fisonomía de los primeros goles: mecánica fría pero oportuna y exacta, en los ingleses; inspiración casi artística, agudeza de criterio, sublimación de la obra colectiva, de los argentinos. (Apud Digiano, 1999, sp.)

A imprensa peronista procurava realçar, pelo exemplo do esporte, a característica de um novo povo. A prática esportiva representaria a pátria; as batalhas travadas nos campos esportivos simbolicamente envolviam toda a nação; as vitórias expressavam as virtudes nacionais, o sucesso era visto como reflexo do progresso do país. Até mesmo as derrotas, quando resultantes

¹⁹ Nessa época, a Colômbia não era filiada à FIFA. Por isso, seus clubes não se viam na obrigação de respeitar contratos e passes que vigoravam no futebol mundial. Os clubes colombianos passaram então a pagar somas astronômicas aos maiores craques da América do Sul, e até mesmo alguns da Europa, que abandonavam suas equipes em meio a e se aventuravam no chamado *El Dorado* colombiano. O caso mais famoso foi o do clube *Millonarios*, que formou uma verdadeira seleção, encabeçada por um dos maiores jogadores de todos os tempos, o argentino Alfredo Di Stéfano.

de um embate digno ou consideradas como injustas, eram percalços que aproximavam ainda mais o povo de seu símbolo pátrio, de sua seleção, de sua nação.

Uma idéia recorrente nos periódicos ligados ao governo é que a “Nova Argentina”, proposta por Perón, tinha o esporte como peça fundamental para a preparação de um novo povo, forte e viril, pronto para vencer:

En la Nueva Argentina la práctica del deporte por la juventud es ensueño cumplido de grandes realidades, donde los hombres aprenden a ser ejemplo de virtudes y, sobre todas las cosas, a formar una conciencia colectiva de que todos debemos emplear las fuerzas que la naturaleza nos ha dado y que los hombres han perfeccionado en beneficio de la Nación.²⁰

Assim, não se deve negligenciar os impactos desses *constructos* sobre as representações de masculinidade, algo que recuperava de forma idealizada o passado gaucho da Argentina (amante de sua terra, independente, decidido), estabelecendo uma relação entre virilidade e nação, uma dimensão para a qual o esporte foi muito mobilizado:

En la época del peronismo clásico – aunque ya había marcas fuertes en el gobierno de Manuel Fresco y sobre todo luego del 4 de junio de 1943 – el deporte y el criollismo recibieron vigorosos significados de eficacia política. Pero fue en el campo del deporte donde el cruce entre la “ideología” del gobierno y el partido de Juan y Eva Perón se

²⁰ Mundo Deportivo, 8 de setembro de 1955, p. 26.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

amalgamaron más hondamente con activos sentimientos populares. (Acha, 2002, p.26)

Enfim, Perón utilizou os elementos esportivos nos mais diferentes sentidos, inclusive buscando tornar os grandes ídolos e as vitórias por eles conquistadas em símbolos da Nova Argentina. A popularidade do esporte era instrumentalizada. Mas isso não se observava somente com a prática esportiva. Outras manifestações culturais também foram utilizadas pela máquina de propaganda montada pelo regime. Entre estas, o cinema.

PERÓN, O CINEMA E O ESPORTE

Desde o início da Segunda Grande Guerra, a indústria cinematográfica argentina passou a enfrentar problemas diversos, em função da redução de mercados internacionais (consequência tanto do conflito em si quanto de controversas opções empresariais internas) e do boicote norte-americano ao país, por sua posição de neutralidade na guerra, o que significou a escassez e/ou o encarecimento do material técnico necessário à produção de filmes.²¹

Durante o governo de Perón, o cinema argentino recebeu grande incentivo e passou por um processo de recuperação. Devemos lembrar que, além das motivações políticas, Evita possuía uma profunda ligação com a sétima arte. Ela, que chegara a Buenos Aires com 15 anos, para tentar o futuro como atriz, começou sua carreira em pequenos papéis no teatro e em 1937 debutou no filme *¡Segundos Afuera!* (Chas de Cruz e Alberto Etchebehere).

²¹ Para maiores informações, ver estudo de Maranghello (2005).

Atuou ainda em mais cinco filmes até a chegada de Perón ao poder, em 1946.

O aumento do investimento possibilitou o lançamento de 56 longas em 1950 e de 53 em 1951. (Luna, 2000) Por trás desse estímulo certamente encontravam-se os projetos peronistas:

Uno de los resortes importantes en los que Apold y el peronismo apoyaron su campaña propagandística fue el cine. Pese a que el cine comercial no tiene demasiadas referencias explícitas al peronismo, se produjeron decenas de cortos cinematográficos de propaganda política que se exhibían en salas de cine y los diversos noticieros cinematográficos siendo parte esencial de las campañas de peronismo. (Jakubowicz, Radetich, 2006, p.88)

Ainda que os autores acima tenham razão quando afirmam que não houve demasiadas referências explícitas ao peronismo, não devemos negligenciar tal presença nos filmes comerciais, tanto porque o Estado tornou-se um dos maiores investidores da indústria cinematográfica quanto porque o próprio ambiente cultural e político envolvia muitos cineastas. No que se refere às películas em que o esporte esteve presente, que serão mais à frente discutidas, percebe-se ainda mais forte o que afirma Maranghello (2005):

Sin referencias explicitas, muchas películas también expresaban la visión que sostenía el peronismo, en el cruce de dos ejes: la conciliación de los conflictos sociales y la existencia de un Estado fuerte. En contrapartida con la ausencia de apologías directas, se encuentran pocos rastros de crítica política o de aspectos crudos de la realidad. (p.114)

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Havia uma compreensão de que através dos filmes poder-se-ia educar o cidadão argentino dentro dos ideais justicialistas, legitimando e reforçando os laços de identidade do povo com o peronismo. O cinema, portanto, assim como o esporte, teria uma função mediadora: com o compartilhamento de símbolos em comum, a população se sentiria parte de uma mesma comunidade imaginada (Anderson, 2005). Ambos foram, logo, instrumentos utilizados a fim de criar representações coletivas adequadas ao imaginário propugnado pelo regime e sua concepção de um novo modelo de nação.

Há ainda outro elemento que merece atenção: a importância que o esporte, notadamente o futebol, e o cinema foram ocupando como opções de diversão para a população, especialmente na capital:

El fútbol y el cine se han convertido en las diversiones preferidas del porteño. Los cines se van abriendo en los barrios, y los clubes han salido definitivamente del potrero. Los tablones ya van siendo mal mirados por los clubes más ricos que van siendo tentados por el cemento (Bayer, 1990, p.1)

Não surpreende, assim, que haja tantas confluências durante o regime peronista. Durante os dez anos dos dois primeiros mandatos de Perón (1946 a 1955), foram produzidos 19 longas-metragens cujo tema central era o esporte. Entre as práticas presentes nas telas, pode-se identificar uma leve predominância do futebol (oito) e do boxe (cinco); outro destaque foi o automobilismo, assunto de três filmes.

Um dos destaques desse período foi *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Rios, 1948), que tem um tema recorrente na cinematografia esportiva mundial: desafortunados que, desafiando a tudo

e a todos, chegam ao sucesso através do esporte. O filme narra a história de um jovem, filho de trabalhadores pobres, que quando criança jogava futebol com uma bola feita de trapos e, já adulto, chega ao estrelato; lamentavelmente, uma doença acaba por afastá-lo do sucesso.

O roteiro é de Ricardo Lorenzo, conhecido como Borocotó, célebre cronista esportivo da revista *El Gráfico*. Diversos nomes ligados ao futebol aparecem na película: Guillermo Stábile, então treinador da seleção argentina, Tucho Méndez, José Bataglieri, Raúl Bravo, entre outros jogadores profissionais. Deve-se ainda destacar a companhia produtora: SIFA, do ator Armando Bó, uma tentativa de implementar na Argentina uma produção filmica mais freqüente.

Pelota de trapo incorpora o ideal de construção de uma nova “raça argentina”. Supostamente, através dos esportes a juventude se fortaleceria e obteria o vigor necessário para ultrapassar quaisquer obstáculos e atingir a glória. Esse era um dos principais motes utilizados pelo Estado peronista em sua relação com a prática esportiva: aí estaria uma de suas grandes contribuições para uma Nova Argentina ativa e soberana. Na verdade, fazia-se eco a uma compreensão que, segundo Archetti (2001), já era corrente desde a década de 1920:

la importancia de los deportes de equipo ya que permiten que una nación se exprese, que sus integrantes tengan una “conciencia nacional” y superen las identidades locales de clubes o provincias, y porque hacen posible que las diferencias de estilo, en competencia con otros equipos, puedan ser pensadas como manifestaciones de “estilos nacionales”. (p.13)

Esporte e Cinema: Novos Olhares

O comentário de Manrupe e Portela bem resume a importância dessa película:

Hoy envejecido y plagado de pintoresquismos, fue en su momento un aporte renovador dentro de un panorama acartonado y fuera de la realidad. El rodaje en exteriores, los chicos, el argumento, y un tratamiento sincero y dinámico (sobre todo en la primera parte) hicieron de un film de bajo presupuesto un éxito, el resurgimiento de Torres Ríos, la mejor película de Armando Bó-actor y finalmente, un clásico.(Manrupe e Portela, 2005, p.455)

Também escrito por Borocotó, *Con los Mismos Colores* (Carlos Torres de Rio, 1949) tinha tema muito semelhante (jovens que lutam para triunfar no esporte), contando com três grandes jogadores no elenco: Alfredo Di Stéfano, então jogador do River Plate, Tucho Méndez, do Racing, e Mario Boyé, do Boca Juniors. Vale lembrar que a película, lançada em setembro de 1949, fora filmada após a grande greve do futebol argentino de 1948. Os torcedores argentinos não voltariam mais a ver Di Stéfano atuar em clubes argentinos. Depois de uma passagem pela Colômbia, ele iria para a Espanha onde se tornaria ídolo e atuaria nos filmes *Saeta Rubia* (Javier Setó, 1956) e *La Batalla del Domingo* (Eduardo Mesquita, 1963).

A música de Astor Piazzola que percorre a trama não é ocasional. Como lembra Archetti, no processo de construção de identidade argentina: “La asociación entre fútbol y tango será más obvia que en el caso del boxeo o el automovilismo”.(Archetti, 2001, p. 17) O mesmo autor lembra que Borocotó, em 1928, já afirmava serem futebol e tango expressões típicas argentinas, reconhecidas e admiradas por todo o mundo.

Uma relação ainda mais explícita com as idéias do governo Perón pode ser encontrada em *Sacachispas* (Jerry Gomez, 1950), último filme escrito por Borocotó. Trata-se de uma história sobre um time de meninos organizado por um jornalista (interpretado pelo próprio cronista) no bairro de Villa Soldati, em Buenos Aires. A equipe foi criada em 17 de outubro de 1948, data simbólica do peronismo, e competia nos Campeonatos de Futebol Infantil Evita; o terreno de seu primeiro campo de treinamento foi cedido ao clube pelo presidente: propaganda mais explícita, impossível.

Já *Escuela de Campeones*, também de 1950, dirigido por Ralph Pappier, conta a história de Alejandro Watson Hutton, um dos introdutores do futebol na Argentina. Hutton foi um escocês que chegou a Buenos Aires, na década de 1880, para trabalhar como professor na escola *Saint Andrew*. Ele viria mais tarde a criar a *Buenos Aires English High School*, escola ligada ao time Alumni, o maior vencedor do futebol argentino nos tempos de amadorismo.

Outro filme que narra uma história ligada ao velho esporte bretão, na mesma medida em que reforça a idéia de que o futebol pode ser utilizado como fator de mobilização e envolvimento juvenil, é *El Cura Lorenzo* (1954), dirigido por Augusto Vatteone. O tema da película é, na verdade, a vida do padre Lorenzo Mazza, que, desafiando dificuldades e hostilidades, funda o Club San Lorenzo de Almagro como forma de apresentar uma alternativa para os jovens.

A torcida é o tema de dois filmes desse período, *El Hinch*a (Manuel Romero, 1951) e *El Hijo del Crack* (Leopoldo Torres Rios, 1953). O primeiro, uma comédia, narra a paixão de um torcedor, já captando o enorme envolvimento dos argentinos com o futebol. O segundo é mais um filme produzido pela SIFA,

Esporte e Cinema: Novos Olhares

com a participação de Armando Bó como ator, e recupera o velho drama do jogador que enfrenta percalços, nesse caso com a torcida que lhe persegue, mas ao fim triunfa graças a seu empenho.²²

O boxe, outro esporte bastante presente nos filmes do período, gozava de popularidade na Argentina desde o início do século, e esta aumentou ainda mais depois do seu sucesso internacional de Luis Angel Firpo. A vida desse boxeador, que inclusive no filme interpreta o papel de um promotor de lutas, é o tema central de *Nace un Campeón* (Roberto Ratti, 1952).

Da mesma forma, *Su Última Pelea* (Jerry Gomez, 1949) é baseado na história de Justo Suárez, também conhecido como “*El torito de Mataderos*”, apontado por Archetti (2001) como o primeiro boxeador argentino a atrair multidões. Suárez obteve grande sucesso até sua segunda excursão pelos Estados Unidos, quando foi pela primeira vez derrotado, por Billy Petrolle, possivelmente já um sinal da tuberculose que acabou tirando sua vida em 1938, aos 29 anos. Sua vida acabou sendo o mote perfeito para o roteiro de Borocotó, que praticamente repete o enredo de *Pelota de Trapo*: um garoto nascido em um bairro pobre de Buenos Aires se transforma em um boxeador de grande sucesso, mas a tuberculose e um crime passionai acabam com sua carreira.

A vida dos boxeadores tem grande relação com a construção identitária argentina, pela idéia de superação, pela construção de modelos de masculinidade²³, pela questão da mobilidade social, bastante marcante em um país cuja capital tinha uma população

²² Há ainda outro filme em que o futebol esteve centralmente presente: *Cinco grandes y una chica* (Augusto Vatteone, 1950), com a participação do famoso grupo *Los Cinco Grandes del Buen Humor*, já famoso no rádio e que começara a se aventurar nas telas de cinema no final da década de 1940. É uma crítica cômica às diversas falcatruas que podem cercar o esporte.

²³ Para maiores informações, ver estudo de Archetti (2003).

formada por muitos imigrantes; e mesmo pelos constantes apoios governamentais ao esporte.

Não surpreende que futuramente outros filmes viessem a tratar da mesma temática, com destaque para *Los Golpes Bajos* (Mario Sabatto, 1974) e *Gatica "El Mono"* (Leonardo Favio, 1993), ambos fazendo uma conexão direta entre o peronismo e a trajetória do boxeador José Maria Gatica. Como lembra Archetti:

“Su biografía nos confronta con tres ejes importantes. El primero, su identificación política visceral con el peronismo y su devoción confesada por el Presidente Perón y Evita Perón, recíproca, por lo menos hasta 1951”. (Archetti, 2001, p.4)

Ao mesmo tempo, as suas lutas faziam emergir as diferenças políticas do cenário argentino:

Se decía que, en sus peleas en el Luna Park, los espectadores de la tribuna popular iban a verlo ganar y los del ring-side, supuestamente antiperonistas, perder. Gatica tenía la virtud de hacer visibles las divisiones políticas que existían en el país. El boxeo era política y, mejor aún, política simbólica. (Archetti, 2001, p.104.)

A idéia de superação e mobilidade social pode ser vista uma vez mais em *Diez Segundos* (Alejandro Wehner, 1949): um garoto franzino aprende a lutar boxe como um meio de defesa pessoal e acaba por se tornar pugilista profissional. Novamente vemos o esporte representado como uma importante ferramenta de formação física e mental do jovem protagonista. O outrora fraco que adere à prática esportiva por uma necessidade concreta acaba, por tal envolvimento, transformando-se em um grande

Esporte e Cinema: Novos Olhares

homem, independente e vitorioso. Era isso que se esperava da nação. Ao educar as crianças através do esporte, se estaria contribuindo para o futuro promissor da pátria.

Esse tema ganha uma leve cor diferente em *Campeón a la Fuerza* (Juan Sires, 1950). O seu tom é de comédia, em que se destaca o ator Castrito, entre muitos artistas conhecidos do rádio e do cinema da época. O protagonista, explorado e ameaçado por um inescrupuloso empresário, torna-se atleta não só de boxe, como de natação e atletismo. Ao final, uma grande virada o redime e o libera.

O automobilismo, que a Argentina da época passou a apreciar, em grande parte graças ao sucesso de Juan Manuel Fangio, também foi tema de filmes, entre os quais um roteirizado por Borocotó: *Bóridos de Acero* (Carlos Torres Rios, 1950), um drama musical com trilha sonora de Astor Piazzolla, a história de superação de um rapaz humilde na sua tentativa de se tornar um grande piloto campeão. Interessante observar que uma vez mais o esporte e o cinema articulavam-se com outro importante símbolo da identidade argentina: o tango. Da mesma forma, como se pode ver, o enredo é muito similar a algumas produções do período.

Do mesmo ano é *Fangio, el Demônio de las Pistas* (Roman Viñoly Barreto, 1950), um drama/documentário que reproduz momentos marcantes da história do automobilista, um ídolo antes mesmo da conquista de seu primeiro campeonato mundial.

Deve-se destacar que, até mesmo em função da popularidade e dos sentidos e significados do automobilismo, signo de progresso, o regime peronista dele também se aproximaria: “Perón defendió el significado de la carretera porque mostraba el coraje de los pilotos argentinos, porque ayudaba a ‘conformar un espíritu nacional que cada día se aglutina más’”. (Archetti, 2001, p. 82)

Os investimentos governamentais, assim, foram intensos e ampliaram as possibilidades de vitória de Fangio, logo reconhecido como um gênio do volante. Isso servia a dois intuitos:

El ACA [Automóvil Club Argentino] y el gobierno argentino veían en esos triunfos la posibilidad de ubicar a la Argentina, al menos, en condiciones de igualdad con las naciones modernas industriales. La Argentina participo de un modo privilegiado en la consolidación de un espacio global de competencias automovilistas y Fangio fue, sin duda alguna, el símbolo de una nación. [al mismo tiempo] La Argentina había encontrado un héroe que no solo expresaba ideales de movilidad social, igualdad de oportunidades e integración social, sino que era, además, capaz de vencer a los mejores pilotos europeos en las carreras de pista. (Archetti, 2001, p.88.)

Há mais três filmes que merecem destaque pela sua adequação ao espírito do tempo. Um dos mais ligados ao ideário do regime foi o documentário *Batalla de Campeones (Juventud de las Americas en la Nueva Argentina)*. A película tem como tema os jogos Pan-Americanos de 1951, ligando abertamente a imagem de Perón ao sucesso esportivo. A idéia de uma Nova Argentina peronista aparecia estampada no próprio título da película.

En Cuerpo y Alma (1953), de Leopoldo Torres Rios, aproveitava o momento de grande popularidade do basquetebol, consequência dos bons resultados obtidos pela equipe argentina em competições internacionais. Na trama, dois jovens, que demonstram talento para o esporte, disputam o amor de uma mulher. Curioso é o que informava o cartaz do filme:

Esporte e Cinema: Novos Olhares

“El más viril de los deportes y el más humano y tierno de los romances, en una película sencillamente humana. La emoción del básquetbol pero con sus ases más prestigiosos por primera vez en la pantalla”.(apud Manrupe e Portela, 1995, p.200.)

Por fim, *Canción de la Nieve* (Guzzi Lantscher, 1954) narra a disputa de um campeonato de esqui na região de Bariloche. Na verdade, o filme é praticamente um documentário dedicado a exaltar as belezas da “grande nação Argentina”. Curiosamente os papéis principais foram representados, com deficiência, pelos próprios atletas; o diretor fora câmera de Leni Riefenstahl²⁴, possuindo experiência em captar imagens de montanha.

À GUIA DE CONCLUSÃO: APONTAMENTOS PARA UMA FUTURA COMPARAÇÃO

Mais do que uma conclusão tradicional, queremos nesse espaço final apontar algumas perspectivas iniciais de comparação do caso argentino com o Brasil. Para tal, não consideraremos o mesmo recorte temporal, mas sim a Era Vargas (1930-1945), tendo em vista discutir a questão dos usos políticos de esporte e cinema, obviamente sem perder de vista as peculiaridades dos períodos e contextos históricos comparados.²⁵

²⁴ Leni Riefenstahl foi cineasta alemã que ganhou notoriedade durante o nazismo ao dirigir filmes de propaganda do regime com destaque para o *Triunfo da Vontade* e *Olympia*. Leni trabalhou com Dr. Arnold Fanck, cineasta alemão considerado, segundo Kracauer (1988, p.133), o pai dos “filmes de montanha”.

²⁵ Para uma discussão sobre a adequação dessa comparação, ver estudo de Drumond (2008).

Os governos de Vargas e Perón guardam semelhanças. Ambos construíram regimes personalistas, baseados em sua liderança carismática, maleabilidade ideológica e com grande distância da democracia liberal. No entanto, possuíam também diferenças relacionadas à personalidade de seus líderes, seus modelos de atuação e graus de inserção junto às massas, entre outros fatores.²⁶

Inspirados pelos regimes nazista e fascista, ambos entendiam a intervenção cultural como um suporte para a política, cada um a partir de suas próprias realidades singulares e de seus momentos históricos distintos.²⁷ As festas cívicas são um bom parâmetro de comparação. Tanto para Vargas quanto para Perón, essas celebrações tinham grande importância dentro de seus projetos de mobilização popular e de disciplinarização das massas. No Brasil, as primeiras grandes manifestações populares, realizadas no Dia dos Trabalhadores (1º de maio), só ocorreram a partir de 1938, tendo como sedes os estádios de futebol (notadamente São Januário e Pacaembu) a partir de 1939. Perón reunia um público ainda maior em locais abertos como, por exemplo, a Plaza de Mayo. Na Argentina essa forma de mobilização era ainda mais forte e eficaz.

Algo semelhante se passa no que se refere à utilização política do esporte: os dois se aproximavam na natureza de suas ações, mas tinham diferenças cruciais no nível de investimento e de articulação com as massas. Apesar de inserir a organização esportiva na máquina burocrática do governo, através do Conselho Nacional de Desportos, Vargas teve uma relação com o cam-

²⁶ Para maiores informações, ver o estudo de Capelato (1998).

²⁷ Para maiores informações, ver o estudo de Surra (2003).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

po esportivo muito inferior à desempenhada por Perón (Drumond, 2008), que fez disso um de seus principais trunfos para se aproximar da juventude argentina.

De qualquer maneira, assim como Perón, mesmo que com menor intensidade, Getúlio buscou no esporte um apoio para a implementação de um novo ideário nacionalista. Apesar de não ter sua imagem tão relacionada à prática esportiva como a do presidente argentino, o brasileiro também soube utilizar o esporte, em especial o futebol, como ferramenta de propaganda política.

Vargas e Perón procuraram tornar os grandes ídolos esportivos e as vitórias por eles conquistadas em símbolos do Estado Novo e da “Nova Argentina”. Reunindo os espectadores em torno de ícones capazes de representar uma nova nação, apresentavam a idéia de uma nova sociedade, construída e consolidada sob uma imagem harmônica e homogênea.

Vargas também dedicou grande atenção à sétima arte, que para ele deveria funcionar como meio de identificação nacional e de aproximação das massas ao regime. Segundo o brasileiro:

Associando o cinema, o rádio e o culto nacional dos desportos, completará o governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. (apud Schemes, 2003, p.94)

Assim como com Perón, durante o governo Vargas, em especial no Estado Novo, criou-se uma política estatal voltada para o cinema nacional. Pretendia-se tanto promover a indústria cinematográfica brasileira quanto exercer maior controle sobre a produção. Em 1932 é promulgada a lei de obrigatoriedade de exibi-

ção de filmes nacionais, tentativa clara de resistência a um mercado já então controlado pelos norte-americanos. Com a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1939, este passou a se encarregar da preparação de documentários e do *Cinejornal Brasileiro* – de exibição obrigatória nos cinemas. As películas de cunho nacionalista, expondo ideais do governo, recebiam incentivos.

Da mesma forma, em 1947, o governo peronista aprova uma lei que obriga a exibição de filmes argentinos nas salas de cinema. O programa *Sucessos Argentinos* abordava, além das notícias oficiais, assuntos que teoricamente enalteceriam o país, entre os quais os bons resultados esportivos. A tendência de protecionismo ao cinema nacional já havia começado, na Argentina, no início da década de 1930, muito antes de Perón, mas durante o governo do general essa influência estatal cresceu vertiginosamente.

A despeito das semelhanças no que se refere ao uso político de cinema e esporte, o número de filmes que tinham a prática esportiva como tema central produzidos durante o governo Vargas foi muito inferior ao que se observava na Argentina de Perón: apenas cinco; na verdade quatro, pois um não chegou a ser lançado. Todos os outros tinham o futebol como tema, a maioria destacando-se pelo caráter cômico. Nessas obras, o recurso comum foi a mescla de jogadores e atores profissionais, bem como a escolha de ambientes esportivos como locações.

Ainda que com ironia, essas películas tocam em questões “sérias”. Todas captam a grande novidade que é o futebol, suas paixões, tensões e relações com a sociedade do momento. São encontros pioneiros entre duas das mais populares manifestações de uma cultura de massas que melhor se estrutura no Brasil

Esporte e Cinema: Novos Olhares

na primeira metade do século XX. Assim como na Argentina, os grandes atletas do momento, entre eles Arthur Friedenreich e Leônidas da Silva, tinham nesses filmes a oportunidade de exibir suas imagens para o público que acompanhavam suas “peripécias” pelos jornais e pela rádio, que na década de 1930 dava seus primeiros passos em terras brasileiras.

Campeão de Futebol (1931) é dirigido e protagonizado pelo famoso humorista Genésio Arruda, comediante precursor do estilo “caipira falsamente ingênuo”. Escrito pelo poeta modernista Menotti del Picchia e produzido por seu sobrinho Victor del Picchia, o filme é uma homenagem aos grandes jogadores da fase amadora do futebol, no momento que se discutia a instauração do profissionalismo, que aconteceu dois anos depois, em 1933. Essa questão, como vimos, na Argentina futuramente geraria muitas tensões, ainda que não estivesse de forma tão explícita nas telas.

Já *Alma e Corpo de uma Raça* (1938), dirigido por Milton Rodrigues, irmão de Mário Filho e Nelson Rodrigues, antecipa algo do que futuramente será a chanchada.²⁸ Os atores eram atletas do Clube de Regatas do Flamengo, incluindo a atriz protagonista, Lygia Cordovil, descrita como um “typo eugenico, de linhas puras e movimentos harmoniosos”²⁹, e como “a mais linda nadadora do Brasil”³⁰. A trama girava em torno de uma história de amor, onde os valores do espírito desportivo e da eugenia da

²⁸ Chanchada foi o nome dado às comédias musicais produzidas, principalmente, no Rio de Janeiro durante os anos 40, 50 e 60 do século passado. Este tipo de filme obteve grande sucesso de público, misturando enredo policial, romance e comédia, entremeado por números musicais.

²⁹ Jornal dos Sports, 02 de agosto de 1937, p.1.

³⁰ O Globo Sportivo, 31 de março de 1944.

raça brasileira eram constantemente trabalhados como pano de fundo.

No filme já vemos o craque Leônidas da Silva, ainda que como coadjuvante, inserido no contexto de releitura da figura do mestiço enquanto elemento fundamental de construção da identidade nacional, algo que tinha relação com as idéias de Gilberto Freyre. Personificavam-se os embates entre ricos e pobres, metáfora para as tensões entre brancos e negros. O próprio título do filme, aliás, faz referência ao papel concebido para as atividades físicas no ideário do Estado Novo e não surpreende que cenas de outros esportes (como remo e natação) também compusessem a trama.

Há nesse filme uma forte ligação com as idéias de Mário Filho, um dos mais importantes jornalistas esportivos brasileiros e um dos primeiros, juntamente com José Lins do Rego, a explicitamente entender o futebol como elemento fundamental para compreender a nação, algo explícito não só em suas crônicas e livros, entre os quais o famoso *O Negro no Futebol Brasileiro*, mas também em suas ações à frente do *Jornal dos Sports*. Ambos tinham relação, aliás, com as idéias de Gilberto Freyre.

Aqui uma vez mais vemos similaridades com o que ocorrera na Argentina: a representação de que o esporte seria um dos elementos, talvez um dos mais importantes, de construção de uma “raça” ativa e forte, estratégia fundamental para construir uma identidade nacional, a partir de uma releitura idealizada de uma suposta tradição: o *criollismo* na Argentina, a mestiçagem no Brasil.

Nesse cenário, a participação brasileira na Copa do Mundo de Futebol de 1938 gerou grande euforia. O Brasil acabou em terceiro lugar, tendo perdido apenas para a campeã Itália na se-

Esporte e Cinema: Novos Olhares

mifinal, em um jogo no qual sua maior estrela, Leônidas da Silva, artilheiro e melhor jogador da competição, contundido, não jogou. Foi justamente de um dos jogos desse torneio que surgiu o filme *Brasil Versus Tchecoslováquia*, um documentário dirigido pelos irmãos Ponce. Aqui, com peculiaridades, uma vez mais encontramos uma ocorrência já identificada na Argentina: a exaltação de vitórias nacionais. A diferença está no grau de conquistas e no esporte focado.

Houve ainda mais um filme em que o velho esporte bretão esteve presente. Ruy Costa, também em 1938, dirigiu *Futebol em Família*, que contou com Grande Otelo no elenco, o enredo trata dos problemas que um jovem, por desejar ser jogador de futebol, enfrenta com seus pais. O filme foi um grande sucesso nas bilheteiras, ao contrário da maioria das produções nacionais do período.

Por fim, houve um filme de boxe que sequer chegou a estreitar, *O Campeão*, produzido em 1931. Escrito, dirigido e estrelado por Reid Valentino, pseudônimo de José Ferrinho Visconde, peso leve campeão em 1927, a película não foi exibida uma vez que o boxeador fugiu para o exterior para evitar sua prisão por estelionato (para maiores informações, ver capítulo 4). Nesse caso, as diferenças são marcantes: ainda que o boxe também estivesse presente no cinema brasileiro, ele nunca o foi incorporado da mesma maneira e com a mesma intencionalidade do que na Argentina, até mesmo em função da menor popularidade dessa prática em nosso país.

Enfim, esse olhar inicial, a partir do diálogo com o cinema, já nos permite perceber algumas semelhanças na abordagem, mas grandes diferenças na ênfase no que se refere ao uso político do esporte se compararmos Vargas a Perón, algo que pode ter rela-

ção com o momento histórico, mas que também expressa as peculiaridades de cada uma das experiências. De qualquer forma, parece inegável que cinema e esporte foram utilizados como ferramentas por regimes que, a despeito das polêmicas, ocupam espaço de grande importância na construção do imaginário das duas nações.

REFERÊNCIAS

- ACHA, Omar. El hincha y el futbolista: masculinidad y deseo homosexual en el cine durante la década peronista (Argentina, 1946-1955). *Lecturas: Educación Física y Deportes*, Buenos Aires, n. 55, 2002.
- ALABARCES, Pablo. *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2002.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ARCHETTI, Eduardo P. *El potrero, la pista y el ring: las patrias del deporte argentino*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ARCHETTI, Eduardo P. *Masculinidades: fútbol, tango y polo en La Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.
- ARINGOLI, Guillermo D'Arino. *La propaganda peronista: 1943-1955*. Ituzaingó: Maipue, 2006.
- BAKER, Aaron. *Contesting identities: sports in American Film*. Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- BAYER, Osvaldo. Agnósticos y creyentes, proletarios y bacanes. *Lecturas: Educación Física y Deportes*, Buenos Aires, n. 10, 1990.
- BERETTA, Alcides et alli. *Los años de la ilusión de masas: la Argentina, de Yrigoyen a Perón (1930-1955)*. Montevideo: Universidad de La República, 1997.
- BOOTH, Douglas. *Australian beach cultures: the history of sun, sand and surf*. London: Frank Cass, 2001.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

- CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no Vargasismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- DIGIANO, Roberto. Peronismo y fútbol: el triunfo sobre Inglaterra en 1953. *Lecturas: Educación Física y Deportes*, Buenos Aires, n. 17, 1999.
- DRUMOND, Maurício da Silva. *Nações em jogo: esporte e propaganda política em Vargas e Perón*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura. *La historia argentina a través del cine*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- KRACAUER, Siegrified – De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, p. 1988
- LUNA, Félix. *Perón y su tiempo: II. La comunidad organizada 1950-1952*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- LUPO, Victor. *Historia política del deporte argentino (1610-2002)*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- MANRUPE, Raul, PORTELA, Maria Alejandra. *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- MARAÑÓN, Carlos. *Fútbol y cine*. Madrid: Ocho y Medio, 2005.
- MARANGHELLO, César. *Breve história del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- MELO, Victor Andrade de. *Cinema e esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006a.
- MELO, Victor Andrade de. Futebol e cinema: relações. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, Porto, v. 6, n. 3, p.362-270, 2006b.
- MELO, Victor Andrade de. Por uma história comparada do esporte: possibilidades, potencialidades e limites. *Movimento*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p.11-42, 2007.
- MELO, Victor Andrade de. O esporte no cinema de Portugal. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, Porto, v. 8, n. 1, p.157-168, 2008.
- MELO, Victor Andrade de, FORTES, Rafael. *O surfe no cinema e a sociedade brasileira na transição dos anos 1970/1980*. Rio de Janeiro: 2008. mimeo.

Victor Andrade de Melo & Maurício Drumond

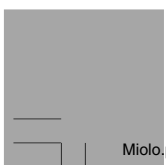
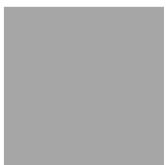
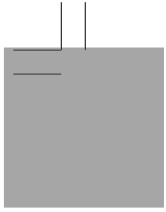
- MELO, Victor Andrade de, VAZ, Alexandre Fernandes. Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. *Artcultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.139-160, 2006.
- MERIDA, Pablo. *El boxeo en el cine*. Barcelona: Kaplan, 1995.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera. *Presencia del deporte en el cine español*. Madrid: Fundación Andalucía Olímpica y Consejo Superior de Deportes, 2003.
- REIN, Raanan. 'El Primer Deportista': the political use and abuse of sport in peronist Argentina. *The International Journal of the History of Sport*, v. 15, n. 2, p. 54-76, 1998.
- SCHEMES, Claudia. *Festas cívicas e esportivas: um estudo comparativo dos governos Vargas (1937-1945) e Perón (1946-1955)*. Novo Hamburgo: Feevale, 2005.
- SURRA, Roberto. *Peronismo y cultura*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.





O ESPORTE NO CINEMA DE PORTUGAL

Victor Andrade de Melo



INTRODUÇÃO

No mês de setembro de 1896, cerca de um ano e meio depois das primeiras exposições públicas cinematográficas da história (realizadas em Paris) e seis meses após as pioneiras sessões de Portugal (que tiveram lugar em Lisboa), Aurélio de Paz Reis posicionou uma câmara na porta principal da Fábrica Confiança (sediada na cidade do Porto) e gravou imagens de operários a caminho do almoço. Provavelmente Reis estava inspirado por um dos primeiros filmes produzidos pelos irmãos Auguste e Louis Lumière.¹ Também o incentivava o desejo de contribuir para a modernização da sociedade portuguesa naquele turbulento *fin-de-siècle* europeu.

Graças às ações de Reis, Portugal entrou bem cedo para o grupo de países que deram início à construção de uma cinematografia nacional, no mesmo ano em que o Brasil e antes de outros hoje reconhecidos por sua produção, como a Itália e a Espanha. Se hodiernamente o cinema português não é comumente citado entre os principais do mundo, a não ser pelo sempre lembrado Manoel de Oliveira, isso não tem relação com sua trajetória ou com sua qualidade, mas sim com questões de natureza econômica e cultural.

Independente de sua repercussão internacional, indubitavelmente a cinematografia portuguesa é uma expressão da formação sociocultural do país. Nos filmes podem-se identi-

¹ Cito aqui *La Sortie des ouvriers de l'Usine Lumière* (A saída dos operários das Fábricas Lumière). Os irmãos Lumière encontraram a solução para alguns problemas encontrados em uma longa trajetória de tentativas de captação e exposição de imagens em movimento, realizando pioneiramente uma sessão pública, sendo, por isso, por muitos, considerados inventores do cinema.(Mannoni, 2003).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

ficar representações² das múltiplas dimensões da história de Portugal, tanto nos enredos (reflexos de importantes elementos constitutivos da cultura lusa em seu quadro de tensões) quanto nos aspectos técnicos e estéticos, ambos expressando os desafios e as contradições da construção da idéia de nação. Não é equivocado afirmar, por exemplo, que estão presentes em muitas películas as peculiaridades da inserção de Portugal no cenário europeu (inclusive os relacionamentos, por vezes tensos, com Espanha e Inglaterra) e mundial (onde se destaca a relação com as hoje ex-colônias africanas e com o Brasil).

Assim sendo, se as diversas dimensões culturais portuguesas (tanto em seu sentido mais estrito, as manifestações, quanto em seu sentido mais amplo, os valores e sensibilidades que norteiam a organização social) são representadas pelos cineastas em suas produções, não seria diferente com o esporte, fenômeno cultural da modernidade, que tanta articulação possui com o próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica no decorrer do século XX. (Melo, 2006a)

Este artigo tem por objetivo apresentar um panorama da presença do esporte no cinema português, com ênfase nos longas-metragens, tanto de caráter documental quanto de ficção. Para melhor compor o quadro de inserção da prática esportiva nas películas, apresentamos também algumas informações sobre os primeiros curtas-metragem, produzidos ainda no período não sonoro.

² Destacamos que os cineastas não “reproduzem” a realidade, mas sim a interpretam, dialogando com o contexto em que suas obras são produzidas, tanto em ficções quanto em documentários. Para uma discussão teórica sobre tal assunto, ver estudo de Burke (2004).

Para alcance do objetivo, foi realizada uma revisão da literatura e uma análise das sinopses/fichas técnicas das películas portuguesas produzidas entre os anos de 1896 e 2006, fazendo uso dos dados disponíveis em:

- a) Cinemateca Portuguesa, cujo banco de dados foi consultado pela internet (<http://www.cinemateca.pt>) e em duas visitas presenciais;
- b) Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia de Portugal, cujo banco de dados foi consultado pela internet (<http://www.icam.pt>);
- c) estudo de M. Félix Ribeiro (1983), sobre os primórdios do cinema português;
- d) estudo de José de Matos-Cruz (1999), sobre os longas-metragens portuguesas;
- e) estudo de José de Matos-Cruz (1989), sobre toda a produção cinematográfica de Portugal;
- f) catálogo sobre cinema africano, produzido pela Cinemateca Portuguesa (1995);
- g) base da Associação para Promoção do Cinema Português (<http://www.amordeperdicao.pt>);
- h) sítios diversos de informação jornalística, para acessar informações sobre filmes lançados entre os anos de 2000 e 2006.

Foi possível analisar os dados de 703 longas-metragens, sendo encontrados 32 nos quais a prática esportiva está de alguma forma representada: em 12, o esporte é o tema central (lista A); em 7, ocupa lugar de importância, ainda que não seja o tema central (lista B); em 13, é apenas citado (lista C).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

São necessárias algumas ressalvas acerca desse procedimento metodológico. Como não sabemos todos os interesses dos pesquisadores futuros, não nos interessa mapear somente os filmes onde o esporte é o assunto central. Uma breve cena pode ser útil para novas pesquisas; um personagem coadjuvante pode ser esclarecedor de uma representação ao seu redor construída. Por isso fazemos uso das três listas, ampliando o alcance do mapeamento e já previamente indicando aos interessados o “grau” de presença da prática esportiva na trama.

A catalogação, todavia, somente seria absolutamente completa se houvesse a possibilidade de assistir a todos os filmes, o que é impossível já que a maior parte não está disponível para o mercado doméstico (VHS ou DVD), não é facilmente acessível em cinematecas/cineclubes ou mesmo não possui cópias preservadas, só havendo registros jornalísticos acerca de sua existência. Tendo em vista essa impossibilidade, as sinopses/fichas técnicas acabam sendo o recurso mais operacional.

Logo, os dados apresentados são sempre provisórios, já que: a) não é incomum com o decorrer do tempo encontrarmos novas cenas, conforme surgem oportunidades de assistir filmes raros, cujas sinopses não continham referências ao esporte; b) as próprias cinematecas constantemente atualizam seus bancos, quando descobrem películas antigas não catalogadas; c) além disso, há sempre novos lançamentos a cada ano.

Deve-se ressaltar que, mesmo com esses limites, o uso das sinopses/fichas técnicas já se mostrou bastante produtivo quando realizamos trabalho semelhante com a cinematografia brasileira. (Melo, 2003)

Creemos que este estudo se justifica por seu potencial em contribuir para ampliar o entendimento sobre a prática esportiva em

Portugal, desvendando sua presença por entre as teias e redes sociais, no diálogo com outras linguagens; ou, como temos denominado no âmbito do projeto “Esporte e Arte: diálogos” (<http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte/>), para promover uma “arqueologia social” do fenômeno esportivo.

Há ainda outra motivação: a perspectiva de futuramente estabelecer uma análise comparada entre Brasil e Portugal. Uma das chaves para entender a constituição de uma cultura lusofônica, algo fundamental no cenário geopolítico atual, no sentido de estabelecimento de alianças estratégicas mais eficazes, é ampliar nossa compreensão sobre nossas semelhanças e dessemelhanças. Parece interessante, assim, empreender esforços não só de justaposição de olhares, mas também de implemento de comparações mais profundas. No decorrer deste artigo, faço alguns apontamentos comparativos, ainda que fique para uma próxima oportunidade o aprofundamento dessa perspectiva metodológica.³

PRIMEIRAS CENAS: O CARÁTER DOCUMENTAL

Aurélio de Paz Reis, pioneiro do cinema português, era um homem da modernidade. Inicialmente comerciante de flores, logo também se tornou empresário do ramo fotográfico (antes era fotógrafo amador) e proprietário de um comércio de automóveis: dois produtos símbolos do progresso, sinais dos novos tempos. Liberal, democrata, Reis esteve envolvido com o movimento republicano de 31 de janeiro de 1891 (desencadeado na cidade do Porto). Era um dos quadros da burguesia lusitana,

³ Para uma compreensão mais aprofundada sobre as potencialidades do método comparado, ver o estudo de Melo (2008).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

vereador em sua cidade, diretor do Ateneu Comercial. Não surpreende, assim, seu precoce envolvimento com a arte cinematográfica.

Como era comum na época, suas pioneiras e breves películas exibiam cenas do cotidiano, as novidades de um mundo que se modernizava e cuja velocidade a todos assustava, o que inclusive valorizava os mecanismos de captação da imagem: a fotografia e o cinema, novos artefatos do progresso. Na produção de Reis, contudo, não foi possível encontrar imagens de esporte.

As primeiras cenas de esporte do cinema português surgem mesmo na obra de outro importante pioneiro: Manuel Maria da Costa Veiga, que fora inicialmente exibidor, um dos donos do Salão Avenida, uma sala de projeção localizada na Avenida da Liberdade (Lisboa). Envolvido com o ramo de espetáculos (foi proprietário de teatro e constantemente organizava projeções ao ar livre), em 1899 compra uma máquina de filmar e produz *Aspectos da Praia de Cascais*, onde capta o hábito dos banhos de mar e as atividades de um clube esportivo daquela localidade.

Devemos também destacar a presença do esporte nas obras de João Freire Correia, um dos fundadores da importante Portugália Film, construtor do 1º estúdio cinematográfico de Portugal, grande inovador da arte no país. Duas de suas “proezas” estiveram relacionadas ao campo esportivo: em 1908, tentou realizar, sem sucesso, o primeiro filme sonoro do país, utilizando como locação o “Paraíso de Lisboa”, notadamente as instalações do ringue de patinação daquele complexo de entretenimento; em 1910, filmou e exibiu apenas 4 horas depois o curta documental *Corrida de automóveis na rampa da Pimenteira*, sobre uma das mais célebres provas dos primórdios do automobilismo lusitano.

Desses momentos iniciais, no que se refere ao caráter documental das películas, vale ainda citar *III Exposição Internacional de Automóveis, Aviação e Sport* (1924), por três motivos: a) pela articulação do esporte com outros elementos símbolos da modernidade (carros e aviões); b) por ser o último filme de uma das mais importantes produtoras pioneiras, a Invicta Film; c) pelo uso literal da palavra “sport”, aliás ainda na versão em inglês.

Seria exaustivo citar o grande número de realizações desse período nas quais o esporte esteve presente: tanto em curtas-metragem quanto nos cinejornais (bastante comuns durante muitos anos, notadamente antes da invenção da televisão) pode-se encontrar muitas cenas dos primórdios do hipismo, boxe, futebol, turfe, ginástica, automobilismo, ciclismo, remo e mesmo educação física.⁴ A prática esportiva foi representada como uma das novidades do mundo moderno, como ocasião de festa, articulada com outros objetos no nascimento de uma “sociedade do espetáculo” (Debord, 1997) e algo cada vez mais valorizado pela população dos mais diferentes estratos sociais.

Ao compararmos o ocorrido em Portugal com o que se passou no Brasil, pode-se identificar similaridades: a forma de filmar o esporte é aproximada (cenas documentais, expressão de uma nova formação cultural); os responsáveis pelas realizações estavam envolvidos com o nascimento da indústria do entretenimento; a valorização do caráter festivo. O esporte definitivamente começa a consolidar sua popularidade e a “arte da modernidade” demonstraria isso em suas telas.

⁴ Para maiores informações sobre os títulos, ver o estudo de Matos-Cruz (1989).

O ESPORTE NA FICÇÃO: PRIMEIROS MOMENTOS - COMÉDIA

Ainda não como tema central, deve-se ao importante ator Nascimento Fernandes a primeira inserção do esporte em filmes portugueses de ficção. Já gozando de grande popularidade no teatro, onde fazia parceria com sua esposa Amélia Pereira, Nascimento decidiu se dedicar ao cinema, onde se destacaria como um dos grandes comediantes de seu tempo, fundando, em 1918, a Portugal Films. Em 1919, lança *Nascimento, sapateiro*, onde o futebol é inserido de forma irônica, compondo o quadro de problemas do personagem-chave.

Ainda de autoria de Fernandes, deve-se mesmo destacar a comédia *Vida nova*, lançada também em 1919. Nessa película, a personagem feminina central, pela qual se apaixona o protagonista (Nascimento), é casada com um ciumento lutador de boxe. O personagem aprende a lutar, desafia o marido e o vence no ring. As reviravoltas da trama contemplam até uma mulher (representada por Amélia Pereira) aprendendo boxe para retomar o amor do personagem central, espancado ao fim pela nova boxeadora.

Por que terá sido inserido o boxe nessa trama? Devido à popularidade deste esporte em Portugal? Provavelmente não. Nascimento parecia estar inspirado em outros filmes em que o pugilismo fora incluído de maneira cômica, com o lutador mais fraco, de forma improvável e desajeitada, vencendo o mais forte. Charles Chaplin, por exemplo, já fizera o mesmo em *Campeão de boxe*, de 1915. Sequências semelhantes futuramente também estariam presentes em *Boxeur por amor* (1926), de Buster Keaton, em *Luzes da cidade*, de Chaplin (1931), e *Sparring por um dia*, de René Clement (1936), entre muitos outros (ver Capítulo 4).

É com o mesmo intuito cômico que o boxe foi introduzido em outro filme português: *Charlotin e Clarinha* (1925, de Roberto Nobre), cujo personagem central é claramente inspirado em Carlitos (Charlot). Essa película merece destaque por ter sido a única experiência de direção de Nobre, um dos mais importantes críticos portugueses de cinema. Nos intertítulos dessa curiosa obra da fase muda, curiosamente só revelada ao público em 1972, há ainda várias referências irônicas a esportistas da época.

Os curiosos filmes de Romão Gonçalves, excêntrico tenor e dublê de esportista (membro ativo do Club Sport Marítimo), figura polêmica da sociedade lisboeta da época, seguem o mesmo tom cômico: *Romão, chauffer e mártir*; *Romão Gonçalves, boxeur e atleta* e *Romão Gonçalves, cantor e nadador*, todos lançados em 1920. O ator/diretor, como forma de autopromoção, executa exercícios ginásticos (método Sueco e com halteres) e demonstra sua “habilidade” no automobilismo, no boxe e na natação.

Em 1927, Reinaldo Ferreira, popular jornalista da cidade do Porto, fazendo uso de seu pseudônimo e associado a comerciantes locais, funda a Repórter X Film. É o próprio Ferreira que escreve e dirige *Vigário Foot-ball Club* (1927), a primeira vez em que o futebol é o tema central de um filme de ficção em Portugal.

Tendo como atores Alves da Costa, Alexandre Amores, Fernanda Alves da Costa, seguindo a linha de comédia, o filme aborda um tema que posteriormente será retomado por diversas vezes na cinematografia portuguesa, em outros formatos e com outros enfoques: a corrupção no mundo do futebol. A comicidade é garantida pelos personagens exóticos/jogadores que formam as equipes, uma das quais tendo um anão como goleiro.

Para concluir este item, fazemos referência a *Bailando ao sol*, de Antônio Lopes Ribeiro (1928), uma verdadeira ode a um

Esporte e Cinema: Novos Olhares

novo modelo de mulher, que valoriza a vida ao ar livre e cuida de seu corpo com exercícios de ginástica e dança. Mesmo que pareça ser pequeno o espaço do esporte nesse filme, vale o registro já que é a única exceção no que se refere ao caráter cômico que marca a inserção da prática esportiva nessas primeiras em películas de ficção.

O ESPORTE NOS LONGAS-METRAGEM: CENAS DE UM MOSAICO

Lisboa, crônica anedótica (1930), dirigido por Leitão de Barros, um dos ícones do cinema português, foi uma grande realização, contando com uma das melhores equipes técnicas até então montadas no país. Esse filme é considerado obra-prima da cinematografia de Portugal.

Uma vez mais vemos a produção portuguesa dialogando com o cinema internacional. Essa película foi inspirada em *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927, Walther Ruttmann), que por sua vez desencadeara experiências semelhantes por vários países, como no caso do Brasil com *São Paulo, sinfonia de um metrópole* (1929, Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny).

Trata-se de um documentário sobre a cidade na transição das décadas de 1920-1930, um panorama do frenesi de uma metrópole e de seus personagens cotidianos. O filme busca capturar a excitabilidade da vida moderna e industrial, exibida de uma maneira esteticamente adequada às novas dimensões culturais em vigor.

Nesse cenário, assim como nos casos alemão e brasileiro, o esporte ocupa espaço relevante na película portuguesa: cenas de automobilismo, ciclismo, futebol, tênis, esgrima, basquete, remo, vela, hipismo. A presença da prática esportiva em um filme que

intenta fazer uma “arqueologia” dos novos tempos na capital de Portugal demonstra o já alto grau de inserção da manifestação na dinâmica social do país, sua importância simbólica, sua articulação com as outras dimensões culturais.

Vale ainda destacar o fato de que, ao contrário da maior parte das experiências anteriores, o esporte não foi inserido em um quadro cômico, mas como um dos importantes elementos que compõe o mosaico da nova urbanidade.

A prática esportiva voltará a uma comédia em *O trevo de quatro folhas*, de Chianca Garcia, um dos únicos longas produzidos em Portugal no ano de 1936. Protagonizado pelo já citado Nascimento Fernandes e pelo famoso jogador Waldemar Mota, e com a especial participação do ator brasileiro Procópio Ferreira. Nessa película o futebol é utilizado não só para compor uma série de equívocos comuns em narrativas cômicas, assim como para delinear certos estereótipos que bem servem à tentativa de fazer o público rir, mas que também deixam entrever certas representações culturais: o espanhol como um tipo malicioso e perigoso, o sul-americano como alguém de honestidade suspeita. Esse modesto filme, de baixo orçamento, tematiza ainda uma questão bastante comum no cinema português, certamente um reflexo de uma tensão cultural mais ampla: até que ponto Portugal é regional, até que ponto é europeu.

Três anos depois, em 1939, o esporte voltará à grande tela, de novo pelas mãos de Leitão de Barros. Em *A varanda dos rouxinóis*, um dos personagens do triângulo amoroso central, representado por Oliveira Martins, era campeão de uma competição de bicicletas. O filme contava com a participação do na época famoso ciclista Noé de Almeida, ocupando papel de coadjuvante. Entre as cenas vemos flagrantes da importante “Volta a Portugal em

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Bicicleta”, uma das principais provas do ciclismo do país, disputada desde 1927.

O ciclismo voltará duas vezes mais às telas: em *Cartas na mesa* (1973, Rogério Ceitil) e como tema central de *O homem do dia* (1958, Henrique Campos), aproveitando o momento de popularidade da prática, exibindo muitas cenas ciclísticas, inclusive da já citada “Volta a Portugal”. A trama é permeada pelo fato de que Tó e Patela, rivais nas pistas, disputam o amor de Clara. Atuou como ator Alves Barbosa, campeão de muitas provas nacionais e internacionais, inclusive da “Volta” de 1951, 1956 e 1958. Esse foi o primeiro longa em Cinemascope de Portugal.

O aproveitamento de uma competição esportiva na composição do enredo de um filme já fora antes experimentado em *Uma cidade... canção* (1946, J. Oliveira dos Santos), cujo pano de fundo são as regatas nacionais realizadas na Figueira da Foz, tradicional local de prática do esporte náutico. Foram produzidas ainda mais duas versões dessa película, uma em inglês e outra em espanhol, de forma a divulgar as belas praias portuguesas em outros países europeus.

No ano de 1947 foi lançado um dos mais importantes filmes da cinematografia de Portugal em que o futebol é tematizado: *O leão da estrela*, de Arthur Duarte. A história é desencadeada quando Anastácio, torcedor do Sporting Club, desloca-se ao Porto para assistir uma partida decisiva. Nessa que é considerada uma das melhores obras de Duarte, o esporte é inserido no conjunto de costumes que caracterizam a pequena burguesia moradora dos bairros populares das cidades portuguesas.

O mesmo Arthur Duarte voltará a incorporar o esporte em *Dois dias no paraíso* (1957), dessa vez o hóquei sobre patins, aproveitando a popularidade dessa modalidade no momento em que a equipe portuguesa estava entre as melhores do mundo

(fora campeã mundial em 1956). Entre as seqüências se pode ver inclusive cenas de um jogo entre Espanha e Portugal.

No decorrer da história do cinema português, muitos outros filmes incorporaram cenas de esporte, com sentidos e graus de presença diferenciados. Em *A passagem de nível* (1965, Américo Leite Rosa), a prática do golfe ajuda a traçar o perfil dos personagens mais ricos. O automobilismo ocupa importante espaço em *Derrapagem* (1974, Constantino Esteves). Inserido no âmbito de um movimento de reivindicação, vemos tomadas de esporte em *Crônica de emigrados* (1979, Manuel Madeira). A esgrima está presente em *A sétima letra* (1988, Simão dos Reis). O futebol é pano de fundo no recente *Tudo isso é fado* (2003), uma co-produção Brasil/Portugal, e esteve inserido em *O testamento do senhor Napumoceno* (1997, Francisco Manso).

Enfim, a presença multifacetada da prática esportiva é mesmo notável, reflexo do significativo espaço conquistado na sociedade portuguesa.

○ ESPORTE COMO TEMA CENTRAL: UM OLHAR CRÍTICO

Em alguns filmes destaca-se a busca de uma abordagem mais crítica: o esporte já não mais representado dentro de uma lógica de comédia ou romance, nem somente como uma expressão dos novos tempos, mas como representação dos problemas sociais, algo eivado das contradições que compõe a sociedade como um todo.

Em 1947 é lançada uma das grandes referências da presença do esporte no cinema português, *Bola ao centro*, de João Moreira, primeira oportunidade em que o velho esporte bretão será o tema central de um longa-metragem. Félix Ribeiro (1983) o

Esporte e Cinema: Novos Olhares

considera como o primeiro filme efetivamente “esportivo” de Portugal:

Os desportos como temas de filmes de ficção não têm, dum modo geral, suscitado o interesse de produtores, a não ser, particularmente, o dos americanos, sobretudo quanto a alguns gêneros desportivos, como o “base-ball”, o “rugby” e mais especialmente o “Box” (...) Reportando-nos agora a outro gênero de desporto, o futebol, que sempre foi o desporto-rei na Europa, verificaremos, que nos recorde, que apenas dois exemplos aparecem (...) O outro filme era efectivamente português, com argumento e realização de um novo, o malgrado João Moreira. (Ribeiro, 1983, p.561)

Bola ao centro narra a história de um jovem que, desejando tornar-se um jogador de futebol (apresentado como “desporto violento”), vai de encontro às restrições de seus pais, abandonando emprego e família para ingressar em um clube. Envolvido pelas artimanhas do mundo esportivo, enganado por mulheres interesseiras, corrompido pelas noites em cabarés, acaba fracassando e retorna ao lar e à vida normal. Claramente percebe-se tanto um tom de denúncia quanto uma mensagem moralista, o que chegou a desencadear polêmicas com o meio futebolístico português da época.

O filme logrou grande sucesso de crítica (as únicas ressalvas foram à ineficiente recriação das partidas de futebol)⁵ e de público, chegando a estrear simultaneamente em três cinemas, algo raro para a época. Apesar das polêmicas, trata-se de uma bela representação de todas as dimensões que cercam e

⁵ Uma discussão sobre a dificuldade de filmar o futebol foi procedida no estudo de Melo (2006b).

constituem o espetáculo esportivo. Comenta Antonio Lourenço, em o “Século”.

Serve-lhe de moldura o cenário rico de pitoresco, estuante de alegria e vibração dos meios futebolísticos. Há um tão flagrante fundo de verdade na estrutura deste tema que dir-se-ia ter sido copiado da realidade. Diga-se de passagem que este aspecto, revivendo com sutileza circunstâncias conhecidas e debatidas, eleva a obra a um plano de interesse que a torna simpática ao espírito de quantos ambicionem ver resolvido o problema social do futebol. (apud Ribeiro, 1983, p.565)

Também com um tom bastante crítico, *Belarmino*, dirigido por Fernando Lopes, é lançado em 1964. O enredo central é a vida do ex-boxeador Belarmino Fragoso, sua trajetória pugilística e sua visão de mundo. Aproveitando as contradições e as peculiaridades desse esporte, inclusive do ponto de vista estético, dialogando com as propostas do Cinema Direto, da Nouvelle Vague e do Neo-realismo, no contexto do movimento do Cinema Novo português, Lopes insere o lutador no quadro de tensões sociais e urbanas de Lisboa, realizando um dos mais celebrados e premiados filmes da cinematografia lusitana.

Esta película é produto dos movimentados anos 1960 em Portugal, e de uma geração que via nos cineclubes uma alternativa para a organização política e tomada de consciência. O filme dialogava com a agitação social do momento: as greves universitárias, as mobilizações de esquerda, e as expressões de desejo do fim da longa ditadura que se abatia sobre o país, fruto do diálogo com as reivindicações juvenis que se alastravam por todo o mundo. Nesse cenário, emergiam novos heróis, representantes

Esporte e Cinema: Novos Olhares

do povo em sua luta cotidiana, controvertidos e mais humanos (o que, aliás, os aproxima da idéia de anti-heróis).

O boxe será mais uma vez utilizado para a discussão de questões sociais, notadamente a falta de opções em meio às injustiças econômicas, em “Knock-out” (1968), de Viriato Barreto, rodado em Moçambique com atores, atrizes e equipe técnica daquele país. Lamentavelmente até esse momento não foi possível conseguir maiores informações sobre esta película.

O Cinema Novo português apontará de novo suas câmeras para o futebol em 1971, quando Rogério Ceitil realiza *Grande, grande era a cidade*, só exibido uma vez em 1972, no Festival de Santarém, sendo logo proibido pela censura. Antes o velho esporte bretão fora tematizado a partir do fascínio que causava na população, já Ceitil desconfia que há algo de alienação nesse forte envolvimento. Aparentemente trata-se do estabelecimento de um relação dúbia com o fenômeno, algo muito próximo do que se passou com o Cinema Novo brasileiro (Melo, 2006a).

Depois da Revolução dos Cravos, em poucos filmes o esporte foi o motivo central. Às vésperas desse episódio-chave da história portuguesa, destaca-se o lançamento de *Eusébio, a pantera negra* (1974), dirigido pelo espanhol Juan de Orduña, um documentário sobre a vida e trajetória de um dos mais importantes jogadores do futebol português. Sem grandes qualidades artísticas, essa película foi muito criticada e não teve a repercussão esperada, ainda que o personagem central seja muito interessante. Parece que a abordagem adotada pelo diretor estava inadequada ao momento de efervescência política da época.

É somente em 1984 que veremos lançado um novo filme inteiramente dedicado a uma prática esportiva: *O nosso futebol*, dirigido por Ricardo Costa, um documentário sobre a trajetória

ria do esporte mais popular de Portugal, uma discussão sobre seu caráter político e sua ocorrência enquanto “fenômeno de massas”.

Para encerrar, temos ainda que destacar o festejado e premiado *Fintar o destino* (1997, Fernando Vendrell), que tem como personagem central Mané, um taberneiro cabo-verdiano que vive em Mindelo, na Ilha de São Vicente, em meio a seu sonho de ter sido goleiro na juventude. As situações ao redor do futebol de certa forma são usadas como metáforas para discutir os relacionamentos de Portugal com suas ex-colônias, e nesse quadro o conflito de gerações e a imigração, questões bastante contemporâneas.

CONCLUSÃO

O relacionamento entre cinema e esporte não deve ser entendido somente a partir das ocorrências em que o segundo foi um tema para o primeiro, mas também a partir dos diálogos intersemióticos que se estabeleceram entre as duas linguagens (Melo, 2006a). Da mesma maneira, é interessante investigar algumas “coincidências” de trajetória, na verdade indícios de outra natureza para entender a relação entre essas duas manifestações culturais.

Por exemplo, é comum a participação de atletas como atores, normalmente em papéis em que podem exibir suas habilidades esportivas. Esse é o caso de John Weissmuller, nadador que atuou no cinema norte-americano; de Max Schmeling, boxeador alemão; do argentino Alfredo Di Stefano, jogador de futebol que atuou no cinema espanhol; e de Pelé, que participou de muitos filmes brasileiros e do famoso *Fuga para vitória* (1981), dirigido por John Huston. Em Portugal, além dos atletas já citados no decorrer do artigo, podemos ainda lembrar de Nestor Lopes (que

Esporte e Cinema: Novos Olhares

atuou em *Sereia de pedra*, de 1923), Álvaro e Francisco Lyra (*Olhos da alma*, 1925) e Ruy Cunha (*O rei da força*, de 1924).

O fato é que, paulatinamente, os atletas foram se tornando estrelas, figuras socialmente reconhecidas, e o cinema tanto utilizava tal fama para buscar aumentar a popularidade dos filmes quanto ajudava na difusão e consolidação da imagem dos esportistas. Essa relação é um indício de como o esporte não é uma prática descolada da dinâmica sócio cultural: seu desenvolvimento está plenamente articulado com o contexto em que se insere, dialogando com todas as peculiaridades de um processo de construção complexa.⁶

Também não se deve perder de vista a produção de curtas-metragem, inclusive porque, no caso de Portugal, é nesses filmes que temos encontrado, nos últimos anos, o esporte mais representado. A título de exemplo, podemos citar: *O jogo – perder para ganhar* (1995, Jose Manuel Lopes), *Vencer a sombra* (1996, Paulo Aries/Pedro Madeira), *És a nossa fé* (Edgar Pêra, 2004), *Dies Irae* (2004, João Morais Ribeiro), *Documento boxe* (2005, Miguel Clara Vasconcelos).

Mesmo reconhecendo que a melhor consideração dessas possibilidades pode nos permitir uma análise mais aprofundada, ressalvamos que isso foge ao intuito deste estudo: desenvolver uma cartografia introdutória dos relacionamentos entre esporte e cinema em Portugal, esforço que não parece menos importante, até mesmo por ser base fundamental para futuras investigações. O resultado apresentado neste artigo já se constitui em um bom pa-

⁶ No caso do cinema português, é ainda digno de nota que um de seus maiores cineastas, Manoel de Oliveira, teve um forte envolvimento com o esporte em sua juventude (notadamente com o atletismo, com a ginástica e com o automobilismo), ainda que não tenha inserido o objeto em sua produção. Sobre a vida do cineasta, ver o filme *Oliveira, o arquitecto*, de Paulo Rocha (1993) e os livros de Costa (1988) e Machado (2005).

norama, mas reconhecemos o seu caráter introdutório, esperando que possa despertar o interesse de outros investigadores pelo tema.

No caso do Brasil, tem sido possível manter sempre atualizado nosso banco de dados⁷, já que operacionalmente temos possibilidade de acompanhar os progressos da preservação da memória cinematográfica, bem como os novos lançamentos. Além disso, temos realizado pesquisas utilizando os filmes catalogados.

No caso do banco de Portugal, há duas alternativas para a manutenção da atualização: a) aguardar o lançamento de novos catálogos de filmes, que contemplem a produção mais recente; b) estabelecer acordo de cooperação com colegas pesquisadores portugueses tendo em vista a realização constante de tal tarefa.

Assim sendo, esperamos que este artigo possa ser a primeira de uma série de ações, tanto no sentido de resgate das informações sobre os filmes portugueses em que o esporte esteve presente quanto no sentido de desenvolvimento de estudos históricos ou sociológicos que utilizem essas películas catalogadas como fontes.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- Cinemateca Portuguesa. *Cinemas da África*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1995.
- COSTA, João Bérnard da. *Manoel de Oliveira: alguns projectos não realizados e outros textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- MACHADO, Alvaro. *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

⁷ <http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte/consulta/home.asp>.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Senac/ Editora UNESP, 2003.
- MATOS-CRUZ, José de. *Prontuário do cinema português – 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1989.
- _____. *O cais do olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999.
- MELO, Victor Andrade de. Memórias do esporte no cinema: sua presença em longas-metragem brasileiros. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 25, n.1, p. 46-59, 2003
- _____. *Cinema e esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2006a.
- _____. Futebol e cinema: relações. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, v. 6, n. 3, p. 362-372, 2006b.
- _____. Por uma história comparada dos esportes: possibilidades, potencialidades e limites. In: _____ (org.). *História comparada do esporte*. Rio de Janeiro: Shape, 2008.
- MELO, Victor Andrade de. VAZ, Alexandre Fernandez. Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. *Artcultura*, v. 8, n. 12, p. 139-160, 2006.
- RIBEIRO, Manuel Félix. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português – 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

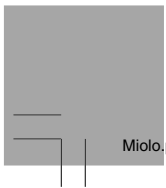
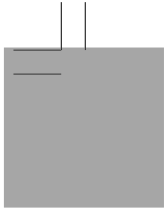


FUTEBOL E CINEMA: RELAÇÕES



Victor Andrade de Melo





INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, o futebol praticamente se impõe em cada pedaço desse mundo globalizado. Não surpreende, portanto, o fato de que haja mais países ligados à Federação Internacional de Futebol (FIFA) do que à Organização das Nações Unidas (ONU). Outro indício interessante: os maiores índices mundiais de audiência televisiva são obtidos exatamente por ocasião da realização das Copas do Mundo. O sorteio dos grupos para a edição de 2006 foi transmitido para 145 países e aproximadamente 320 milhões de espectadores acompanharam a definição das partidas, a Sponsorship.com avalia que, no mínimo, um bilhão tenha assistido ao jogo final, entre Itália e França.

Se o futebol é uma grande paixão mundial, o cinema não é um amor menor. Os heróis e heroínas, os vilões e vilãs, as estrelas cinematográficas e seus comportamentos inundam o nosso imaginário. Hábitos e costumes, valores e sensibilidades, formas de ser e de se portar, ocorrências históricas, utopias e sonhos difundidos pelas películas e pelo circuito construído ao redor dessa jovem arte, herdeira direta da modernidade, habitaram o cotidiano de pessoas de todo o mundo: nada parece ter passado despercebido aos cineastas e seus filmes.

Assim, quando discutimos as relações entre futebol e cinema, estamos certamente narrando os encontros e desencontros entre duas paixões universais, diferentes mas profundamente relacionadas. Na verdade, os encontros entre o esporte (e o futebol é hoje o principal representante mundial dessa manifestação cultural) e o cinema não são ocasionais. (Melo e Peres, 2005)

Vale destacar que são fenômenos típicos da modernidade (ainda que possuam raízes anteriores), se organizando a partir das

Esporte e Cinema: Novos Olhares

mudanças culturais, sociais e econômicas observáveis desde o fim do século XVIII e no decorrer do século XIX. Ambos constituem-se como poderosas representações de valores e desejos que permeiam o imaginário do século XX: a superação de limites, o extremo de determinadas situações, a valorização da tecnologia, a consolidação de identidades nacionais, a busca de uma emoção controlada. Ambos celebraram e foram celebrados pelas novas dimensões de vida e de sociedade construídas no decorrer do século que passou (Melo, 2004).

Este artigo discute as peculiaridades dos relacionamentos entre essas duas artes, esses dois fenômenos, essas duas paixões. Sua principal justificativa é permitir um melhor entendimento de uma das formas de difusão do fenômeno esportivo, o cinema, algo diretamente relacionado à própria modernidade e constituição da sociedade da imagem e do consumo (Debord, 1997).

O FUTEBOL NO CINEMA MUNDIAL

Copiar una obra de arte es imposible; intentarlo es más factible, aunque en el resultado final queda siempre la evidencia de nunca poder mostrar el alma del autor. Al final es una copia inexacta. Algo así debe ocurrir entre el desencuentro del cinema y el fútbol; dos artes según se mire con alma propia sin comparación. (González, 2003, p.130)

Vamos levantar de imediato uma questão que sempre vem à baila quando se discute a presença do futebol no cinema: por que tão pouca presença do velho esporte bretão nas películas produzidas por todo mundo, inclusive em países nos quais goza de grande popularidade, como o Brasil e a Itália? Se são constantes e

profícuos os encontros entre cinema e esporte, por que a mais popular das práticas esportivas contemporâneas está em certo sentido pouco representada, ainda mais quando a comparamos a outros esportes, como o boxe (este quase um gênero à parte entre os filmes esportivos)? Alguns motivos podem ser elencados:

1. Questões técnicas

Ao contrário do boxe, da natação e de alguns outros esportes, é muito difícil recriar artificialmente uma partida de futebol. Mesmo que encontrássemos um bom jogador de futebol que também representasse bem, algo pouco provável, é muito difícil recriar com exatidão as inusitadas e imprevisíveis situações de um jogo, um dos encantos, aliás, deste esporte.

Ao contrário das películas, que são obras de arte produzidas a partir de um certo controle, até mesmo em função de suas características (normalmente, por exemplo, há um roteiro prévio), uma partida de futebol é bastante aberta, uma performance sem roteiro pré-definido (ainda que existam as “jogadas ensaiadas”), onde um grande número de variáveis interfere na configuração do resultado final (Melo, 2005b).

Para solucionar este problema, os cineastas fizeram uso de recursos diversos: recriaram partidas mesclando atletas profissionais com atores; editaram cenas de jogos “reais” com as de “cenográficos”; fizeram uso de muitos planos detalhes nos corpos dos jogadores ou planos gerais do gramado; tentaram ensaiar jogadas; extrapolaram ao máximo a trama para além das linhas do gramado. Todas, em maior ou menor grau, fracassaram na tentativa de reproduzir o esporte. Mesmo que o avanço tecnológico tenha minimizado essas dificuldades, ainda se está longe de uma solução eficaz.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Também por isso, não é incomum que os filmes de futebol não obtenham expressivos resultados de bilheteria, atraindo pouco o público que vai aos estádios. O torcedor, acostumado a dinâmica das quatro linhas, não se satisfaz com o que vê na tela.

Isso ajuda também a explicar o porquê do grande número de filmes documentais produzidos, majoritariamente para o mercado doméstico, onde se apresentam coletâneas de belos gols, belas jogadas, fatos inusitados do esporte. Na verdade, também para as salas de projeção se produziu e continua a se produzir esse tipo de película.¹

Este material de natureza documental, que historicamente é anterior aos filmes de ficção, tem contribuído para a difusão do futebol por todo o mundo, notadamente a partir da construção de mitos: os grandes jogadores do passado, os jogos inesquecíveis, a mística que envolve o esporte, algo que passa necessariamente pela torcida, uma de suas facetas fundamentais.²

Aliás, uma das mais importantes iniciativas documentais relacionadas ao futebol é de origem brasileira: o Canal 100, um capítulo à parte nas relações entre futebol e cinema. Produzido entre os anos de 1959 e 1986, nesse cinejornal o futebol ocupava lugar de grande importância e era exibido como nunca antes o fora no país, elevado à categoria de um épico. As imagens esportivas produzidas pela equipe do Canal 100 estavam entre as mais belas realizadas no mundo. Tanto assim que a produtora ganhou a concorrência de exclusividade para a captação de imagens na Copa do Mundo de 1970. (Caldeira, 2005 e Melo, 2005a)

¹ Um exemplo disso é o recentemente lançado *Pelé Eterno* (2004, Anibal Massaini Neto).

² Não surpreende que a FIFA tenha lançado, no ano de 2005, o DVD *Fifa Fever: o Melhor da História do Futebol*, com o intuito de comemorar o centenário da instituição (1904-2004), com imagens documentais de Copas do Mundo.

2. Dramas

Ainda que a figura do craque seja de grande importância para o futebol, este é um esporte coletivo, onde 22 pessoas (além dos árbitros) interagem todo o tempo. Com isso, e pelo que o envolve fora de campo, possui uma força dramática menos explícita do que, por exemplo, o boxe.

Os esportes individuais permitem exponenciar os embates típicos do cinema, notadamente construídos a partir de uma dualidade maniqueísta: um herói e um bandido, o primeiro sempre se superando para enfrentar o segundo. Além disso, ainda que o futebol seja um jogo violento, esta dimensão não fica tão clara quanto no boxe, onde é sempre a tônica. Violência, sangue, suor são peças de grande valia para a composição de histórias notáveis.

3. Menor interesse do público norte-americano

A principal indústria cinematográfica mundial ainda é a dos Estados Unidos. Como o público norte-americano tem menor interesse pelo *soccer*, isso também influencia na realização de um número menor de filmes onde o futebol está presente.

De qualquer forma, a despeito de todos esses fatores, não se pode dizer que o futebol não esteve presente nas telas. No cinema espanhol, por exemplo, o estudo de Joaquim Ramió (2003) levanta cerca de 65 presenças nas telas grandes, sendo de 1915 o primeiro curta-metragem (*Clarita y Peladilla van al Fútbol*, de Benito Perojo) e de 1929 o primeiro longa (*Fútbol, Amor y Toros*, de Florián Rey).

Entre esses filmes, podemos destacar a participação como ator do grande jogador Alfredo Di Stéfano (por exemplo, no filme

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Saeta Rubia, 1956, dirigido por Javier Setó), películas sobre o cotidiano do esporte (como o pioneiro *¡¡Campeones!!*, 1942, de Ramon Torrado) e os mais recentes *El Portero* (2000, de Gonzalo Suárez) e *Días de fútbol* (2003, de David Serrano), bastante premiados e que se mantiveram por um ano entre os 3 mais assistidos na Espanha.

Na cinematografia de Portugal, além dos já citados no capítulo anterior, podemos destacar o longa *Tudo isto é fado* (2003, Luis Galvão Teles), uma co-produção com o Brasil, a história de dois malandros que conseguem sucesso somente em função da Copa do Mundo da França; curioso é o paralelo entre a arte como um todo e a mais popular das artes: o futebol. Outro filme de sucesso e elogiado foi *És a nossa fé* (2004, Edgar Pêra), um documentário curta-metragem, uma reflexão sobre fãs do futebol e a constituição do esporte enquanto espetáculo de massas encantador de multidões.

Nos países africanos da CPLP, há que se destacar o bastante premiado e exibido *Finta o destino* (1998, Fernando Vendrell), sobre os sonhos, frustrações e desejos de um ex-jogador de futebol de Cabo Verde, outrora famoso em seu país. O filme é bastante interessante não só por discutir a questão central dos ídolos do passado, como também pela abordagem sensível das relações de Portugal com suas ex-colônias. De Moçambique, vale a pena citar *A bola*, um curta de Orlando Mesquita (2002). O filme compõe uma fábula a partir do fato real de que, naquela nação, crianças usam preservativos em lugar da bola para a prática do futebol. Em Angola, o velho esporte bretão esteve presente em alguns filmes que fazem um balanço de sua história recente, tanto no celebrado *O herói* (Zezé Gamboa, 2006), vencedor do prêmio de melhor filme dramático do júri popular do

Festival Sundance em 2008, com participação das atrizes brasileiras Maria Ceïça e Neuza Borges como em *Oxalá cresçam as pitangas* (Ondjaki e Kiluanje Liberdade, 2006).

Em outros países, nos últimos anos vemos surgir um número maior de filmes onde o futebol está presente. Por exemplo, *Febre de Bola* (David Evans, 1997), *A Copa* (Khyentse Norbu, 1999), *Driblando o destino* (Gurinder Chadha, 2002) e as animações japonesas *Super Campeões- volume 1 e 2* (2002), sobre um garoto que sonhava em vir para o Brasil e se tornar grande jogador.

É interessante identificar o lugar que o Brasil (sejam seus jogadores ou seus símbolos) ocupa em muitas dessas películas, ainda que de forma bastante estereotipada. Parece um mistério que alguns cineastas desejam entender: a qualidade e vigor do futebol brasileiro; quase um ato de reverência.

Essa referência aparece, por exemplo, em *Meu nome é Joe* (1998), um belo e poético filme do grande cineasta inglês Ken Loach. Ao dirigir seu sensível e crítico olhar para o “submundo” dos desempregados escoceses, o diretor tem como protagonista um alcoólatra que treina o pior time de futebol da região, que joga com uma camisa que faz menção à seleção brasileira.

Outro filme bastante denso é *Football Factory* (2004, direção de Nick Love), cujo personagem central é um jovem hooligan, Tommy Johnson, torcedor do Chelsea; um verdadeiro estudo sobre o papel do futebol na vida cotidiana, sobre a construção de uma cultura masculina, sobre a violência. Longe dos purismos que cercam muitos discursos sobre o esporte, o vemos plenamente inserido no contexto social, ao lado de sexo, drogas, álcool.

Vale ainda referência a *O Medo do Goleiro diante do Pênalti* (1971), do diretor alemão Win Wenders, baseado no romance

Esporte e Cinema: Novos Olhares

de Peter Handke. O filme narra a história de Josef Bloch, um goleiro de uma equipe da segunda divisão, expulso de uma partida por cometer uma falta. Pela noite ele mata a atendente de cinema com a qual sai e foge para a casa de uma amiga, de onde acompanha, aparentemente de maneira desinteressada, a perseguição da polícia, que o captura em um estádio de futebol. Mesmo que não haja muito do esporte na trama, vale pelo destaque que tem para desencadear o drama.

Vamos nos deter em um dos mais relevantes que tentou levar o futebol para as grandes telas: *Fuga para a Vitória* (1981), dirigido por John Huston, estrelado por grandes nomes do cinema (como Sylvester Stallone e Michael Caine) e do futebol (como Pelé e Bobby Moore).

Esta película merece destaque pela força dramática do enredo e por ser bastante interessante para discutirmos a presença social do futebol, a partir de suas relações com o cinema. O pano de fundo da trama é um jogo disputado, na Segunda Grande Guerra, entre o selecionado alemão e uma equipe de prisioneiros de guerra (liderada pelo capitão inglês John Colby).

O que era a princípio uma atividade local (uma brincadeira, um “jogo de várzea”, proposta do major Karl Von Steiner) vai se transformando em um evento, uma disputa simbólica de enorme vulto. Os alemães desejam vencer a todo custo para provar a supremacia do regime nazista; os presos querem aproveitar a situação para fugir.

Na verdade, é difícil ver o filme e não lembrar da famosa frase de Bill Shankly, técnico do Liverpool nos anos 60: “o futebol não é uma questão de vida ou morte; é muito mais do que isso”. No caso da película, isso é levado literalmente ao pé da letra. Os paralelos entre “vida” e “jogo”, entre “esporte” e “guerra”, entre “resultados” e “honra” permeiam toda a trama.

Inspirado em episódio real, esse aparentemente banal roteiro acaba tocando, ora mais ora menos intencionalmente, em muitas questões: o uso político do futebol; o esporte como propaganda; a imprevisibilidade do jogo; as falcatruas do campo esportivo; os privilégios dos atletas; as desigualdades que podem interferir nos resultados; o importante papel da torcida; a questão da honra, do companheirismo, da superação; os limites da liberdade.

O argumento central é resumidamente bem captado por González:

Como pudo demostrar este guión y este argumento, el fútbol es un estado de igualdad, en el que cualquiera puede aspirar a ser mejor con diferentes armas. Aquí no se utilizaban las agresivas y convencionales, se pretendían hacer daño con lo que más duele: sin violencia y con la inspiración. (González, 2003, p.133)

Mesmo que do ponto de vista da análise sociológica esta afirmação seja polêmica, não podemos negar que é um discurso corrente, reforçado, portanto, neste e em outros casos, pelo cinema.

John Huston, experimentado e premiado cineasta, ainda que não fosse muito ligado ao futebol, soube enfrentar os desafios de transpor este esporte para as telas. Para dar conta das questões técnicas usou ao máximo cada elemento de sua equipe, compondo um “mix” entre jogadores e atores.

Como uma grande parte do filme não se passa nos gramados (e isso já é em si uma estratégia narrativa), pouco se vê da atuação dos jogadores como atores (e quando isso ocorre, é bastante deficiente do ponto de vista dramaturgico). Nesse caso, procurou compensar com as estrelas do cinema norte-americano.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Para as cenas de futebol, contou com a contribuição de Pelé na preparação das “coreografias” dos treinos e da partida. Por si só a presença do “rei do futebol”, sempre encantado e envolvido com o cinema, como se soubesse de sua importância para construir o mito a seu redor (Melo, 2006), já pode ter funcionado como chamariz de público.

Obviamente devemos considerar que Huston encarou o limite tão bem apontado por José Gonzalez: “por sí solo el fútbol es inimitable e irreproducible. Como el cine” (González, 2003, p.131). Por exemplo, é pouco factível Sylvester Stallone representando o papel de goleiro da equipe dos prisioneiros, ainda que Huston tenha procurado também lidar com isso, já que o personagem era apresentado como “perna de pau”, nunca tendo atuado antes como goleiro e só participando da partida em função das injunções do plano de fuga.

O diretor, buscando desencadear emoções ao redor da partida, soube de forma adequada recriar algo muito comum nos filmes de boxe: uma composição claramente maniqueísta, onde ficam bem marcados os papéis de heróis (prisioneiros) e bandidos (alemães nazistas), ainda que com matizes de ambos os lados (pequenas fragilidades de caráter de alguns presos e sentimento de “nobreza esportiva” do major alemão Steiner, algo que supostamente trouxera de sua experiência como ex-jogador de futebol). Ao recorrer a esse recurso, torna mais eficaz o recriar de estruturas dramáticas desenvolvidas pelo cinema norte-americano no decorrer de sua história.

Aliás, vale lembrar que Huston fora boxeador na sua juventude e trabalhara como jornalista esportivo durante alguns anos. Foi também diretor de películas onde a “nobre arte” ocupava lugar central, como *Cidade das Ilusões* (1972). Com isso quero argumentar que uma das estratégias do diretor de *Fuga para a*

Vitória foi aproximá-lo das estruturas dos filmes de pugilismo, que em função de suas características é um esporte mais adequado para o formato da narrativa cinematográfica mais tradicional.

Fuga para a Vitória, sem ser um filme inesquecível, é um bom exemplo de como algumas temáticas estiveram presentes nas oportunidades em que o futebol freqüentou as grandes telas: o jogo enquanto metáfora da vida; das tensões entre desencanto e superação; como forma de controle e também de resistência; como mecanismo de desilusão, assim como de êxtase; como retrato das múltiplas dimensões que compõe um ser humano e a sociedade na qual vive.

Antes de encerrar esse item, gostaria de proceder uma última discussão. Normalmente fazemos uma ligação direta entre o futebol e o jogo no qual 11 jogadores de cada lado tentam fazer a bola penetrar na meta adversária, fazendo para isso uso exclusivo dos pés (com exceção do goleiro, autorizado a usar as mãos). Mas, lembremos, existem muitos outros “futebóis” pelo mundo, que também gozam de grande popularidade.

Entre os mais populares temos o rugby e o futebol americano, que também já inspiraram muitas películas. Entre elas, *Duelo de Titãs* (2000, de Boaz Yakin), com Denzel Washington no papel principal; e *Jerry Maguire* (1996, dirigido por Cameron Crowe), estrelada por Tom Cruise.

Aliás, lembremos que existe um enorme número de outras formas de manifestação do futebol: em jogos populares infantis (“rebatida”, “cascudinho”, “golzinho”, “disputa de embaixadinhas”), em brinquedos (“Jogo de Peteleco”; “Jogo de Preguinho”, “Jogo de Chapinha” “Totó ou Pebolin”), em vídeo-games (“Fifa Soccer”, “Championship Management”). O futebol também está presente na música, na poesia, nas crônicas, nas obras de arte, na dança.

Está presente em todos os espaços de nossa vida cotidiana. Assim sendo: por que não estaria no cinema?

PARA TERMINAR: O CINEMA NO FUTEBOL

Para encerrar o artigo, tratemos de um assunto de grande importância: o cinema (ou a imagem em um sentido mais amplo) teria influenciado na própria dinâmica do futebol? Desde o início o fato concreto é que as relações entre a arte cinematográfica e o esporte tiveram uma dupla dimensão: contribuíram para ampliar o alcance dos espetáculos (tanto esporte quanto cinema) e para ampliar a objetividade na análise dos resultados das competições, já que supostamente bastaria filmar as provas e partidas para que qualquer dúvida fosse sanada.

Há duas questões que precisam ser encaradas. O uso de imagens é isento de dúvida? Certamente que não e as polêmicas permanecem. Na Copa do Mundo de Futebol de 2002, por exemplo, ficou famoso o episódio em que praticamente todos os jornalistas do mundo afirmaram que o árbitro errara em uma situação polêmica de jogo, fazendo uso para tal de diversas fotografias e *takes* tomados aproximadamente do mesmo ponto de vista. Até que surge uma foto tirada de outro ângulo, de outro plano, demonstrando que a decisão do árbitro era perfeita. O uso das imagens para melhor observância das regras do espetáculo futebol é algo que desencadeia profícuos debates por todo o mundo.

A segunda questão é que certamente a utilização de imagens, no decorrer do tempo, também trouxe modificações na postura do observador da prática esportiva. Se antes o torcedor dependia basicamente dele mesmo para tomar posicionamentos perante o

que estava sendo assistido, a atual utilização de imagens nos espetáculos esportivos acaba por, de alguma forma, retirar um pouco de seu papel definidor, diminuir um pouco o seu papel ativo. O recurso do video-tape e seus desdobramentos (tira-teimas, programas que calculam “exatamente” o que ocorreu) acabam por ser apresentados como a “verdade”, o objetivo, o “científico”, deixando a opinião do torcedor para o campo da “mera opinião”.

Não estou afirmando que o uso de imagens “estragou” a prática esportiva, mas a chamar a atenção para as mudanças que foram ocasionadas. Mudanças paulatinas, multifacetadas e cada vez maiores. Como exemplo claro, pode-se lembrar das constantes modificações nas regras de determinados esportes, como no caso do voleibol, para que o jogo se torne mais adequado à transmissão televisiva.

Existe um número enorme de imagens e programas esportivos nas televisões de todo o mundo. O esporte é levado para dentro dos lares. Todos têm acesso a um discurso aproximado acerca da prática, mesmo que persistam as polêmicas. Os torcedores são sim ativos, mas lidam com estruturas bastante fortes de convencimento, simultaneamente e em diferentes graus rechaçadas e incorporadas.

O importante é entender que a possibilidade de difusão rompeu o limite claro entre o público e o privado, envolveu ainda mais mulheres, famílias, filhos (algo que já era observável anteriormente nas instalações esportivas), mas estabeleceu um acesso mediado pelos “especialistas” a partir de uma idéia de objetividade.

Enfim, como um caminho de via dupla, cinema e futebol se interinfluenciaram e dialogaram constantemente. E esse percurso nos permite vislumbrar uma possibilidade de compreender

Esporte e Cinema: Novos Olhares

os discursos acerca da sociedade, determinadas representações, certos mitos. Estar atento a isso, como recurso de investigação, como possibilidade pedagógica ou como maneira de ampliar nosso prazer, é uma necessidade e um desafio para todos nós, pesquisadores, estudiosos, interessados ou fãs.

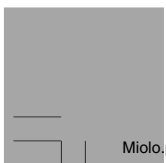
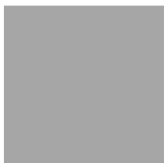
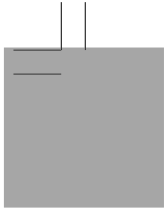
REFERÊNCIAS

- CALDEIRA, Oswaldo. Garrincha, Alegria do Povo – futebol, tema de filme? In: MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Farias. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora do SENAC, p. 39-52, 2005.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GONZÁLEZ, José Miguel. Evasión o victoria. *Nickel Odeon*, n. 33, 2003.
- MELO, Victor Andrade de. *Esporte, imagem, cinema: diálogos*. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Programa Avançado de Cultura Contemporânea, 2004. Disponível em: <http://www.lazer.eefd.ufrj.br/cinema>.
- _____. Esporte e cinema: diálogos – as primeiras imagens brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 26, n. 2, p. 21-38, 2005a.
- _____. O esporte como uma forma de arte: diálogos entre (duas?) linguagens. *Movimento*, v. 11, n.2, p. 35-55, 2005b.
- _____. Eficiência x jogo de cintura: Garrincha, Pelé, Néelson Rodrigues e a construção da identidade nacional. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira, PINTO, Ricardo dos Santos (org.). *Memória Social do Esporte 2*. Rio de Janeiro: Mauad, 56-78, 2006.
- MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Farias. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora do SENAC, 2005.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera. *Presencia del deporte em el cine español*. Madrid: Fundación Andalucía Olímpica y Consejo Superior de Deportes, 2003.



**CINEMA, CORPO, BOXE:
REFLEXÕES SOBRE SUAS RELAÇÕES E
A QUESTÃO DA CONSTRUÇÃO DA
MASCULINIDADE**

Victor Andrade de Melo e Alexandre Fernandez Vaz



SOA O GONGO! PRIMEIRO ROUND

São várias as estratégias de combate em uma luta de boxe, esse esporte que parece tão brutal para grande parte do público, mas que é extremamente refinado do ponto de vista técnico, como bem sabem os especialistas. Alguns lutadores partem logo “para cima”, tentando já nos primeiros momentos da peleja nocautear, marcar pontos e/ou reduzir ao máximo a resistência do oponente. Outros, aqueles que “absorvem” melhor os golpes, optam por aguardar um pouco mais para “minar” o adversário, atacando-o mais fortemente no fim da luta, quando o oponente já está mais cansado. De qualquer maneira, o primeiro *round* é sempre dedicado para que os atletas se estudem, reconheçam as características do adversário, reforcem ou refaçam suas opções.

Nessa introdução, no “primeiro *round*” de nosso texto, usaremos uma estratégia dupla. Ao mesmo tempo em que procuraremos apresentar os pontos iniciais, as características centrais, os pressupostos básicos de nosso estudo, permitindo que o leitor entenda por onde nossa “luta” vai se desenrolar, esperamos também já “nocauteá-lo” ao envolvê-lo na trama que ora estamos começando a enredar.

Começamos com um rápido comentário sobre alguém para o qual a arte – incluindo aí sua própria produção literária – foi uma espécie de esporte de combate. Nos anos 1930, o filósofo alemão Walter Benjamin publicou *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, um ensaio sobre a produção e reprodução da obra de arte sob as condições materiais da modernidade.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Ao escrever esse texto, que anos mais tarde seria considerado um clássico, o autor procurou enfrentar questões candentes daquele momento, entre as quais a possibilidade de afirmação da obra de arte em face à perda do seu caráter aurático, de unicidade e distanciamento, assim como a estetização da sociedade propugnada pelo fascismo. Filippo Marinetti, líder do movimento futurista, criticado diretamente por Benjamin no final do ensaio, falava da beleza da guerra e da destruição. Contrapondo-se a essa idéia, Benjamin levantava a bandeira de uma *politização da arte*.

Este estudo sobre a reprodutibilidade técnica é parte de um extenso trabalho que não chegou ao seu fim na curta vida de seu autor. O *Passagen-Werk* (Obra das Passagens) pretendia ser uma arqueologia da modernidade, a partir da análise da obra de literatos, de panfletos, de propagandas e de outros artefatos existentes nas grandes cidades européias, principalmente na metrópole Paris, a “capital do século XIX”, como demonstram outros ensaios de Benjamin.¹

Naquele texto, o autor se debruça especialmente sobre o cinema, considerando-o a expressão artística moderna *por excelência*, por conta de sua natureza produtiva e estética: as possibilidades de aproximação ótica, os cortes, a montagem. Cinema e cidade, a cidade no cinema, a possibilidade de a multidão ver-se na tela, tudo isso chamava a atenção de Benjamin. Mais do que isso, a chance de o humano relacionar-se, de forma autônoma, com a máquina:

O interesse desse desempenho [do ator cinematográfico] é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora

¹ Como, por exemplo, em Benjamin (1997).

maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome dela, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (Benjamin, 1985, p.178)

Além do cinema, onde o ator dominaria a máquina e no qual o humano exerceria seu senhorio sobre ela, estabelecendo uma relação distinta daquela da fábrica, determinada pelo capitalismo a pleno vapor, chama a atenção de Benjamin outra forma de prática social. Ele se refere a um fenômeno tão importante para a modernidade quanto representativo para as novas configurações subjetivas que se engendram sobre o corpo: o esporte.

O esporte não lhe passou despercebido tanto como ponderação sobre a maquinização do corpo, representada pelo espetáculo dos Jogos Olímpicos de Berlim, realizados em 1936 (Benjamin, 1980), quanto pela fascinação desencadeada pela excelência esportiva de um multicampeão olímpico: “O esportista só conhece, num certo sentido, os testes naturais. Ele executa tarefas impostas pela natureza, e não por um aparelho, salvo casos excepcionais, como o do atleta Nurmi,² de quem se dizia que ‘corria contra o relógio’”. (Benjamin, 1985, p.178)

A atenção de Benjamin para esses dois fenômenos tão modernos, o esporte e o cinema, não é arbitrária, pelo menos por dois motivos. O primeiro é a própria grandeza de cada um deles,

² Paavo Nurmi, conhecido como o “finlandês voador”, conquistou nos anos 20, 12 medalhas olímpicas, 9 de ouro e 3 de prata.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

nascidos como espetáculo aproximadamente no mesmo tempo, se considerarmos as primeiras exposições cinematográficas e as contemporâneas arenas esportivas que foram às ruas da nova cidade configurada na segunda metade do século XIX.³ Lembremos que anos depois, ao tempo em que vinha a público o ensaio de Benjamin, esses dois fenômenos encontraram uma síntese definitiva no filme *Olympia, Festa do Povo, Festa da Beleza*, de Leni Riefensthal, documentário que estabeleceu os parâmetros do que será, posteriormente e até os dias de hoje, a captação e a produção de imagens esportivas pela televisão.⁴

O segundo motivo é a presença de Bertolt Brecht no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Brecht foi, na verdade, um apaixonado pelo aspecto plástico e objetivo do gestual dos atletas, notadamente de pugilistas. Um relacionamento mais explícito de Brecht com o boxe pode ser observado a partir da década de 1920, quando começou a freqüentemente comparecer aos ringues e às lutas e tornou-se amigo e biógrafo de Paul Samson-Koerner, um dos campeões alemães da época, futuramente ator de cinema.

Gerd Bornheim (1992) argumenta que, apesar de imprecisa, a aproximação de Brecht com o esporte não pode ser vista como uma mera ocasionalidade ou curiosidade, devendo ser situada no âmbito de suas propostas para o teatro e para a arte em geral. Não só comparava os espetáculos esportivos aos teatrais, como sugeria que o público de teatro se aproximasse da postura dos espectadores que freqüentavam os estádios.

³ Maiores informações sobre as origens modernas de cinema e esporte podem ser obtidas no estudo de Melo (2006).

⁴ Sobre o projeto *Olympia*, sugerimos, entre outros, a leitura de Wildmann (1998) e Gebauer e Wulf (1996).

Isso diz respeito ao papel que o grande dramaturgo atribuiu ao teatro revolucionário ou, mais especificamente, à relação entre o público e o desenrolar do espetáculo. Para ele, o papel dos espectadores de teatro deveria ser diferente ao do concebido na tragédia clássica, envolto em alguma contemplação e abandono. Ao contrário, sua postura deveria ser similar a daqueles que comparecem aos eventos esportivos: ativo e influente no desenrolar das ações do *palco*. Brecht toma como modelo nada menos que o público do boxe, esporte pelo qual nutria a fascinação dos revolucionários crédulos no voluntarismo como mola mestra da transformação social.

Brecht não propunha que o esporte fosse incorporado como tema pelo teatro, embora também a isso explicitamente não se opusesse, chegando a inserir o pugilismo em uma de suas peças (*Na selva das Cidades*, 1922), quando metaforicamente compõe um conflito entre um empregado (Garga) e um rico madeireiro (Schlink), em forma de combate de boxe: onze cenas, onze *rounds*. Ele retomaria essa metáfora do esporte com a vida em um importante filme, no qual atuou como roteirista: *Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?*⁵

O que Brecht propunha é que o *modus organizandis* do esporte deveria ser assimilado pelo teatro como uma possibilidade de construção de um método. Chegava a comparar o ator a um boxeador e a encarar os estádios como uma materialização de sua proposta de organização do espaço cênico, simples e com exposição clara de todo aparato instrumental (luzes, refletores etc.).⁶

⁵ Maiores informações sobre este filme, em comparação com *Olympia* de Riefenstahl, podem ser obtidas no estudo de Melo (2005).

⁶ Maiores informações sobre o papel do esporte nas reflexões de Brecht pode ser obtido nos estudos: Bornheim (1992), Melo (2006), Brecht (1993) e Teixeira (2003).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Se o cinema multiplica as possibilidades do teatro revolucionário, uma vez que pode ser arte reprodutível infinitamente; na esteira das preocupações do próprio Brecht, ele mesmo um entusiasta das práticas esportivas na tela grande (e das sugestões de Benjamin), cabe perguntar sobre a relação entre a sétima arte e o esporte, especificamente o pugilismo.

Lembremos, entretantes, que o boxe tem sido um dos esportes mais representados pelas diferentes linguagens artísticas. A literatura, por exemplo, tem sido pródiga em dispor de suas imagens, talvez porque suas narrativas, seus personagens e ambientes (confusos, paradoxais, sombrios) sejam muito adequados à elaboração de boas histórias.

Ernest Hemingway e Ezra Pound assim o consideraram. Borges e Brecht destinaram-lhe contos e ensaios. Julio Cortázar dedicou a Carlos Monzón um texto belíssimo, uma homenagem ao campeão argentino, ídolo e figura carimbada da melancolia, do drama e do tango portenhos, e ainda tomou “el boxeo” como um quase-personagem no conto “Segundo viaje”. Machado de Assis, por sua vez, observou a presença da nobre arte na cidade do Rio de Janeiro em crônicas publicadas no jornal *Gazeta de Notícias* na década final do século XIX.

O boxe ainda está representado nas artes cênicas (como na já citada obra de Bertold Brecht), nas artes plásticas (em quadros de George Belows⁷ e de Vicente Rego Monteiro⁸), na música (em tangos de Celedonio Flores⁹ e de Carlos Gardel¹⁰), na fotografia

⁷ Por exemplo, na obra *Stag at Sharkey's*, de 1909.

⁸ Por exemplo, a obra *O Combate*, de 1927.

⁹ Importante músico dos primórdios do tango, chegou a ser boxeador e compôs a canção *Mano a Mano*.

¹⁰ Gardel foi apaixonado não só pelo boxe, como também por outros esportes, notadamente o turfe.

(como nos recentes ensaios do britânico James Fox (2001) e do brasileiro Miguel do Rio Branco¹¹) e no cinema, assunto do presente trabalho.

Por que elegemos o boxe e o cinema como temática de estudo? Melo (2006) trabalhou com a tese de que esporte, cinema e dança são manifestações primordiais no nascimento da *sociedade do espetáculo* (Debord, 1997), diretamente articuladas com o ideário e o imaginário da modernidade por estarem plenamente adequadas aos sentidos e significados de um novo *modus vivendi* que incluía o desafio, o movimento, a exposição corporal, a velocidade, a busca do prazer e da excitação, a crença na ciência e no progresso, a idéia de multidão, um processo de formação de uma cultura construída no hibridismo urbano do gosto das camadas médias e populares.

Daí sua imensa relação: esporte e dança não só foram temas constantes nas películas (onde destacamos um gênero cinematográfico muito popular, os musicais, e importantes filmes “esportivos” da história do cinema, como o já citado *Olympia*, de Riefenstahl, e *Carruagens de Fogo*, de Hugh Hudson, que foi agraciado com o Oscar de 1981), como também influenciaram a forma de filmar e foram responsáveis por desencadear mudanças na linguagem cinematográfica, no desenvolvimento de técnicas de captação e de montagem que deviam corresponder às co-

¹¹ No terceiro número da revista *Gesto*, do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, lançado em dezembro de 2003, encontramos um ensaio fotográfico de sua autoria, realizado na academia de boxe Santa Rosa, Rio de Janeiro.

¹² Lembremos que na Antiguidade Grega as provas de pancrácio só se encerravam com a desistência completa de um dos combatentes, o que não raramente ocorria apenas com a morte; e que durante muitos anos havia poucas estruturas mais eficazes para reduzir o impacto dos socos, como luvas e protetores de cabeça, estes utilizados nos dias de hoje entre amadores.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

reografias e competições que se anunciavam (isto é, estamos argumentando que houve diálogos intersemióticos).

Assim, não por acaso, inicialmente essas manifestações não foram aceitas no restrito mundo da arte (e o esporte, em larga medida, não o é até os dias de hoje). Muito ligadas ao novo grupo em ascensão e às camadas populares, eram situadas em um mundo à parte do aristocrático campo artístico, que ainda não recebera as múltiplas provocações dos artistas modernos, proposições de rompimento de suas rígidas e acadêmicas fronteiras, algo que somente iria se delinear mais claramente no decorrer do século XX.

Não surpreende, dessa maneira, que as três manifestações tenham sido motivo de preocupação e tentativas de controle. Em várias partes do mundo, determinados esportes – notadamente as apreciadas lutas de animais – foram proibidos por serem considerados inadequados para uma sociedade que deveria “se civilizar”. Algumas danças eram desaconselhadas por estimularem a sexualidade ou por lembrarem aquelas típicas dos locais “populares” (falamos aqui das preocupações com o carnaval e com os *cabarets* e prostíbulos, onde a dança sempre ocupou espaço de importância). Da mesma forma, cinemas foram fechados, bem como filmes censurados, em função de seus temas supostamente inadequados à “moral e aos bons costumes”.

Obviamente que esses esforços “civilizatórios” e de controle não foram totalmente eficazes, devendo ser encarados menos a partir de uma perspectiva linear e mais desde o ponto de vista de uma tensão constante e complexa entre as idéias de dominação e resistência. Aí talvez resida um dos grandes motivos da popularidade do esporte no decorrer do século XX: é uma prática social onde se permite uma experiência de grande fruição mimética e

estética; momentos de intensa “imoralidade” no âmbito de uma sociedade muito moralizante. No decorrer do tempo, essa relação que sempre foi muito *erótica* vai se tornar cada vez mais *pornográfica* pela predominância de recursos de imagem que explicitam cada centímetro e cada instante das atividades esportivas.

Chama-nos a atenção a peculiar popularidade do boxe em uma sociedade que desde o século XIX vem se pretendendo como moderna. O pugilismo é um curioso elo com o passado¹², pois ainda que tenha sido bastante “pausterizado”, ainda é um esporte considerado muito violento, sendo marcante as imagens “sujas” de corpos machucados, suor, sangue. O boxe, ainda que bastante regulamentado, permanece muito popular exatamente pelas situações e imagens de violência que oferece ao público. O que isso pode ter a ver com o cinema é o que tentaremos discutir neste artigo.

Nas próximas páginas ocupamo-nos do tema, tomando como referência algumas cenas dessa história¹³, concedendo especial atenção ao papel que o boxe ocupou no construir e difundir de imagens ligadas à masculinidade. Se em sua origem o esporte é uma prática social especialmente masculina, o boxe aparece como expressão hiperbólica dessa afinidade. Que idéias de *homem*, na sua relação com o corpo e com os sentidos e significados da

¹² Lembremos que na Antiguidade Grega as provas de pancrácio só se encerravam com a desistência completa de um dos combatentes, o que não raramente ocorria apenas com a morte; e que durante muitos anos havia poucas estruturas mais eficazes para reduzir o impacto dos socos, como luvas e protetores de cabeça, estes utilizados nos dias de hoje entre amadores.

¹³ O presente texto dá prosseguimento a um esforço que pode ser encontrado nos estudos de Melo (2006) e em Vaz (2004). É também parte de um projeto maior de mapeamento da presença do boxe nas manifestações artísticas no âmbito da modernidade e contemporaneidade.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

modernidade, podem ser identificadas nas películas que representaram, ora de forma mais ora de forma menos explícita, tal esporte?

Ressaltamos que as obras de arte não são por nós utilizadas como ilustrações, mas como fontes propriamente ditas. Alinhamo-nos assim à perspectiva historiográfica de T. J. Clark:

Clark ambiciona esclarecer as determinações históricas pelo prisma do artista, em lugar de enxergá-lo como suporte de determinações que lhe são exteriores, as quais, supostamente, sempre encontrariam meios de incidir na modelagem de suas práticas e linguagens. O objeto por excelência da história social da arte é o exame das condições peculiares dessa interação entre o artista e o contexto, ou melhor, o desvelar de como um conteúdo de experiência se transmuta em forma, como um dado acontecimento se congela numa imagem, de que maneira certa estrutura de sentimentos se condensa numa representação, fazendo com que o desespero seja nomeado como spleen, por Baudelaire, num emaranhado de tensões que se convertem em valências de uma linguagem formal. (Miceli, 2004, p.16)

Com isso queremos dizer que não nos alinhamos diretamente com as perspectivas abertas pela iconografia e iconologia, ainda que de forma nenhuma estejamos a negar suas contribuições. Estamos mais próximos da posição de Peter Burke (2004), que propõe uma “terceira via”:

É este enfoque que, na minha visão, promete ser o de maior valor nos próximos anos. Ele poderia ser descrito como “a história cultural da imagem”, ou ainda a “antropologia histórica da imagem”, uma vez que pretende reconstruir as re-

gras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura. (Burke, 2004, p.227)

O soar do gongo marca o fim do primeiro *round*. Depois desse momento inicial, marcado pela ansiedade e pela respiração ofegante, um momento de estudo e prospecção, o lutador disporá de poucos segundos para recuperar o fôlego, ouvir algumas breves informações de seu treinador, e partir de novo para sua luta, quase uma recriação de uma saga épica. Passemos, portanto, ao segundo *round*.

SEGUNDO *ROUND*: CINEMA E BOXE - PRIMÓRDIOS DE UMA RELAÇÃO; UMA PREOCUPAÇÃO CIENTÍFICA

No decorrer do século XIX, o esporte deixa de ser considerado apenas um jogo de azar e se observa cada vez mais sua vinculação com a idéia de “saúde”, idéia que permanece até os dias de hoje, apesar do equívoco que representa essa relação linear. De forma crescente, o esporte também passa a ser concebido prioritariamente como um espetáculo, gerando um poderoso mercado ao seu redor. É identificado simultaneamente como uma “forma de viver”, adotada pelos “modernos”, e como uma “diversão” que goza de grande popularidade entre indivíduos de todas as camadas sociais. Observa-se que, na transição dos séculos XIX e XX, o esporte ingressa e se adapta definitivamente aos padrões de modernidade.

Nesse contexto, boxe, automobilismo, remo, ciclismo, futebol, ganham espaço:¹⁴

¹⁴ O espetáculo esportivo também estava presente em países como a Argentina e o Brasil, como mostram os estudos de Archetti (2001) e Melo (2001).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Em uma escala mais modesta, esses elementos sempre haviam feito parte das diversões voltadas para platéias proletárias, mas a nova prevalência e poder de sensação imediata e emocionante definiram uma era fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” surgiu como a tônica da diversão moderna.(Singer, 2001, p.133)

Como já vimos, não é de surpreender os encontros entre cinema e esporte no decorrer da história. Mas, quando o boxe foi, pela primeira vez, captado pelas lentes dos *cineastas*? Antes mesmo da invenção do cinema moderno. Aparentemente, de acordo com os indícios históricos levantados, atletas em movimento são representados pela primeira vez em 1865, já com fotografias de boxeadores, exibidas no estereoscópio de Jean Claudet (Manoli, 2003).

Novamente vemos cenas do *nobre esporte* captadas pelas máquinas criadas por Étienne-Jules Marey e Georges Demeny, no âmbito da *Station Physiologique*, pioneira no desenvolvimento científico da fisiologia do exercício. Juntos inventaram a primeira câmera cronofotográfica, iniciativa que obteve real sucesso na produção de filmes, quase tendo resolvido o problema da projeção.¹⁵ Tendo em vista tal ocorrência, alguns estudiosos che-

¹⁵ Historiadores, freqüentemente, consideram que o problema de exibição pública e coletiva das películas foi definitivamente solucionado apenas em 1895, com a ação dos irmãos Lumière

gam a afirmar, de forma figurada, que são *esportivas* algumas das origens do cinema.¹⁶

O boxe captado e exibido nesse primeiro momento estava diretamente relacionado com uma preocupação científica: de investigar e descrever com profundidade o corpo humano em movimento. Sua presença nessas pioneiras películas se dá fundamentalmente pela riqueza gestual que apresentava. Obviamente que isso não está isento de uma base moral, pois se tratava de descortinar métodos para aperfeiçoar o controle corporal, preocupação corrente naqueles tempos de fascinação pela máquina e pelo trabalho, em que se observava o corpo predominantemente a partir de seu aspecto funcional (Rabinbach, 1992).

TERCEIRO ROUND: CINEMA E BOXE - ESPETÁCULO E COTIDIANO

A invenção do quinetoscópio, por Thomas Edison, em 1894, possibilita a exibição de imagens em movimento entrar definitivamente no rumo de tornar-se um espetáculo e não mais somente uma questão puramente científica. Naquele mesmo ano, o notável inventor filmou a luta entre James Corbett e Peter Courtenay, e em 1897, o combate entre Corbett e Fitzsimmons (Mañas, 2003).

A precoce relação de Edison com o boxe é um indicador muito interessante do espaço que este ocupava nos primórdios da sociedade do espetáculo que estava sendo gestada. Nas palavras de Eric Hobsbawm:

¹⁸ Essa necessidade tinha inclusive relação com as características populacionais norte-americanas. Poucos países no mundo receberam tantos imigrantes quantos os Estados Unidos. Estima-se que entre 1800 e 1930, cerca de 35 milhões de pessoas de diferentes nacionalidades tenham chegado àquele país.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Não há dúvida de que as pessoas estavam ávidas de novas invenções, quanto mais espetaculares melhores. Thomas Alva Edison, que montou o que foi provavelmente o primeiro laboratório privado de desenvolvimento industrial em 1876 (...) tornou-se um herói americano.(Hobsbawm, 1988, p.49)

Nos Estados Unidos, a partir de aperfeiçoamento do aparelho criado por Edison, várias empresas foram se estabelecendo no mercado. Entre essas, vale a pena destacar a Kinestocope Exhibition Company, dirigida por Otway e Gray Latham, uma das mais proficuas nesse primeiro instante. A temática na qual era especializada? Filmes de boxe.(Mannoni, 2003)

Já que se desejava exibir as lutas de boxe em toda sua plenitude, foram criados também novos modelos de película, de maneira a tornar possível captar e exibir pelo menos um *round* por filme. O primeiro combate filmado com esse novo material foi realizado em seis *rounds*. Foram então disponibilizados o mesmo número de aparelhos individuais, cada um exibindo um dos “sets” da peleja. A iniciativa gozou de grande sucesso comercial, acentuado pelo fato de que, com auxílio de uma lanterna mágica, começaram a ser exibidos os filmes em telas, para um público ainda maior.¹⁷

Outra inovação, também implementada pelos irmãos Latham, ainda no ano de 1895, tinha relação com o boxe: filmaram o combate entre Youg Griffio e Charles Barnett postados no telhado do Madison Square Garden, em seqüências de até 8 minutos, sem interrupção (Mérida, 1995).

¹⁷ A primeira exibição pública norte-americana ocorreu quase um mês depois da dos irmãos Lumière: 21 de abril de 1895.

Nesse momento, o pugilismo, espetáculo que gozava de grande popularidade, notadamente entre imigrantes e membros da classe trabalhadora, já era bastante filmado. Tais películas gozavam de grande prestígio e se encontravam entre as mais procuradas nos primórdios do cinema norte-americano, nos *nickelodeon*.

Lembra-nos Margareth Cohen que “a exemplo do que ocorre com os gêneros cotidianos do século XIX, os primeiros curtametragens denotam o verdadeiro fascínio pela vida cotidiana” (Cohen, 2001, p.341). O novo mundo era exibido nas telas das feiras e lojas abertas nas cada vez maiores cidades. E dele fazia parte o esporte, notadamente o boxe, um dos símbolos culturais norte-americanos.

Certamente estamos falando da articulação de duas dimensões de grande importância para a consolidação da idéia de modernidade, ambas com participação intensa do esporte e do boxe:

- a) O caráter “documental” e de fixação em um momento pautado pela imprevisibilidade e rapidez. Como lembra Rick Altmann,

Antes de convertirse em un medio de entretenimiento de masas, las imágenes en movimiento constituían, por tanto, una prolongación ilustrada de la carta y una versión almacenable del contacto cara a cara. Concebidas inicialmente como recuerdos de experiencias reales, las películas se creaban con el único objeto de mostrarlas a los amigos de las figuras de la pantalla. (...) los primeros años del cine aún reflejaban una y otra vez la importancia de los acontecimientos que implicaban un contacto directo, especialmente en la producción de actualidades y en el uso que los exhibidores itinerantes hacían de las imágenes to-

Esporte e Cinema: Novos Olhares

madras em los propios lugares de exhibición. (Altimann, 2000, p.249)

b) E isso tinha grande relação com a consolidação da nascente indústria do entretenimento, como nos recorda Jeannene Przyblyski:

Nesse sentido, tem-se argumentado que essa suposta objetividade foi a precondição necessária para uma imprensa de massa, cujos produtos – tanto suas pequenas preciosidades jornalísticas de informação e entretenimento quanto os anúncios pagos que os cercavam – tinham que atrair a gama mais ampla possível de consumidores potenciais. (Przyblyski, 2001, p.373)

Também é comum desde esse primeiro momento a inserção do boxe em uma dinâmica de comicidade, algo que vai percorrer toda história da relação desse esporte com o cinema. Normalmente trata-se de retratar ficcionalmente um lutador inferior, que adota um estilo confuso e, ainda assim, depois de receber vários golpes do pugilista mais forte (este sempre com cara de mau), acaba por vencer. Um exemplo disso pode ser identificado em *Luzes da Cidade*, de Charles Chaplin (1931), que já tinha incorporado o esporte no curta *Campeão de Boxe*, realizado em 1915. Outro exemplo pode ser visto em *Boxeur por amor* (1926), de Buster Keaton.

QUARTO ROUND: CINEMA E BOXE - FORMAÇÃO MORAL

Sem que deixasse de ser encarado como divertimento do homem comum, o esporte, compreendido enquanto símbolo de

progresso, paulatinamente passa a ser inserido em preocupações de cunho nacionalista, envolvido ainda mais com formulações de caráter moral ou encarado como estratégia de formação *política*, tanto a partir de uma perspectiva progressista, quanto do ponto de vista conservador.

Concomitantemente, havia claramente um sentido de construção de comportamentos adequados e de uma identidade nacional ao redor do cinema norte-americano do início do século XX. Tratava-se da difusão de ideais e utilização de heróis como força de expressão, algo que se concretizou com os ídolos cinematográficos, com os esportistas e na representação destes pelo cinema. Atletas começam a participar de filmes como atores, entre os quais Jonny Weissmuller, ex-atleta de natação e o mais famoso Tarzan, além de alguns famosos lutadores de boxe. Como ressalta Abel:

A questão sobre serem esses filmes desejáveis ou não no mercado norte-americano foi amplamente debatida na imprensa especializada durante 1909. Carl Laemmle (na época um distribuidor independente) posicionou-se com mais vigor à medida que começou a se transferir para a produção: “Farei dos motivos típicos americanos a minha especialidade...Quero temas americanos forte e viris”. (Abel, 2001, p.286)

Os filmes não seriam mais os mesmos e certamente o esporte de forma diferente passaria a ser representado. Os antigos filmes “ingênuos” de boxe dariam lugar a películas mais densas, como *O Campeão* (1931), estrelada por Paul Muni, um grande sucesso na ocasião, refilmado por Franco Zefirelli em 1979.

Na verdade, considerando o cinema como uma das grandes ferramentas pedagógicas do século XX, responsável por influenciar os indivíduos na sua tomada de posição e construção de normas de comportamento (Turner, 1997; Louro, 2000; Melo, 2006), devemos destacar o preponderante papel desempenhado pelos filmes de boxe, juntamente com os filmes de faroeste e de guerra notadamente no cenário norte-americano.

QUINTO ROUND: CINEMA E BOXE - O CONSOLIDAR DE UMA RELAÇÃO

Os filmes de boxe não pararam de surgir nos Estados Unidos. A forte presença do boxe na cinematografia norte-americana está relacionada ao espaço que esse esporte ocupa naquele país, dividindo com o beisebol e o futebol americano as preferências do público; com suas possibilidades narrativas (de ser filmado na lógica do grande cinema norte-americano); bem como por ter sido constantemente utilizado como estratégia de construção de um modelo considerado adequado de homem americano, uma necessidade urgente para aquele país nos primeiros anos do século XX¹⁸, um dos fatores que se relaciona com a subsequente propagação do *american way of life*, claramente perceptível no momento de ouro de Hollywood, algo que se articula com as estratégias do *star system* e do *studio system*.

¹⁸ Essa necessidade tinha inclusive relação com as características populacionais norte-americanas. Poucos países no mundo receberam tantos imigrantes quantos os Estados Unidos. Estima-se que entre 1800 e 1930, cerca de 35 milhões de pessoas de diferentes nacionalidades tenham chegado àquele país.

David W. Griffith¹⁹, John Huston²⁰, John Ford²¹, além dos já citados Franco Zefirelli, Charles Chaplin e Buster Keaton, entre outros importantes diretores, apontaram suas câmeras para o esporte. Atores como Robert De Niro²², Jon Voigt²³, Humprey Bogart²⁴, Anthony Quinn²⁵, Jack Palance²⁶, Errol Flynn²⁷, Kirk Douglas²⁸, Clark Gable²⁹, Paul Newman³⁰, Daniel Day Lewis³¹ e até Elvis Presley³² representaram papéis de boxeadores.

Prêmios diversos foram conquistados por algumas dessas películas. Oscar de Montagem para *Corpo e Alma* (de Robert Rossen, 1947), também indicado nas categorias de Melhor Ator e Melhor Roteiro. Oscar de Montagem para *O invencível* (de Mark Robson, 1949), também indicado para Melhor Ator (Kirk Douglas). Oscar de Melhor Ator para De Niro em 1980 (*Touro Indomável*). Oscar de Melhor Documentário (1996) para *Quando Éramos Reis*, de Leon Gast, registro do épico duelo entre

¹⁹ *Lírios quebrados*, 1919.

²⁰ *Cidade das ilusões*, 1972.

²¹ *O homem tranqüilo*, 1958.

²² *Touro indomável*, Martin Scorsese, 1980

²³ No já citado *O Campeão* (1979).

²⁴ *Trágica farsa*, de Mark Robson, 1956. Este foi aliás o último filme do ator.

²⁵ *Réquiem para um lutador*, de Ralph Nelson, 1962.

²⁶ *Réquiem para um lutador*, de Ralph Nelson, 1956.

²⁷ *Ídolo do público*, de Raoul Walsh, 1942.

²⁸ *O invencível*, de Mark Robson, 1949.

²⁹ *Caim e Mabel*, de Lloyd Bacon, 1936.

³⁰ *Marcado pela sarjeta*, de Robert Wise, 1956.

³¹ *O Lutador*, de Jim Sheridan, 1997.

³² *Talhado para campeão*, de Phil Karlson, 1962.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Mohammad Ali e George Foreman em 1975, no Zaire. Denzel Washington ganhou o Oscar, o Globo de Ouro e o Urso de Ouro de melhor ator, em 1999, por sua atuação em *Hurricane*. Recentemente o Oscar de Melhor Filme (2005) foi para *Menina de Ouro*, de Clint Eastwood, que também recebeu o de Melhor Atriz, para Hilary Swank, e o de Melhor Ator Coadjuvante, para Morgan Freeman.

Vale ainda destacar a série *Rocky*, cujo primeiro filme foi lançado em 1976, estrelado por Sylvester Stallone e agraciado com três Oscar: melhor filme, melhor direção e melhor montagem. Recebeu ainda outras 7 indicações nas seguintes categorias: Melhor Ator (Sylvester Stallone), Melhor Atriz (Talia Shire), Melhor Ator Coadjuvante (Burt Young e Burgess Meredith), Melhor Roteiro Original, Melhor Canção Original (*Gonna fly now*) e Melhor Som. Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Filme - Drama, além de ter sido indicado nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Ator - Drama (Sylvester Stallone), Melhor Atriz - Drama (Talia Shire), Melhor Roteiro e Melhor Trilha Sonora.³³

A importância do boxe para os norte-americanos, expressa no cinema desde seus primórdios, como vimos, chegou a ser ironizada por René Clement, importante cineasta francês, no filme *Sparring por um dia* (1936), quando um fraco camponês

³³ A série era até então composta por 5 filmes, nenhum dos seguintes mantendo a qualidade do primeiro, sempre obtendo, contudo, sucesso comercial. O quarto episódio (1985) angariou mais de 300 milhões de dólares, uma das mais altas bilheterias de filmes relacionados ao esporte e do cinema em geral. Nessa edição, o embate do pugilista norte-americano foi contra um russo, Ivan Drago. A estréia se deu em um momento conturbado da Guerra Fria, quando Ronald Reagan ocupava a presidência dos Estados Unidos. Ex-ator de filmes de faroeste, Reagan implementou uma política externa agressiva, tendo se notabilizado, especialmente em seu primeiro mandato, pelos altos investimentos na área de defesa e pelo combate ao comunismo internacional.

vence um forte lutador utilizando não permitidos passes de dança na peleja. Curiosamente esteve ativamente envolvido com a produção da película o grande diretor Jacques Tati que, aliás, era um esportista apaixonado.

Mas o boxe também chamou a atenção de importantes cineastas de outros países, como de Luchino Visconti, que dirigiu *Rocco e seus irmãos*, estrelado por Alain Delon, e de Alfred Hitchcock, responsável por *O Ringue*, de 1927. No momento estamos nos debruçando sobre a cinematografia da América do Sul e também aí encontramos uma forte presença do boxe, notadamente na Argentina.

Não nos parece, assim, equivocada a afirmação de Ignacio Mañas (2003):

El deporte, como el cine, tiene sus géneros. Y él que sin ninguna duda ha despertado más la atención de los cineastas ha sido el boxeo. Todos los géneros cinematográficos se han servido de este deporte para construir historias que nos han venido mostrando su turbulenta e intrincada evolución. (p.40)

Enfim, com seus personagens sombrios e complexos (ainda que facilmente reduzíveis a um esquema maniqueísta de herói-mocinho), com seus dramas pessoais, com suas histórias de superação, com um mundo esteticamente adequado às lentes das câmeras (com sombras, suor, lágrimas, corpos fortes, impacto visual), conectando o popular com a elite, o *insider* com o *outsider*, a assepsia da atividade física com a sujeira do ambiente, o fascinante mundo do boxe sempre foi um prato cheio para cineastas de todas as nacionalidades.

SEXTO ROUND: CINEMA E BOXE NO BRASIL - OS PRIMÓDIOS

Assim como no contexto internacional, no Brasil desde muito cedo se estabeleceram relações entre o cinema e o esporte: vários pioneiros da produção cinematográfica também estavam envolvidos com organização de práticas esportivas (como Giacomo Staffa, Giuseppe Labanca, Cunha Sales), instalações esportivas foram utilizadas para projeção de filmes, cenas esportivas constantemente eram captadas nas primeiras películas realizadas no país (Melo, 2006).

De acordo com as pesquisas realizadas, principalmente no acervo da Cinemateca Brasileira, as primeiras imagens cinematográficas sobre o esporte podem ser encontradas já no final do século XIX. Nos anos iniciais do século XX, muitas imagens de clubes e de competições foram retratadas em curtas-metragens documentais.³⁴

Esse também foi o caso do boxe, ainda que observemos: a) há um menor número de imagens do que de outros esportes; b) as imagens tenham surgido mais tardiamente do que outras práticas esportivas. Para tal, encontramos duas possíveis explicações: a) o boxe demorou mais a se desenvolver no Brasil, tendo inclusive enfrentado problemas legais; b) a imagem de violência do boxe não foi logo aceita um país que era ainda muito aristocrático.

De acordo com nossas investigações, o primeiro curta-metragem documental sobre o boxe foi lançado em 1923, em São Paulo: *Lage versus Scaglia*, tratando da preparação desses pugilistas, que se enfrentariam no dia 15 de dezembro do mesmo ano. Películas como essa seriam constantes na cinematogra-

³⁴ Uma lista de alguns desses curtas pioneiros está disponível em www.lazer.eefd.ufrj.br.

fia brasileira, como, por exemplo, *Albert Lowell versus Irineu Caldeira*, lançado em 1946, no Rio de Janeiro, já sonorizada, produzida por Genil Vasconcelos. Até os dias de hoje vemos surgir material dessa natureza, como *Na Lona*, sobre o boxe amador, dirigido e roteirizado por Wagner Morales, lançado em São Paulo, em 2001.

Curioso também é o documentário *Como se prepara um campeão de box*, dentro de uma série relacionada ao treinamento desportivo, lançado em 1939. Mas o maior número de imagens documentais sobre o boxe se encontra mesmo nos cinejornais, importantes programas de atualidades, exibidos nos cinemas antes dos filmes principais. Até a popularização da televisão, era basicamente a principal forma imagética de exibição de notícias.

Cenas de pugilismo podem ser fartamente encontradas em cinejornais gerais (como *Independência Atualidades*, *Sol e Sombra*, *Cine Jornal Brasileiro*, *Imprensa Animada Cineac*, *Noticias da Semana*, *Cine Jornal*, *Bandeirante da Tela*, entre outros), como também nos específicos (como *Revista Esportiva Paulista*, *Esporte na Tela*, *Esporte da Tela*, entre outros).³⁵ Esse é sem dúvida um riquíssimo material de pesquisa ainda a ser investigado.

SÉTIMO ROUND: CINEMA E BOXE NO BRASIL - LONGAS-METRAGENS

Houve também documentários de longa-metragem, destacando-se o pioneiro *Spalla versus Benedito*, lançado em 1924, em São Paulo. Em 60 minutos de duração, exhibe a disputa entre os dois pugilistas, realizada em 9 rounds, no dia 11 de maio de

³⁵ Maiores informações sobre os cinejornais, ver estudo de Melo (2006).

1924, no Estádio Palestra Itália, frente a um público de 20.000 pessoas. Curiosamente foi lançado apenas 9 dias depois da luta.

Já bem mais recente, temos também *Quebrando a Cara* (1980), primeiro filme de Ugo Giorgetti (que depois retomaria a temática esportiva em *Boleiros: era uma vez o futebol*, 1998), um documentário sobre aquele que foi o maior nome brasileiro do boxe: Éder Jofre. O filme aborda a trajetória da família Zumbano-Jofre, traçando uma história de vida de várias gerações de boxeadores, além de um perfil bastante interessante da cidade de São Paulo.

Também foi possível identificar filmes de ficção onde o boxe está, ora mais ora menos, presente.³⁶ O primeiro deles foi lançado em 1934, um curta-metragem chamado *Boxeur por amor*, do qual no momento não temos maiores informações, mas que pelo título pode ter relação com o filme de Buster Keaton (1926).

O primeiro longa-metragem de importância foi *O Campeão*, realizado em 1931, dirigido por Reid Valentino (José Ferrinho Visconde), que além de representar o principal papel, era também campeão de boxe (de 1927), na categoria leve. A temática é bastante comum entre os filmes de boxe: pugilista enfrenta muitas dificuldades para se tornar vencedor e conquistar o amor de uma bela mulher. Valentino desligara-se do boxe por não manter mais o peso necessário e resolveu se dedicar ao cinema, aproveitando sua relativa fama. Depois de fazer uma ponta no filme *O Babão*, uma paródia a uma produção norte-americana, escreveu e produziu a história de *O Campeão*.

³⁶ Por exemplo, há pequenas cenas de boxe no filmes *Desafio à aventura* (1972, de Ary Fernandes) e *Eu matei Lúcio Flávio* (1979, de Antônio Calmon). Também o filme *Inferno no Gama*, do cultuado diretor-trash José Afonso Brazza, inicia-se com uma luta de boxe em uma praça pública.

Algumas polêmicas cercam esse filme, tanto pelo fato de ser uma suposta cópia do filme homônimo norte-americano, quanto à real direção (alguns afirmam que foi conduzida por Alberto Vidal) e ao fato de nunca ter sido exibido publicamente, já que Valentino fugira com a cópia para o exterior, para não ser preso, denunciado como estelionatário. Na película, também participou José Bricjman, outro campeão de boxe.

Outros pugilistas representariam pequenos papéis em filmes nacionais, como é o caso de Paulo Jesus, campeão brasileiro, que atuou em *Absolutamente Certo*, primeira película dirigida por Anselmo Duarte (Estúdios Vera Cruz) e lançada em São Paulo, em 1957. Nesta realização, há algumas cenas que recriam lutas de boxe. A fita obteve grande sucesso de público e se destacava por ser uma comédia musical diferente das chanchadas da Atlântida. Foi um filme que marcou época pelas inovações narrativas.

Alguns anos antes, em 1947, fora lançado *Este mundo é um pandeiro*, uma típica produção da importante companhia Atlântida, uma chanchada dirigida por Watson Macedo, estrelada por Oscarito, Grande Otelo e José Vasconcelos. O boxe aparece em uma situação cômica também comum: um personagem desmemoriado e despreparado (representado por Oscarito) é colocado, por empresários inescrupulosos, para lutar com terrível pugilista. Ainda assim, com um estilo absurdo, vence a luta e fica milionário.

Em 1958, novamente o boxe comparece às telas brasileiras no filme *O batedor de carteiras*, dirigido por Aluizio Carvalho. Um dos personagens é o boxeador Roberto e algumas cenas se passam em uma de suas lutas, quando perde para o chileno Manoelo de la Cumparsita. Como de costume em muitos filmes

da época, cenas musicais entremeiam a trama (com a participação de Maysa, Jackson do Pandeiro e Ademilde Fonseca).

Em *Na ponta da faca*, dirigido por Miguel Faria Júnior e lançado em 1971, o boxe já ocupa um lugar mais central. Joel, jovem que chega do interior para tentar a sorte na cidade grande, depois de fracassar em alguns empregos, entra para o mundo do boxe, rapidamente aprendendo os segredos da *nobre arte*. Contudo, seu inescrupuloso empresário, Juvenal, ordena que perca uma luta, o que o pugilista não atende. O filme conta também com a participação do importante boxeador e treinador Santa Rosa.

O tema volta uma vez mais às telas no pornográfico *A luta pelo sexo*, dirigido por Norbert Franz Novotny e Emerson Bueno Camargo, lançado em 1984. O personagem central, Prestes, é um pugilista decadente que chega a tentar o suicídio, mas, recua-se depois de muito esforço e apoio de amigos.

É possível dizer que há muitos filmes ou imagens de boxe na cinematografia brasileira? Se compararmos com a produção norte-americana³⁷ e mesmo com a nacional de outros esportes (futebol, por exemplo), por certo que não. Contudo temos que considerar que o boxe, tirando um pequeno período durante as décadas de 50 e 60 do século XX, nunca foi um esporte de grande popularidade no país.

De qualquer forma, a temática tem uma freqüente presença até os dias de hoje, como no caso do curta *Nunc et semper*, de José Roberto Torero (1993), uma divertida biografia do pugilista Aristófanés Juvenal, também professor de grego e latim, e do

³⁷ O boxe é o esporte mais representado na filmografia norte-americana. Estima-se que mais de 250 películas de alguma forma já tenham de alguma forma o tematizado.

média-metragem *Me erra*, um belo documentário sobre um projeto esportivo desenvolvido no Morro do Cantagalo (Rio de Janeiro), de Paola Leblanc (2002). Bem recentemente foi lançado *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, um longa-metragem de ficção. Novamente o boxe volta às telas nacionais, recuperando sua relação com o submundo, com a exclusão, com a “sujeira” das margens da sociedade.

Na verdade, a própria escassez de imagens em longas e curtas (devemos sempre considerar a fartura de cenas em cinejornais) já é um indicador de alguma resistência ao esporte. As idéias de superação como um valor e da denúncia da desonestidade parecem imperar em uma análise inicial do material filmado, mas somente o prosseguimento das investigações nos possibilitará coletar maiores dados para nos permitir discutir mais adequadamente essas e outras questões.

OITAVO ROUND: O BOXE, O CINEMA E A CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADE

O que tentamos até agora argumentar é que o casamento entre cinema e boxe é um dos constantes e perfeitos do século XX. Segundo Oti Marchante, isso se dá pela própria natureza estética e de organização espacial do esporte (as luzes, as sombras, os planos), como também por compartilharem uma sensibilidade histórica comum:

Sin duda, el cine mira al boxeo com otros ojos que a los otros deportes. Y de un modo completamente natural, sin tener que esbozar el grosero gesto del esfuerzo, la cámara absorve toda la grandeza y la miseria del boxeo, por la

Esporte e Cinema: Novos Olhares

sencilla razón de que es un deporte de perdedores y vencidos (incluso los campeones) y el perdedor es una de las figuras más queridas, exprimidas y con más potencial poético y dramático que ha encontrado el cine en su largo de vida. (Marchante, 2005, p.25)

O boxe, em sua versão cinematográfica até mais do que na “vida real”, seria uma metáfora de uma sociedade eivada de falcatruas, problemas, conflitos desencadeados pela ambição, remontando ao enfrentamento entre o bem e o mal, até mesmo quando apresenta uma configuração da luta entre os homens simples do povo, normalmente açodados pelos empresários (Sánchez, 2003).

Todavia, não parece estranho que o boxe, uma prática aparentemente “brutal”, obtenha tamanho espaço em uma sociedade que em certo sentido se caracteriza pelo controle e por uma certa visão asséptica, higiênica? Afinal, o boxe é um esporte violento? Sim, mas seria mais violento do que outros esportes como o futebol e o rugby? E se compararmos sua atual prática com outros períodos históricos? Como já afirmamos, o pugilismo de hoje é sensivelmente menos brutal do que as lutas que o antecederam, ainda que persistam muitas características de seu passado.

Na verdade, sempre, e ainda mais na modernidade, as lutas de boxe foram uma forma de violência permitida e regulada, de acordo com os níveis de sensibilidade de cada momento histórico. Assim, se a prática do pugilato na Grécia Antiga pode aos olhos de hoje, parecer bastante cruel, assim não era sentido ou considerado generalizadamente naquele instante. Mais, devem ser entendidas no contexto político específico de cada momento, como bem nos lembra Norbert Elias:

O nível superior da violência física nos próprios jogos da Antiguidade era mais do que um dado isolado. Isso era sintomático de traços específicos na organização da sociedade grega, em especial no estágio de desenvolvimento alcançado por aquilo que nós hoje designamos por organização de “Estado” e pelo grau de monopolização da violência física nele integrada. A monopolização relativamente firme, estável e impessoal e o controle dos meios de violência é um dos traços centrais dos Estados-nações contemporâneos. (Elias e Dunning, 1992, p. 196)

Assim, na modernidade, com o delineamento do campo esportivo, as antigas práticas vão passar por “filtros” para se adequarem a novos padrões aceitáveis de violência. O esporte, as lutas, o boxe, constituem-se em experiências nas quais socialmente se aceita um determinado grau de violência, de acordo com uma organização e regulamentação similar a da própria sociedade moderna (árbitros, federações, tempo controlado, convenções a serem seguidas). Esse processo é dinâmico e resultante de tensões diversas, entre elas a que se configura no embate entre a agressividade necessária à contenda e a necessidade de (relativa) proteção corporal dos oponentes. É nesse contexto que se colocam as regras, como também, as transgressões, as burlas, o desrespeito ao regulamento.

Não é por acaso que muitos filmes de boxe expressam esse quadro. É bastante comum identificarmos nessas películas situações como a do empresário inescrupuloso que “arma” resultados ou põe em risco a moral ou a integridade física do lutador, somente objetivando ganhos financeiros individuais. Ou ainda a do boxeador desonesto que usa de artifícios não permitidos, com a complacência ou desconhecimento das estruturas de arbitragem, para se sagrar vitorioso. Ao mesmo tempo em que tais

Esporte e Cinema: Novos Olhares

situações são expostas, normalmente ao final do filme temos uma mensagem moral, com a vitória sempre sofrida daqueles que foram injustiçados. Dentro do tradicional esquema herói-vilão, o cinema constrói sentidos que procuram dramatizar, mesmo que de forma idealizada, a vida concreta.

Assim, em boa parte das películas de boxe, os combates são na verdade coadjuvantes das situações pelas quais passam os indivíduos, cujos perfis expressam um determinado momento histórico. Ao contrário dos esportes de equipe, nos quais sempre a idéia de parceiros e oponentes é multifacetada (caso do futebol e do rugby), ou de outros esportes individuais, onde há vários competidores que efetivamente menos dependem de sua inter-relação (caso do ciclismo ou da natação), no boxe, no ringue, só existem dois indivíduos que se tocam e durante todo o tempo interagem; o resultado da competição não depende só de um, já que a interposição do outro se impõe. Em função das próprias características de contato físico, são potencializados os dramas, o extremo das situações.

Além de tudo, temos que considerar que na modernidade os diálogos entre padrões culturais tornam-se mais freqüentes, contribuindo para o forjar de cenários híbridos. Com a reestruturação e multifacetação das classes sociais, e mesmo com o gestar de uma cultura de massas, observa-se uma disputa intensa e constante pela definição de identidades, uma busca por “galgar” postos sociais e a adoção de mecanismos de identificação com outro extrato social. Nesse processo, o esporte foi um dos mais eficazes e comuns elementos de ligação entre as diferentes classes.

O boxe era, inicialmente, preferido pelas classes subalternas. Há uma razão para tal. Com ele estavam envolvidos os imigrantes, os com poucas oportunidades de trabalho, os que moravam

nos cortiços, os que suportavam mais facilmente a dor, o sofrimento, os representantes do tipo de sensibilidade “brutal” do boxe.

Na verdade, vale destacar, os praticantes do boxe em seu início não eram exatamente membros dos escalões da classe operária, mas sim de uma camada anterior, uma subclasse trabalhadora que lutava por alguma integração socioeconômica, um extrato de classe de grande importância para a formação de uma cultura híbrida, já que aspirava condições de vida superiores (Hobsbawm, 1988).

Com o tempo, o esporte também sofre modificações quando passa a ser apreciado por todos os grupos sociais, nunca sem críticas ou desconfiâncias acerca de seu grau de “civilidade”, já que, apesar de presente no gosto geral, estava muito relacionado com os usos do corpo mais específicos e aceitos pelos populares.³⁸

Certamente estamos falando que essa prática está eivada, de forma tensa e complexa, dos sentidos e significados que compõe o seu registro histórico. Ela nos apresenta indícios das concordâncias e contestações que envolvem as diferentes classes sociais, das relações econômicas e tudo o mais que compõe o quadro da sociedade, inclusive das relações de gênero.

Se já existem bons estudos sobre a questão da construção de papéis socialmente aceitos e estimulados para os homens (estamos desde o início argumentando que a masculinidade é uma prática e um discurso construídos socialmente), essa é uma temática

³⁸ Uma discussão sobre a relação entre usos do corpo e classes sociais pode ser obtida em Bourdieu (1983).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

relativamente recente no âmbito dos estudos de gênero, que em um primeiro momento dedicavam muita atenção às mulheres, tendo mesmo um caráter explicitamente militante.

Como estamos falando de construções historicamente situadas, cabe-nos perguntar como os filmes de boxe construíram modelos de comportamento masculino, algo que certamente foi muito influente já que tanto o esporte quanto o cinema são ferramentas pedagógicas bastante poderosas, como vimos no decorrer deste artigo e como bem demonstra Guacira Lopes Louro:

Com várias sociedades, incluindo a brasileira, o cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gêneros, sexuais, étnicas e de classe eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas. (Louro, 2004, p.424)

Uma das dimensões que salta aos olhos quando observarmos as películas de boxe é a construção da idéia de paternidade. Goldenberg (2000) argumenta que mulheres e homens historicamente estabelecem relações diferenciadas com os filhos: enquanto para as primeiras a maternidade é uma prova de feminilidade, para os segundos a questão passa a ser a virilidade. Aliás, para os homens mais do que a prova da capacidade de reproduzir, espera-se que possam comprovar sua capacidade de prover os recursos financeiros necessários para criação da prole.

Curiosamente, e não por acaso, figuras que nos remetem a tal discussão bailam pelos filmes de boxe. Não são poucas as películas em que o boxeador principal tem um filho como um dos seus elementos motivadores, tanto porque sente a necessidade de construir e reforçar a idéia de que é um herói para ele, quanto porque tem a preocupação de, se morto e/ou derrotado em combate, não conseguir os recursos financeiros necessários para garantir o futuro da criança. Mais ainda, sofre por não ter tempo para brincar com seu filho, já que o treinamento lhe exige dedicação extrema. Sofre, mas prioriza a carreira, sempre custeado pela figura da mãe-esposa, que aflita com a saúde do pugilista, freqüentemente “segura a barra da casa” enquanto ele se dedica aos treinos.

Essa trama, por exemplo, está presente nos já citados filmes *O Campeão*, *Rocky* e mesmo no recente *A Luta pela Esperança* (Ron Howard, 2005), uma versão da história verdadeira do pugilista norte-americano Jim Braddock, um peso-médio que venceu lutas consideradas impossíveis, em pleno período da Grande Depressão.

Como observa Goldenberg, há mudanças significativas nesse quadro, onde se percebe que os homens estão mais sensíveis e atentos à necessidade de participar mais ativamente na educação dos filhos (isso altera inclusive a sua performance pública, o que inclui a declaração explícita de sua preocupação). Entretanto, em linhas gerais, a questão da carreira profissional ainda é um dos elementos centrais que motivam os homens (verdadeiros “lutadores”), ainda que também as mulheres de hoje tenham dificuldades de equilibrar suas opções profissionais com a maternidade. Nas palavras da autora:

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Ser sexualmente ativo e sustentar financeiramente a família, exercendo a autoridade e o poder (quando não a força e a violência física) no meio familiar e no trabalho, eram (ou ainda são) condições básicas para ser considerado homem. (Goldenberg, 2000, p.25)

A questão da virilidade associada às lutas fica clara, aliás, até nas metáforas lingüísticas utilizadas constantemente, algo bastante relacionado ao mundo da guerra, uma esfera bastante masculina: “mostrar o pau”, “meter o pau”, “botar o pau na mesa”. O órgão masculino é comumente definido como “pau”, “porrete”, “pistola”, “canhão”, “espada”.

Essa idéia de virilidade, relacionada a de família, aparece ainda nos esquemas maniqueístas típicos dos filmes de boxe, quando o oponente, representado como cruel, desonesto e supostamente mais bem treinado, mais forte e com maiores condições de vitória, desfila com um sem-número de mulheres retratadas como fúteis, mais interessadas em seu físico e em seu dinheiro do que em algo “sério”, como a constituição de um lar.

De novo podemos chamar para nosso debate *A Luta pela Esperança*. O pugilista adversário (“o bandido”), Max Bauer, que anteriormente já matara dois oponentes, encontra com Braddock, personagem central da película (o “mocinho”), em um restaurante. Enquanto o “herói” se apresenta em gestos e roupas modestas, acompanhado de sua esposa um tanto “sem sal”, Bauer adentra ao recinto em finos trajes, com gestos largos, causando grande turbulência, consumindo produtos caros, cercado de muitas mulheres “turbinadas” de aparência fútil. É o símbolo da opulência e virilidade que será em breve derrotado nos ringues por outra expressão da masculinidade: o homem honesto, pro-

vedor do lar. Seu *donjuanismo* (Trevisan, 1998) é uma marca valorizável de sua personalidade máscula, mas deve ser exposta com cuidados.

Uma das provas de virilidade, portanto, é a capacidade de bancar a criação dos filhos, sempre como uma figura coadjuvante frente à esposa-mãe, essa sim a “rainha do lar”. Para isso, e só por isso, os homens podem chegar às raias da humilhação, algo também exposto em certas cenas de alguns filmes de pugilismo, como em *Rocky* e o já citado *A Luta pela Esperança*. Nesse caso, até os oponentes e adversários se sensibilizam, pois o que está em jogo é um certo estatuto de masculinidade.

Ao mesmo tempo, as mulheres “honestas” sabem que seu papel é servir de apoio para a carreira do marido, um herói, e não se prestar ao papel das “pistoleiras”. Para a figura feminina, recupera-se a velha oposição entre mães e prostitutas, dualidade fundante da sociedade patriarcal – Circe e Penélope no trajeto errante do herói astuto, guerreiro e másculo Ulisses, conforme interpretam Horkheimer e Adorno (1985).

Como já vimos, há mudanças nesse quadro geral em função das tensões recentes no âmbito das relações de gênero, desencadeadas inclusive em função de uma maior presença e participação social feminina. Curiosamente, nesse processo, muitas vezes as mulheres são consideradas culpadas pelas mudanças que em certo sentido incomodam o mundo masculino. O novo “poder feminino” assusta os homens.

Essas imagens percorrem os filmes de boxe? Pouco, mas há um exemplo significativo, o recente *Menina de Ouro* (2004, de Clint Eastwood). Nessa trama, uma mulher decide a todo custo ser boxeadora, insistindo para que um grande treinador a prepa-

Esporte e Cinema: Novos Olhares

re para ser uma campeã. É interessante notar a tematização da presença feminina no antes bastante masculino mundo do boxe, contudo as imagens não se afastam muito do que antes comentamos.

Primeiro o treinador não se interessa por treiná-la, pois afinal se trata de uma mulher. Para que fique convencido, ela tem que treinar em dobro, demonstrando sempre credenciais masculinas, ser aceita como uma espécie de “homem honorário”. As situações de boxe são idênticas, a sua oponente a vence desonestamente, a ferocidade é a mesma. Por fim, no trágico desfecho, o treinador assume a condição de pai, marido, o responsável pelo provimento.

Há outra curiosa ocorrência dos redimensionamentos do papel do homem que comumente aparece nos filmes de boxe: sua sensibilidade. Ainda que lutadores, combatentes, cercados de violência, muitos protagonistas também são apresentados como seres sensíveis, “humanos”, em crise com sua condição. De qualquer forma, certamente uma das dimensões mais explícitas das contribuições dos filmes de boxe para a construção da masculinidade se encontra nas suas imagens de violência, determinação, força física e poder, algumas das dimensões que as mulheres declaram mais invejar nos homens. (Goldenberg, 2000)

A tradicional constituição da imagem de masculinidade é plenamente identificada nas películas que têm o boxe como argumento desencadeador da trama: os pugilistas não são femininos, homossexuais, dóceis, seus gestos são típicos dos machos (um tanto grosseiros), e fundamentalmente são seres ativos. Isso é, apresenta-se um modelo de performance pública esperada para

os homens, inclusive e fundamentalmente no que se refere às posturas corpóreas a serem adotadas. Como bem aborda Denise Jardim (1995): “Essas performances masculinas são rotinizadas e, portanto, são mais do que o espaço de interação social e sim de estruturação de uma experiência que estabelece o nexos entre o físico e o social”. (p.192)

O boxe é ainda comumente apresentado como típico do mundo masculino, tanto em função do seu aspecto físico (falamos aqui mais dos ginásios de treinamento, local sagrado da prática, do que das arenas de competições), quanto devido à característica da técnica corporal, e ainda por se tratar de um mundo dos negócios, esfera tradicionalmente concebida como lugar de ação dos homens.

Podemos traçar um paralelo com a visão tradicional do conhecido “boteco”, reino da masculinidade que agora começa a ser “invadido” pelas mulheres. No boxe, assim como no boteco, mais ainda no primeiro, há uma série de comportamentos aceitáveis, compreensões da idéia de um autocontrole corporal e de atitudes que devem ser seguidos à risca.

Jardim identifica também que um dos elementos importantes na construção da idéia de masculinidade, inclusive por seu traço explícito e por ser elemento de ressaltar as subjetividades, são as marcas corpóreas a serem exibidas: cicatrizes, cortes, arranhões, tatuagens, mutilações. Elas têm relação com o desempenho do homem em sua trajetória de heroísmo; são provas de uma história e da construção de uma auto-imagem a ser exibida com orgulho, que estabelece o diferencial e requisita respeito; são as demonstrações concretas da valentia, da luta, do desempenho. São, enfim:

Esporte e Cinema: Novos Olhares

a base de uma cumplicidade masculina e também de pertencimento a uma comunidade de destino. Não é somente no contraste com o corpo feminino que a masculinidade é elaborada, mas no contraste com os outros homens, outros corpos, a partir de parâmetros tidos (e negociados) como masculinos. (Jardim, 1995, p.198)

Não há boxeador que não tenha marcas e histórias de mácula corporal para contar. Pelas películas – e pela vida esportiva concreta – desfilam mãos quebradas, ossos triturados, corpos exaustos, sangue, suor e lágrimas eventuais, não de dor, mas de emoção, normalmente ligadas à família. O que se exhibe com exaustão é a figura do combatente, guerreiro incansável, que enfrenta com obstinação infinita todos os desafios, superando as máculas corporais para atingir seus objetivos. São pugilistas que se superam, disputam combates ainda que machucados, vencem os limites corporais e se tornam vitoriosos perante outro lutador que, ainda que dispor de melhores condições, não possui o seu elã masculino.

Esse controle corporal, o domínio dessa requintada técnica corporal, não cai do céu, mas é obtido lenta e progressivamente, exigindo uma árdua disciplina e condições claras de privação. Requisita ainda, como é comum em outras tradições esportivas, sobretudo de lutas, respeito aos mestres, sábios em sua experiência: aprender a suportar a dor é uma prova de virilidade, afinal, *boys don't cry*:

O estoicismo e autocontrole diante do sofrimento (...) é a reação mais esperada de homens, especialmente de jovens e de guerreiros. Em algumas culturas, a capacidade de suportar a dor sem esquivar-se, isto é, sem manifestar o comporta-

mento da dor, pode ser um sinal de virilidade, e faz parte dos rituais de iniciação que marcam a transição do menino em homem. (Helman, apud Gastaldo, 1995, p.213)

Aliás, o próprio aprendizado do boxe é corpóreo em todas as suas fases; não há saída, não há formação teórica longe da prática, é uma pedagogia sensível, onde os equívocos, os erros, as negligências são pagas na hora, com a dor, com a mácula, com sofrimento, expressos muitas vezes em marcas.

Esse processo, logo, não é apresentado somente por ocasião das lutas, mas deve ser construído constantemente, no dia-a-dia, em cada treinamento, imagens comuns nos filmes de boxe. Em tais películas, para a força dramática da narrativa, as cenas do ginásio são tão importantes quanto as da grande competição. Assim como supostamente na vida, sem um momento não pode haver o outro.

Loic Wacquant já chamou a atenção para esse momento menos espetacular do boxe, é aí que o esporte exerce mais fortemente a configuração imaginária tão importante para sua *pedagogia*, algo que constantemente vai estar exibido nas telas:

a cinzenta e lancinante rotina dos treinamentos, na academia, da longa e ingrata preparação, inseparavelmente física e moral, que preludia as breves aparições sob as luzes da rampa, os ritos ínfimos e íntimos da vida do gym, que produzem e reproduzem a crença que alimenta essa economia corporal, material e simbólica muito particular que é o mundo do pugilismo. (Wacquant, 2002, p.22)

Segundo esse autor, a academia, o gym, ocupa três funções sociais básicas: é um santuário, protegendo o boxeador das

mazelas da rua; é uma escola de moralidade, produzindo e sendo retroalimentada pela disciplina necessária à formação do campeão; desbanaliza a vida cotidiana, construindo a idéia do herói que incorpora as dimensões esperadas de um grande homem. Nesse espaço, “o corpo é ao mesmo tempo a sede, o instrumento e o alvo”. (Wacquant, 2002, p.34)

Ali o boxeador há de aprender que seu esporte é individual, a boa prática depende da coletividade, e com isso incorporado deverá empenhar-se no controle racional do seu corpo, do seu tempo, dos seus desejos; imagens sem dúvida bastante interessantes para a consecução do ideário da modernidade, elementos que interessam a sociedade em seus modelos disciplinar e de controle. (Foucault, 1999)

Lembremos que estamos falando de um ambiente masculino, para formar homens, que pouco tolera não apenas a presença de mulheres (que, aliás, podem ser perigosas, já que potencialmente afastam os homens de seus objetivos nobres; a velha imagem da serpente que faz perder o paraíso), como também de qualquer “feminice”, que pode ser inclusive relacionada com novas regras que visem diminuir a violência da prática e/ou aumentar a segurança dos *boxeurs*: boxe é coisa para homens, não se deve esquecer!

O *gym*, todavia, não é o local de homens conforme normalmente concebe o senso comum: transgressor, exagerado, desrespeitoso. Por trás de sua aparência “suja” e “humilde”, é um local eivado de regras de comportamento mais ou menos explícitas, que modulam um comportamento adequado e esperado para os homens; é um lugar de trabalho, conforme concebido pela moral burguesa: árido, repetitivo, ascético.

Tendo em vista essa idéia, uma vez mais devemos fazer ressalvas para que não tracemos relações lineares, ainda que seja possível fazer paralelos com a sociedade capitalista, notadamente se levarmos em conta a definição de Wacquant acerca de uma possível compreensão dos “três corpos” do boxeador – máquina, ferramenta e arma. Mesmo com tantos limitantes, por certo que o *gym* se constitui também em possibilidade de ressignificação e expressão de uma identidade própria. O boxe é uma prática que não permite análises maniqueístas, como bem define Wacquant ao falar do importante papel do *sparring* (figura, aliás, constante nos filmes de boxe):

ele demonstra o caráter altamente codificado da violência pugilística. Mas, além disso, como se situa a meio do caminho entre o exercício “individual” e o combate, ele permite que se veja melhor, como através de uma lente de aumento, a sutil mistura, em aparência contraditória, de instinto e de racionalidade, de emoção e cálculo, de abandono individual e de controle coletivo, que é a pedra de toque do trabalho de fabricação do pugilista e que marca o conjunto de exercícios de treinamento, até o mais anódino deles. (Wacquant, 2002, p.100)

Enfim, há uma dimensão pedagógica fundamental que deve ser ressaltada no aparato moral explicitado nos filmes de boxe. Talvez em nenhum outro gênero cinematográfico as fronteiras entre o herói e o bandido sejam tão tênues, basta que o primeiro esqueça os “nobres” princípios que devem norteá-lo em sua trajetória, deixando-se contaminar por laivos de “ vaidade” que o afaste de sua saga diária de treinamento. Até mesmo o fracasso é

Esporte e Cinema: Novos Olhares

aceitável, mas desde que o “guerreiro” não abandone sua condição. Como bem discute Preciado:

El fracaso tiene una estética gloriosa, poética y utópica, sobre todo, si se compara con la safiedad de ciertos triunfos o, mejor dicho, de ciertos triunfadores cuyos méritos dependen pocas veces del talento, la tenacidad o la propia valia, pues se deben más bien a privilegios heredados, la suerte o el milagro del marketing. (Preciado, 2003, p.30)

A visão da torpeza, da falcatrua, da desonestidade a serem derrotadas, permite a identificação com o herói honesto, o expurgo do mal, uma catarse coletiva em torno do bem. É um espetáculo de poesia trágica. O boxe é a redenção e reencantamento para o desencantamento, para a tragédia, para a falta de opção em um mundo cruel. Só no interior da crueldade, com luta, se encontram saídas. Claramente uma mensagem moral. E certamente, nesse percurso, foram construídas idéias acerca dos comportamentos aceitáveis e desejáveis para os homens.

NONO ROUND: ENCERRANDO O COMBATE

Para concluir nosso estudo, vale a pena dialogar com conceito de “desmapeamento”, de Sérvulo Figueira:

De acordo com o autor, as mudanças sociais são rápidas e “visíveis”, não sendo acompanhadas no mesmo ritmo e intensidade pelas subjetividades individuais, que incorporam ideais “modernos” sem eliminar os “arcaicos”, que permanecem “invisíveis” dentro dos sujeitos. Esse descompasso entre aspectos “visíveis” e “invisíveis” leva a coexistência de

mapas, ideais e normas contraditórias muitas vezes insuportável. (apud Goldenberg, 2000, p.36)

Esse “desmapeamento” não se dá somente pela ascensão das conquistas femininas, mas também, mais recentemente, pela organização política dos grupos de homossexuais e Estudos *Queer*, notadamente no sentido que aponta Denilson Lopes:

Uma política da homosociabilidade busca alianças para desconstruir espaços de homosociabilidade homofóbicos ou heterofóbicos, ao mesmo tempo que pensa, num mesmo espaço, as diversas relações entre homens (ou entre mulheres), como entre pai e filho, entre irmãos, entre amigos, entre amantes. (Lopes, 2002, p.38)

Isso é, certamente continuam a existir os tradicionais conceitos de masculinidade, mas hoje eles estão em xeque a partir das novas demandas sociais e dos debates a elas correspondentes. Tende-se claramente a um modelo híbrido e/ou multifacetado de homem, ainda que persistam posições conservadoras. Todos nós, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, estamos repensando e/ou reconstruindo nossos papéis, ora mais ora menos explicitamente.

Se o cinema e o esporte estão articulados complexamente com a construção do ideário da modernidade, ocupando um lugar ímpar nesse processo, essas tensões, contrastes, quadros de mudança podem ser plenamente sentidos no interior dos filmes de boxe. Estes, ferramentas pedagógicas de grande penetração, podem se constituir então não somente em fontes para que nos estudos das relações de gênero amplie nossas considera-

ções, mas também como estratégias para que professores nos seus diferentes espaços de atuação possam desencadear discussão de tamanha importância. Construir a idéia de que um modelo binário (masculino versus feminino) já não mais se sustenta, parece ser um desafio para todos nós educadores e cidadãos.

Uma luta profissional de boxe normalmente tem 10 ou 11 rounds; o nosso artigo termina por aqui. Teríamos conseguido nocautear/convencer o leitor(a)? Esperamos que não totalmente, pois há muitos “combates” que merecem ser travados.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.
- ARCHETTI, Eduardo. *El potrero, la pista y el ring: las patrias del deporte argentino*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (obras escolhidas I)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Nota a Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: _____. *Gesammelte Schriften I-3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- _____. *Charles Baudelaire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. Como é possível ser esportivo? In: _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRECHT, Bertold. Die Todfeinde des Sportes. In: GOLDMANN, Bernd; SCHWANK, Bernhard. *Sportgeschichten*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1993

- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- COHEN, Margareth. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- COEN, Bryan. *Muybridge and Chronophotographers*. Londres: BFI, 1992.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ELIAS, Norbert, DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- FOX, James A. *Boxeo*. Madri: La Fabrica, 2001.
- GASTALDO, Edison Luis. A forja do homem de ferro: a corporalidade nos esportes de combate. In: LEAL, Ondina Fachel (org.). *Corpo e significado*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- GEBAUER, Gunter, WULF, Christoph. Die Berliner Olympiade 1936. Spiele der Gewalt. In: GEBAUER, Gunter (Org.). *Olympische Spiele - die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- GOLDENBERG, Mirian (org.). *Os novos desejos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios – 1875/1914*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JARDIM, Denise Fagundes. Performances, reprodução e produção dos corpos masculinos. In: LEAL, Ondina Fache (org.). *Corpo e significado*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, FARIA FILHO, Luciano Mendes, VEIGA, Cynthia Greive. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MAÑAS, Ignacio M. Fernandez. Lágrimas y golpes: lirios rotos. *Nickel Odeon*, Madri, n.33, 2003.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Senac/ Editora Unesp, 2003.
- MARCHANTE, Oti Rodriguez. El curioso caso del cinéfilo deportista no practicante. *Nickel Odeon*, Madri, n.33, 2003.
- MELO, Victor Andrade de. *Cidade sportiva: primórdios do esporte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. Jogos Olímpicos e Arte: Olympia. In: MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Faria. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora do Senac/RJ, 2005.
- _____. *Cinema e esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- MERIDA, Pablo. *El boxeo en el cine*. Barcelona: Kaplan, 1995.
- MICELI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PRECIADO, Nativel. Historias de perdedores. *Nickel Odeon*, Madri, n.33, 2003.
- PRZYBLYSKI, Jeannette M. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- RABINBACH, Anson. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Berkley/Los Angeles: University of California, 1992.
- SÁNCHEZ, Julio José Rodríguez. Cuerpo y alma: um retazo de vida. *Nickel Odeon*, Madri, n.33, 2003.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertold Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003
- TREVISAN, José Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

- VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmen. (Org.). *Corpo e História*. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2004.
- WACQUANT, Loic. Os três corpos do lutador profissional. In: LINS, Daniel (org.). *A dominação masculina revisitada*. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- WILDMANN, Daniel. *Begehrte Körper: Konstruktion und Inszenierung des "arischen" Männerkörpers im "Drittenreich"*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998





DIÁLOGOS





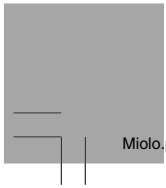
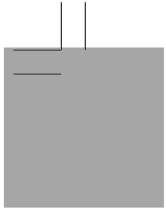
.....

**FUTEBOL, CINEMA E NOVAS
SENSIBILIDADES NO TERRITÓRIO
MASCULINO: UMA ANÁLISE DE
ASA BRANCA, UM SONHO BRASILEIRO
(1981) E *ONDA NOVA* (1983)**

.....

Victor Andrade de Melo e Jorge Dorfman Knijnik

.....



INTRODUÇÃO

A onda anda
Aonde anda
A onda?
A onda ainda
Ainda onda
Aonde? Aonde?
A onda a onda
(Manuel Bandeira)

Em recente entrevista à Folha de São Paulo¹, o consagrado cineasta Walter Salles, diretor de *Central do Brasil* (1998), *Diários de Motocicleta* (2004), entre outros sucessos, comentando a sua mais recente produção, o longa-metragem *Linha de Passe*, ao ser questionado sobre, na opinião da repórter, a ausência de “bons filmes sobre futebol no Brasil”, argumenta: “É difícilíssimo filmar futebol. É o oposto do boxe, que é um esporte essencialmente filmico. São apenas dois personagens num espaço limitado. No futebol, são 22 jogadores em movimento no campo”.

Melo (ver capítulo 3) também já se debruçara sobre essa questão afirmando que, além da indiscutível dificuldade técnica para recriar o ambiente de uma partida de futebol, há ainda a própria natureza do drama, mais difusa e menos concentrada do que em esportes individuais (como é o caso do citado boxe), e mesmo o menor interesse do maior mercado cinematográfico internacional,

¹ Folha de São Paulo, 22 de abril de 2008, página E1 – Entrevista de Walter Salles a Sylvia Colombo.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

os Estados Unidos. Contudo, argumenta, ainda assim o velho esporte bretão esteve presente em importantes filmes, dirigidos por destacados cineastas (como Win Wenders, em *O Medo do Goleiro diante do Pênalti*, 1971, e John Huston, em *Fuga para a Vitória*, 1981), que não poucas vezes extrapolaram a trama para além das fronteiras do campo, oportunidades em que questões sociais mais amplas foram tematizadas.

O que inferimos é que ao redor da presença do futebol no cinema, assim como outros encontros dessa natureza entre essas duas grandes artes do século XX, podemos encontrar indícios de uma época, elementos para pensar determinadas representações relacionadas a um determinado contexto sócio cultural, um olhar sobre o espírito de um tempo.²

No Brasil, no que se refere aos longas-metragens, 162 filmes, de alguma forma, trazem referências do futebol³: em alguns é o tema central ou de grande importância; em outros a presença é ainda importante, mesmo que não central; há ainda aqueles em que somente são feitas breves citações ao esporte. Devemos ainda lembrar de outros importantes formatos de produção cinematográfica onde o esporte é presença constante: os curta-metragens e os cinejornais, entre os quais se destaca o importante Canal 100. (Melo, 2006b) Nas quatro primeiras ocasiões em que o futebol esteve presente em longas brasileiros destaca-se o caráter cômico das obras. *Campeão de Futebol* (1931), dirigido e protagonizado pelo famoso humorista Genésio Arruda, tematiza, já naquela época, as tensões entre profissionalização e amadorismo. *Alma e Corpo de uma Raça* (1938),

² Para uma discussão sobre as relações entre esporte e cinema, ver estudo de Melo (2006b).

³ Dados de junho de 2008. A lista completa pode ser encontrada em: <http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte>.

sob a direção de Milton Rodrigues, antecipa algo do que futuramente será a chanchada; narra as aventuras e desventuras de dois atletas que disputam o amor de uma mulher. Ruy Costa, no mesmo ano, dirigiu *Futebol em Família*, que contou com Grande Otelo no elenco, tendo como enredo os problemas que um jovem, por desejar ser jogador de futebol, enfrenta com seus pais. Em 1946, *Gol da Vitória* é dirigido por José Carlos Burle, para a Atlântida, também protagonizado por Grande Otelo. Nessas produções, o recurso comum foi a mescla entre jogadores e atores profissionais, bem como a escolha de ambientes esportivos como locações.

Ainda que com ironia, essas películas tocam em questões “sérias”. Todas captam a grande novidade que é o futebol, suas paixões, tensões e relações com a sociedade do momento. São encontros pioneiros entre duas das mais populares manifestações de uma cultura de massas que melhor se estruturava no país na primeira metade do século XX. Os grandes ídolos do momento, entre eles Arthur Friedenreich e Leônidas da Silva, tinham nesses filmes a oportunidade de ter suas imagens exibidas para um público que mais acompanhava suas “peripécias” pelas folhas de jornais e pela rádio, que na década de 1930 dava seus primeiros passos em terras brasileiras.

Pela explicitude da mensagem, merece destaque o filme de Milton Rodrigues. Em *Alma e Corpo de uma Raça* vemos Leônidas, embora coadjuvante, inserido no contexto de releitura da figura do mestiço enquanto elemento fundamental de construção da identidade nacional, algo que tinha relação com as idéias de Gilberto Freyre.⁴ Personificavam-se os embates entre ricos e pobres, metáfora para as tensões entre brancos e negros.

⁴ Para maiores informações, ver os estudos de Soares (1999, 2003).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

O próprio título do filme, aliás, faz referência ao papel concebido para as atividades físicas no ideário do Estado Novo e não surpreende que cenas de outros esportes (como remo e natação) também compusessem a trama.⁵

Há nesse filme uma forte ligação com as idéias de Mário Filho, irmão do diretor e um dos mais importantes jornalistas esportivos brasileiros, um dos primeiros, juntamente com José Lins do Rego, a explicitamente entender o futebol como um elemento fundamental para entender a nação, algo explícito não só em suas crônicas e livros, entre os quais o famoso “O Negro no Futebol Brasileiro”, mas também em suas ações à frente do *Journal dos Sports*. Ambos tinham relação, aliás, com as já citadas idéias de Freyre.⁶

É a dupla de irmãos Milton e Mário que mais uma vez lançará um olhar mais sério para o esporte, na sua relação com suas idéias acerca da construção de uma identidade nacional, em *A Copa do Mundo de 1950* (1950), um documentário que, seguindo a corrente de uma enorme produção literária da época, busca as causas da “trágica” - para o imaginário nacional - derrota brasileira na final da competição mundial.

Daí para frente será possível perceber tanto filmes em que o futebol é inserido de forma mais leve e despreziosa, como aqueles em que será usado para discutir dimensões mais amplas do contexto brasileiro, películas plenamente articuladas com as questões centrais de seu tempo e com as tendências cinematográficas em que se inserem.

⁵ Para mais detalhes sobre a ligação desse filme com o Estado Novo, ver estudo de Oricchio (2006) e de Drummond (2008).

⁶ Para maiores informações, ver estudo de Antunes (2004).

Os exemplos são muitos. *Rio 40 Graus* (1955), de Néelson Pereira dos Santos, insere o futebol no quadro de tensões de uma cidade dividida e fragmentada.⁷ *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, ao redor do lendário jogador, constrói um retrato do povo brasileiro e de sua luta para superar as dificuldades, apresentando o esporte simultaneamente como fator de festa/liberdade e de fuga/alienação.⁸

Essa abordagem que articula uma crítica interna ao universo futebolístico, uma reflexão sobre a presença social desse esporte e o utiliza para debater questões gerais ligadas à sociedade brasileira vai estar ainda presente, com diferentes enfoques e algo compreensível no contexto da obra de seus realizadores, em *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, baseado em obra de Néelson Rodrigues; em *Subterrâneos do Futebol* (1968), de Maurice Capovilla, um curta-metragem que integra o documentário *Brasil Verdade*; em *Passe livre* (1974), de Oswaldo Caldeira, que usa a trajetória do jogador Afonsinho como mote de discussão⁹; e *Copa de 1978 – o poder do futebol* (1979), realizado por três diretores Maurício Sherman, Maurice Capovilla e Paulo César Saraceni.¹⁰

No início dos anos 1980, um filme em que o futebol ocupa espaço de grande importância sacode o país: *Prá Frente Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias. Em plena época de abertura política, o filme faz um paralelo entre o envolvimento popular

⁷ Para maiores informações sobre o filme, ver Mariarosaria Fabris (1994).

⁸ Para maiores informações sobre o filme, ver Gláuber Rocha (2003) e Oswaldo Caldeira (2005).

⁹ Para maiores informações sobre o filme, ver estudo de Murad (2006).

¹⁰ Para maiores informações sobre o filme, ver estudo de Oricchio (2006).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

com a Copa do Mundo de 1970, na qual o Brasil se sagrou campeão, a tortura e os movimentos de contestação do regime, desconfiando que o futebol possa ser utilizado como ópio do povo. A película enfrentou problemas com a censura à época, o que levou inclusive ao pedido de demissão de Celso Amorim, presidente da Embrafilme.¹¹

Ainda nos anos iniciais dessa mesma década, dois outros filmes fazem referência direta ao futebol: *Asa Branca, um sonho brasileiro* (1981), de Djalma Limongi Batista, e *Onda Nova* (1983), com direção compartilhada entre José Antonio Garcia e Ícaro Martins. Esses filmes nos chamaram a atenção por também abordarem questões ligadas à sexualidade e ao gênero, trazendo o esporte para um território no qual ainda não estivera presente de forma tão explícita.

Considerando que, assim como em outros momentos, o cinema dessa época tematizou questões-chaves dos anos 1980 no que se refere ao esporte - trabalhadas por Melo e Fortes em estudo sobre os filmes brasileiros de surfe (2008) - esse artigo tem por objetivo discutir as representações de masculinidade em *Asa Branca, um sonho brasileiro* e *Onda Nova*.

Que idéias de gênero são trabalhadas nessas produções? Por que tal temática é incorporada nessas películas tendo o futebol como elemento-chave para a discussão? O que isso pode nos falar sobre a sociedade brasileira daquele momento, ajudando-nos a lançar outro olhar sobre tão rico período? Essas são questões que pretendemos responder no decorrer desse artigo.

¹¹ Para maiores informações, ver Batalha (2001) e Silva (2005).

FUTEBOL E GÊNERO: ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O CASO BRASILEIRO

Falar de futebol é de certa forma falar de Brasil. Se em diversas áreas do conhecimento ou entretenimento globalizado nem sequer se escuta o nome de brasileiros, ninguém que acompanhe o “world game” consegue escapar dos símbolos de nosso país. Nossos jogadores comumente estão entre os melhores do mundo, estrelando as grandes equipes, ganhando títulos mundiais. Estamos no centro da arena do futebol mundial.

Claro que essa mundialização do futebol brasileiro reflete também um estado interno. O futebol no Brasil é, de fato, encarado como algo muito maior do que um fenômeno esportivo, como um patrimônio sociocultural; o país, de alguma forma, se enxerga, literalmente, como o “país do futebol”, a “pátria das chuteiras”.

São diversos os autores, de variadas origens e matizes, que associam o futebol a uma possível raiz antropológica do Brasil, reconhecendo sua importância para a construção de uma cultura e identidade nacional. O jornalista Roberto Pompeu de Toledo, ao escrever sobre diversas metáforas futebolísticas utilizadas em pronunciamentos públicos por autoridades nacionais (do presidente Lula ao ministro das Relações Exteriores, passando por outros políticos e celebridades), comenta que:

se não fosse o futebol, como nos entenderíamos? Se não fossem os provérbios do futebol, as frases célebres, as metáforas nele inspiradas, nós nos veríamos, para nos comunicar uns com os outros, mais indefesos que goleiro na hora do pênalti, mais perdidos que time tomando olé. (Toledo, 2002, p.134)

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Para José Carlos Bruni, sociólogo autor do texto de apresentação do importante *Dossiê Futebol*, número especial da Revista USP, esse esporte pode até mesmo ser considerado como espaço simbólico de surgimento e representação da democracia em nosso país. Segundo o autor: “Ao se basear num conjunto de regras válidas obrigatoriamente para as partes em disputa e ao propor uma alternância pacífica entre vitoriosos e perdedores, não estaria o futebol dando cotidianamente aulas práticas de democracia?” (Bruni, 1994, p.9)

O antropólogo Roberto DaMatta aponta sentido semelhante. Ao discorrer sobre este que, em sua visão, é um fenômeno que reúne concomitantemente características de jogo, esporte, ritual, espetáculo e salienta o paradoxo da penetração do futebol no seio de uma sociedade marcada por rígida hierarquia e grande ranço escravocrata. O autor enaltece o caráter democrático do futebol, comentando que foi no espaço dessa modalidade que a população brasileira aprendeu que vencidos e vencedores podem conviver harmonicamente, sem que os segundos tenham o direito de se imporem ou humilharem os derrotados.

Para DaMatta, é no campo de futebol, muito mais do que nos locais supostamente apropriados para o debate democrático, como os parlamentos, que o brasileiro aprendeu e aprende o jogo da democracia. Ele ainda enfatiza: “Desse modo, foi certamente essa humilde atividade, esse jogo inventado para divertir e disciplinar que, no Brasil, transformou-se no primeiro professor de democracia e de igualdade”.(DaMatta, 1994, p.12)

Estes estudiosos, entretanto, ao lembrarem a “aula” de democracia dada pelo futebol, esquecem que esta não tem sido igualmente acessível a todos. Ou melhor, se a democracia, incipiente no país, tem no futebol uma poderosa alavanca, não se pode

falar o mesmo do futebol em si, que tem deixado de lado, ou pelo menos não tem investido com cuidado em mais da metade da população: as mulheres.

Elas que em 1933 elegeram a sua primeira representante no parlamento nacional, a paulista Carlota Pereira de Queirós, tiveram pouca oportunidade e estímulo para participar deste jogo, ou melhor, desse esporte supostamente “democrático e democratizador”. Além das barreiras legais existentes, as próprias representações sociais a respeito do futebol, o configuraram como um terreno masculino. Knijnik destaca que, em nosso país, em grandes conglomerados habitacionais, até mesmo em favelas:

muitas vezes erigidas sobre terras invadidas, as casas sobrepõem-se umas às outras, mas ninguém ousa invadir aquele imenso terreno retangular que serviria para construir dezenas de casinhas, mas que, na verdade, é utilizado para 22 pessoas praticarem o seu futebol “sagrado”. (Knijnik, 2003, p.20)

As 22 pessoas, é bom lembrar, são homens. As mulheres possuem poucas oportunidades de invadir este terreno que, tanto simbolicamente quanto na prática, é um território de homens.

As raízes históricas desse processo são diversas. Nas décadas de 1920/30, quando futebol vai mais claramente deixando de lado o seu caráter elitista e começa a incorporar operários e mesmo a população negra,¹² as mulheres começam a ser afastadas desta prática, muitas vezes até da possibilidade de assisti-las.

¹² Cabe lembrar que na seleção brasileira de futebol da década de 1930, entre diversos jogadores pretos e mestiços se destacava o craque Leônidas da Silva, o inventor do chute de “bicicleta”, ícone do futebol brasileiro e alcunhado de “Diamante Negro” (Lopes, 1994). Para maiores informações, ver estudos de Santos (2008) e Ramos (2007).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

José Sebastião Witter destaca este fato com precisão, ressaltando que nesse momento: “Filhas de boa família não devem se misturar com jogadores de futebol” (Witter, 1990, p. 58). Salles, Silva e Costa, ao analisarem os primórdios da história do futebol no Rio de Janeiro, são também enfáticos:

Havia então uma ordem implícita inibidora da presença da mulher neste espaço, ditando códigos excludentes para o sexo feminino. Assim, houve um movimento de afastamento da mulher torcedora dos estádios, não devendo inclusive se misturar aos jogadores. (Sales, Silva e Costa, 2006, p. 80)

Goellner, ao recontar a história cultural das mulheres no futebol no Brasil, afirma que essas viveram entre “sombras e luzes”, sempre lembradas em virtude da sua graça e beleza, qualidades que seriam maculadas por causa de uma suposta masculinização provocada pelo futebol: estética, feminilidade/masculinidade e beleza, eis as questões que permeiam as restrições à presença e participação das mulheres no esporte. A autora cita um texto da década de 1940, no qual o autor é explícito ao condenar a prática futebolística entre as mulheres, em virtude dos fantasmas da masculinização:

Quanto às qualidades morais que todos os esportes coletivos desenvolvem, achamos ser o futebol, pela sua natural violência, um exacerbador do espírito combativo e da agressividade, qualidades incompatíveis com o temperamento e o caráter feminino. (...) Assim, pelas razões acima expedidas, que envolvem matéria de ordem técnica é nossa opinião ser o fute-

bol, para a mulher, anti-higiênico e contrário à natural inclinação da alma feminina.¹³ (apud Goellner)

Esse receio, que se articula ao desejo de controle do corpo feminino, engendrado de fato na hierarquia de poder gerada no seio das relações sociais de gênero, acaba então por compor um quadro que culmina no afastamento das mulheres dos campos de futebol do Brasil.

Dando um salto no tempo, Knijnik e Vasconcellos analisaram o episódio ocorrido já no século XXI, mais precisamente em 2001, quando a Federação Paulista de Futebol, uma das mais ricas entidades esportivas brasileiras, organizou um campeonato feminino de futebol no qual somente jogadoras que possuíssem alguns quesitos corporais e etários (cabelos compridos e loiros, beleza padrão, 23 anos ou menos de idade, entre outros) poderiam participar.

Ao comprovarem a ocorrência de forte discriminação durante essa competição, da qual foram excluídas jogadoras “velhas e feias” e negras, os autores demonstraram o quanto o futebol no Brasil ainda é controlado por homens, sendo um território no qual as mulheres para adentrarem têm que pedir autorização ou atenderem aos desejos masculinos. O futebol no Brasil tem sido o espaço por excelência para demonstração, cultivo e exibição da masculinidade hegemônica.

Enfim, essa ordem de coisas perdurou ao longo do século XX e adentrou o século XXI. No futebol, na verdade, persistem compreensões que o consideram demasiadamente viril e ina-

¹³ BALLARYNI, H. Por que a mulher não deve praticar o futebol? *Revista Educação Physica*, Rio de Janeiro, v. 49, p.34-41,1940.

dequado à biologia feminina: “(...) segundo as crenças sociais, o futebol é um esporte que exige resistência viril e músculos fortes, que sem dúvida, demonstram um estereótipo atribuído ao jogador de futebol. (Reis e Votre, 1996, p.46)

De qualquer forma, no interior do esporte percebem-se pequenas mudanças nos anos finais do século XX, relacionadas às profundas modificações nas relações sociais de gênero, no Brasil e no mundo. Outros estudos já discutiram as modificações da idéia de feminilidade e suas repercussões no esporte. Vamos enfatizar mais os trânsitos da masculinidade.

TRANSIÇÕES NAS MASCULINIDADES BRASILEIRAS NOS ANOS 1980

O Brasil, do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 é marcado pela efervescência política e cultural, um momento que influenciou decididamente os rumos do país em todas as esferas, com reflexos inclusive na ordem de gênero.

O país buscava novos rumos. Em 1979, a Lei da Anistia possibilitava a volta de muitos dos que haviam fugido da sangrenta ditadura imposta pelos militares. Assim, começam a reaparecer no cenário nacional líderes tradicionais, como Leonel Brizola e Miguel Arraes, com um discurso de esquerda que apelava para uma necessidade de democratização da vida política e de ampliação de recursos para as massas espoliadas; em termos de condutas e valores morais, contudo, essa liderança se aproximava muito do discurso conservador e machista dos generais.

Ao mesmo tempo, algo de novo sacudia o ar: os movimentos grevistas que espocavam no país, de onde saíram líderes que marcariam a política nacional, inclusive o atual presidente do país, Luiz Inácio Lula da Silva.

Os contrapontos àquilo que representavam os generais – o comportamento autoritário, conservador, violento e antidemocrático – não veio dos políticos tradicionais, tampouco dos líderes grevistas. Esses, cada qual a seu modo, reproduziam o que Connell denomina de *masculinidade hegemônica*. O próprio corpo e o gestual demonstravam isso, suas posturas corporais eram muito semelhantes àsquelas dos generais: uma rigidez, uma supremacia e arrogância que não deixavam espaço para contestações ou diálogos.

No campo das condutas, uma contestação a este modo hegemônico de representar a masculinidade veio de um ex-guerrilheiro que também fora exilado e voltava na onda da Anistia: Fernando Gabeira retornava ao país com uma nova política para a questão corporal. As imagens de suas tangas de crochê nas praias cariocas perduram no imaginário social até hoje e acabaram por ser um dos símbolos de uma nova possibilidade de ser homem, de lidar com o corpo e com a masculinidade.

As conseqüências para a ordem de gênero, representadas por práticas corporais como essas, foram enormes. Subvertendo a noção de masculinidade hegemônica, que aparentava ser a única possível, o corpo do ex-guerrilheiro foi alçado à história, ganhando um enorme espaço no processo social. (Connell, 2005)

No campo da arte, reflete-se o clima de mudanças. Caetano e Gil já são tratados como ícones da MPB pop. Rita Lee desponta como a voz nacional do rock, trazendo irreverência, deboche e crítica política às rádios nacionais. Na trilha mais “disco”, de forma não menos irônica e tocando em assuntos que à época eram grandes tabus, ao menos para serem falados em público, despontam as “Frenéticas”, com letras invocando a sexualidade

feminina: “eu vou fazer você ficar louco, muito louco, dentro de mim”.

“Filhos” dessa abertura cultural, diversas bandas de rock compostas por homens começam a “acontecer” pelo Brasil, trazendo novidades em termos de política de masculinidades. Os Titãs, grupo de oito rapazes que se recusavam a ter um líder, cada qual a seu momento ocupava o papel central no palco, mostravam ser possível uma convivência em torno de masculinidades alternativas (Connel, 2005), sem necessariamente estas girarem ao redor de um homem hegemônico.

Já Barão Vermelho e Legião Urbana tinham figuras centrais (os vocalistas e compositores Cazuza e Renato Russo) que alardeavam condutas sexuais heterodoxas (gostavam de “meninos e meninas”), fugindo da heterossexualidade compulsória que a ordem de gênero tradicional impunha, apresentando ao país, especialmente à juventude urbana, novos jeitos de ser e estar da masculinidade. (Louro, 2000 e Connel, 2005)

Estes modelos certamente eram muito diferentes daqueles que eram impostos pela geração de filmes estrangeiros em cartaz naquele período: “Rambos” e “Exterminadores do Futuro” apresentavam seus músculos e sua hiperviolência.

Ainda nesta época, o esporte brasileiro passava por incríveis mudanças. O futebol, a paixão nacional, estava em crise. Foram duas derrotas em Copas do Mundo (em 1974, na Alemanha, e em 1978, na Argentina, de onde saímos como “campeões morais”), às quais se seguiria outra tragédia épica: a incrível derrota para a Itália na “Batalha de Sarriá”, na Copa do Mundo de 1982 (Espanha). Derrotado o futebol arte proposto por Telê Santana, o que aconteceria com o futebol brasileiro?

Mesmo com estas derrotas, uma nova configuração emergia no futebol nacional: a Democracia Corinthiana, liderada por um dos craques da seleção nacional de 1982, o Dr. Sócrates, conjuntamente com os jogadores Casagrande e Wladimir. Questionava-se, entre tantas outras coisas, a tutela dos jogadores no regime de “concentrações” anteriores às partidas oficiais.

Foi um movimento que certamente deixou raízes na ordem de gênero do país, pois colocava em questão justamente a autoridade dos técnicos e dirigentes de controlarem os corpos dos atletas, uma das práticas de política corporal mais bem estabelecida pela masculinidade hegemônica, pois pretende manter sob jugo um corpo masculino que é tido aprioristicamente como heterossexual, e dentro desta lógica, um predador sexual insaciável¹⁴.

Interessante notar também que, assim como na política e na arte, as novas masculinidades esportivas deste período conviviam inclusive no mesmo time, com ícones da masculinidade hegemônica, tais como o goleiro Emerson Leão, também titular do Corinthians, figura até hoje conhecida por sua truculência. Ele, por conta própria, submetia o seu corpo às concentrações, julgando-as necessárias para seu próprio descanso e controle.

Na esfera do futebol, outra grande novidade: no mesmo ano em que era promulgada a Lei da Anistia, as mulheres conseguem um alívio do peso legal do Estado sobre a sua possibilidade de participar das práticas esportivas: cai o Decreto lei n.3199 de 14 de abril de 1941,¹⁵ que proibia as mulheres de jogarem futebol,

¹⁴ Para maiores informações, ver estudo de Oliveira e Gizzo (2002).

¹⁵ O Decreto-lei proibia as mulheres de realizarem esportes “incompatíveis com as condições de sua natureza”. A deliberação n.7/1965, do Conselho Nacional de Desportos, estipulava as modalidades interditas: judô, pólo aquático, rugby, halterofilismo, beisebol, e claro, o futebol (de salão, campo e praia).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

dentre outras modalidades esportivas, abrindo espaço “legal” para que pudessem enfim entrar nos campos. A ordem de gênero no esporte começava a sentir os ventos de mudança.

Nos anos 1980, também uma nova onda esportiva toma conta do país: é o voleibol masculino, que arrebatou multidões, especialmente de meninas que suspiram pelas jogadas daquela que seria conhecida como “geração de prata”: Xandó, Renan, Bernard e companhia lotam os ginásios, renunciando os sucessos que viriam a seguir. Milhares de jovens passam a encher as quadras e praias praticando um esporte que historicamente foi rotulado como “coisa de bicha”. Estes ídolos, com a sua legião de fãs adolescentes, também contribuíram para reconfigurar as masculinidades, mostrando novos usos para o corpo e novos estilos de ser.

Há ainda o caso das novas práticas holísticas e de ginástica que se tornaram mais difundidas nesta época.¹⁶ Frequentar academias, fazer aeróbica ou musculação, ou então praticar tai-chi-chuan e yoga, começaram a se incorporar aos hábitos da classe média, criando novas formas de habitar o corpo e predispondo ao surgimento de novas identidades de gênero.

Enfim, como a masculinidade literalmente se incorpora nos seus atores (Connell, 2005), sendo vivenciada no corpo e nas suas práticas, estas, ao transformarem os corpos, influenciam diretamente na construção de novos modelos, alternativos ou mesmo marginalizados em relação ao padrão hegemônico.

É neste quadro de profunda transição que são produzidos *Onda Nova* e *Asa Branca – um sonho brasileiro*: mudanças políticas, culturais e socioeconômicas envolvem as diversas camadas

¹⁶ Para maiores informações, ver estudo de Dias (2008).

da população brasileira, influenciando e sendo também influenciadas pelas novas configurações de gênero.

ASA BRANCA E ONDA NOVA: INDÍCIOS DE UM NOVO TEMPO?

Antônio dos Reis é um menino pobre, de uma família medianamente religiosa do interior de São Paulo, Mariana do Sul. A época: transição das décadas de 1950 e 1960, período indicado pela foto de Juscelino Kubitschek ilustrando a parede da paróquia, cenário para a seqüência inicial. A mãe de Antônio o veste com roupas de anjo (fantasia que, segundo ela, sob reprimenda das freiras, depois será usada no carnaval). Esse fato marcará o apelido que o seguirá por toda a vida: Asa Branca

O futebol faz parte daquela família. À mesa do café da manhã, o irmão reclama que Asa Branca não estuda, não trabalha e ainda pega seu rádio, o impedindo de ouvir o jogo. O pai, lendo o jornal, entra em um debate com ele acerca das mudanças na forma de jogar. A irmã tenta se posicionar, mas é de forma contundente reprimida pelo pai: futebol não é para mulheres, é coisa de homem!

Logo ficaremos sabendo que Asa (como é comumente chamado) quer ser jogador de futebol. A mãe se preocupa com seu futuro, ele lhe acalma. Afirma que será o maior craque do Brasil. Sonha com o aparentemente improvável: sair da vida humilde do interior, ser campeão, reconhecido, ter um carro DKW, e garotas, ou melhor, uma garota, a mais linda da cidade. Poca, seu amigo de infância, é seu parceiro nesses devaneios, o sonho de muitos brasileiros.

É esse o cenário inicial de *Asa Branca: um sonho brasileiro* (1981), longa de estréia de Djalma Limongi Batista, cineasta for-

Esporte e Cinema: Novos Olhares

mado pela Escola de Comunicação e Artes/USP. Uma curiosa aproximação do diretor com o tema pode ser encontrada já em seu curta de estréia, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* (1968), onde o futebol é usado como metáfora para representar os laços masculinos brasileiros. O jogo em si só é ouvido como pano de fundo, enquadrando uma relação homossexual que ocorre ocasionalmente e desperta nos dois personagens reflexões sobre sua situação em um país sob censura e controle.

A obra de Djalma é muito variada e é comumente considerada como livre, rebelde e transgressora; alguns chegam a, categoricamente, afirmar que é um dos principais diretores de filmes gays do Brasil, título que rejeita não por vergonha, até porque a temática é mesmo constante em sua obra, mas porque não é afeito a rótulos ou fórmulas. De qualquer forma, é curioso e interessante ver o futebol como tema central de um de seus filmes, além de que, de fato, a questão da homossexualidade será de grande importância na trama, o ponto de virada do drama, como veremos mais à frente.

Asa Branca começa a treinar e se destaca em uma pequena equipe local, o Comercial, logo sendo comprado pelo Sport Club, time de um rico empresário da região. Desde o início terá que lidar com as artimanhas do futebol: o poder do dinheiro que compra seu passe, o que o confunde porque desejava ficar no seu clube de origem, sob a benção de um treinador que é quase um pai, também serve para relevar suas indisciplinas: o “dono” do Sport não quer saber das reclamações do técnico, afinal quer seu craque em campo (aliás, afirma ele, atleta polêmico chama público e gera renda). Foi dada a partida para a caminhada do herói.

Asa já dá sinais de forte personalidade. Agride o técnico quando esse o repreende por beber, fumar e andar com mulheres (ainda que, na verdade, essa seja uma acusação exagerada àquela altura). Ele, que sofreu chacotas ao chegar ao Sport, agora é o líder, o astro, está preservado pelo ambiente. O menino do interior continua com sua gente, no seio de sua família, reconhecido como craque em sua cidade, amado por todos e até mesmo por Cleise, “miss Mariana do Sul”, filha do presidente do Sport, moça bela que antes dizia constantemente odiar jogadores de futebol. Ela também não vai resistir ao charme do galã de várzea. O fundo musical é romântico. O cenário político nacional – já era o período de Jango, o nome da Taça é JG, João Goulart, e não mais JK – passa ao largo: o que interessa são os conflitos internos.

Algumas situações marcam uma nova virada na trajetória do personagem. Poca, praticamente seu irmão, seu companheiro de sonhos, desiste da carreira para se casar. O Brasil acaba de ser derrotado na Copa de 1966. Asa é comprado por uma equipe de grande porte de São Paulo, o Bandeirantes. Em quatro anos, como ver-se-á ao fim da película, o herói cumprirá seu destino. Mas para tal, terá que aprender a ser homem.

Ao chegar à metrópole, é instalado em um quarto coletivo de uma pensão, algo bastante distinto de sua humilde, mas acolhedora casa de família. Não sabe se mover pela cidade, e como “não é ninguém”, tampouco é ajudado nessa árdua missão de percorrer os caminhos da selva de pedra. Mesmo quando é reconhecido, pelos repórteres que cobrem o cotidiano do Bandeirantes, por indicação do técnico que aprecia seu futebol, foge da imprensa: não sabe lidar com tantas novidades.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

O cenário do clube não é menos cruel. O treinamento intenso e mais profissional lhe assusta. Tem dificuldades de se relacionar com seus colegas, que são ao mesmo tempo companheiros e adversários no cotidiano do esporte. No primeiro jogo, amarga algo que nunca conhecera até então: o banco de reservas. Quando tem a oportunidade de entrar, não consegue jogar em meio a tamanha violência e competitividade, perde a cabeça, gera uma grande confusão para sua equipe e ainda é atingido no rosto: deixa o campo humilhado e sangrando. O técnico, por crer que Asa é um craque enfrenta a diretoria e o segura na equipe, ainda que em uma posição subalterna, é explícito: foi um desastre a estréia.

Em sua trajetória, o herói terá que provar seu valor. Diversos modos de configurar a sua masculinidade se apresentam perante ele, que aos poucos vai reconfigurando a sua identidade de gênero, ou ao menos incorporando aquela mais apropriada ao seu novo contexto. Inicialmente, a confusão em sua cabeça, e em sua vida, é preponderante.

Asa recebe uma carta muito afetuosa da sua mãe; apesar do conforto que isso lhe causa, não é suficiente para lhe garantir equilíbrio emocional. Frágil, se entrega às tentações: contra a disciplina necessária a um bom atleta, nada pior do que as mulheres e a noite; elas tiram o personagem de sua trajetória de glória e o levam à derrocada. Asa passa a chegar atrasado ao clube, deixa de treinar por semanas, vira *habitué* de boates e as prostitutas passam a ser suas companheiras constantes. Grandes sonhos oferecem riscos potencialmente maiores; há de se aprender a resistir, a superar.

Perdido, Asa delira e transita entre o desejo de voltar à Mariana do Sul, jogar pelo Comercial, tendo seu velho amigo Poca como

parceiro, e vestir a gloriosa camisa dourada da seleção brasileira, tendo um grande craque (participação especial de Garrincha, cuja trajetória, aliás, pode ter em parte inspirado o cineasta) como companheiro de equipe.

O acaso vai lhe apresentar a chance de superação, desde que o herói possa voltar a mostrar seu valor. Com seus amigos de equipe, desce a Serra do Mar e vai disputar uma “pelada” promocional no litoral, encantado pela oportunidade de pela primeira vez ver o mar. Livre das amarras, feliz, joga como nunca, chamando a atenção de seus companheiros de time, que nunca o viram atuar daquela forma, e também de Isaias (em bela e contida interpretação de Walmor Chagas), rico publicitário que parece encantado pelo “menino”.

À noite, em um baile de carnaval, vestido com a mesma fantasia de anjo de sua infância (carnaval e religião, festa e disciplina vão sempre marcar sua trajetória), o herói vai ao solo, bêbado, acabado. É recolhido por Isaias, que o leva para casa e dele cuida. A possibilidade de uma relação homossexual é insinuada.

Aí está o ponto de virada do herói – é aqui que Asa irá começar a aprender um novo jeito de estar no mundo, de expressar a sua masculinidade. Isaias, por meio de seus contatos poderosos, e de sua teia de relações político-econômicas, vai ajustando Asa a um novo modo de vida que começa a se desenhar no futebol, e cujo corpo performático o nosso herói passa a aprender a “vestir”.

Ele não é mais o rapaz estourado e briguento; entra em cena agora o profissional decidido, competente, batalhador, que não sai dos eixos, que não cai em provocações, com ternos e sorrisos, sempre dizendo as coisas corretas. Parece um prenúncio dos jogadores dos dias de hoje. Se a história de Asa carrega to-

dos os conflitos, etapas e percursos clássicos do herói, da transformação do rapaz em macho, é no mínimo provocativa a insinuação de que é outro homem, em um relacionamento que extrapola a amizade, que diretamente interfere na reconfiguração de sua masculinidade.

É Isaiás que, com seus contatos, vai conseguir nova oportunidade para que entre em uma partida como titular. Mais seguro, Asa joga muito bem, surpreende, é o destaque. Sob os olhares de seu protetor, desempenha-se bem com a imprensa, recupera sua confiança, aprende as regras do jogo. Faz anúncios, é notícia. Começa sua trajetória de ascensão.

Mas ainda há riscos no caminho. O herói não pode relaxar, deve estar atento aos perigos que este jogo impõe, as suas regras estritas, estreitas e absolutamente elitistas no que tange ao trato das raças e classes sociais. Quando Asa é chamado para uma festa da elite paulistana na casa do presidente do clube que defende, ele leva consigo seus colegas de jornada, atletas pobres e um negro que, como ele, ficam desambientados, criando um grande tumulto.

O presidente se recusa inclusive a cumprimentar o jogador negro, e só permite a sua entrada após muita insistência de Asa Branca – mesmo assim adverte: “comportem-se rapazes, vocês não estão em nenhum chiqueiro... Ou então, voltarão para a concentração!” Mesmo com o alerta, os jogadores “não se comportam” e são mandados embora da festa. No momento em que são expulsos, Asa está transando com Sylvia, a mulher do presidente. Só é salvo do flagrante por Marta, que logo assumirá o papel de sua noiva.

É de novo Isaiás que entra como guardião. Organiza um almoço de aniversário com a presença dos amigos leais (de hoje e

do passado, Poca está presente) e da família. Asa sente saudades, se entenece, pensa no seu caminho. O herói fraqueja – as masculinidades parecem se conflitar internamente - mas resolve seguir em frente. A mãe agradece ao protetor, ocasião em que sabemos que Asa e Isaías estão morando juntos; o jogador e o publicitário trocam olhares ternos e discretos. A feliz futura noiva conversa com os familiares de Asa, sossegadamente.

Já próximo do fim, no Maracanã, o grande templo da religião futebol, Isaías comenta com Asa que o porteiro foi um antigo grande jogador, lembrando-o que muitos foram os heróis que acabaram por fracassar ao fim da jornada. Ao mesmo tempo discutem a profissionalização e a legislação ao redor dos jogadores. Asa toma consciência de que precisa efetivamente assumir certos papéis, que precisa incorporar a carapaça da masculinidade hegemônica renovada, *low profile*, se quiser manter-se no auge da carreira futebolística.

Ao fim, com as mesmas roupas de anjo, sua fantasia em um desfile de escola de samba (de novo carnaval e religião, festa e disciplina), Asa ascende definitivamente: depois de consagrado, por compor a equipe tricampeã da Copa do Mundo de 1970 (México), voa pela cidade apreciando sua trajetória vitoriosa e cheia de dificuldades. Um novo homem surge, centrado, com emoções contidas, como deve ser um “verdadeiro homem”, ao menos nesta engrenagem.

O próprio Asa Branca, que de início afronta a ordem de gênero, questionando técnicos autoritários, querendo impor o seu jeito de ser e de jogar, abraça posteriormente a masculinidade hegemônica, virando um grande atleta, paquerador e conquistador de mulheres. Esta masculinidade hegemônica assumida e representada por Asa Branca, longe de ser um padrão, um “cará-

Esporte e Cinema: Novos Olhares

ter fixo” (Connel, 2005, p.76), é aquela que ocupa o topo da escala social, mas sempre pode ser contestada, no quadro das relações entre os gêneros. Asa Branca, induzido por uma mescla de seus desejos e das necessidades que a situação social coloca diante dele, escolhe e é escolhido por um determinado repertório de condutas masculinas. De qualquer forma, essas mudanças e escolhas se dão por sua relação com outro homem, Isaías, uma suposição que, apesar de sutil, reconfigura a idéia de masculinidade construída ao redor do jogador.

Já *Onda Nova* (1983) é parte de um conjunto de experiências cinematográficas típicas dos anos 1980, momento em que o cinema brasileiro, assim como a sociedade como um todo, passava por claras mudanças. O filme tem forte relação com os movimentos culturais observáveis no país, especialmente nesse caso em São Paulo, já desde a segunda metade dos anos 1970, dialogando inclusive com a cinematografia dessa década. É um curioso híbrido do Cinema Marginal, da Pornochanchada da Boca do Lixo paulistana, dos cineclubes e da busca de uma linguagem experimental. Uma junção de comédia de costumes, musical e filme com inspirações em um cinema moderno.

O filme é o segundo de uma trilogia¹⁷ dirigida por José Antonio Garcia e Ícaro Martins. Marcam as três produções uma equipe e um elenco em comum (onde se destaca Carla Camurati, praticamente uma musa, um símbolo dessas obras), a semelhança de aspectos técnicos (um certo formato anárquico e improvisado) e os temas tratados (as novas construções simbólicas e os novos costumes da juventude, que nos anos 1980 definitiva-

¹⁷ Os outros dois são *O Olho Mágico do Amor* (1981) e *Estrela Nua* (1984).

mente se imporá como importante referência cultural); a cidade de São Paulo é o pano de fundo.

José Antonio Garcia já se aproximara do universo esportivo em seu curta-metragem de estréia, *Hoje tem Futebol* (1976), uma ficção sobre a preparação de uma equipe para um jogo, buscando uma linguagem experimental e tematizando as “sexualidades alternativas”. O filme contava no elenco com jogadores do Corinthians, (como Zé Maria, Wladimir, Pita) e atores como os Dzi Croquetes Dario, Baiard e Paulette. Em *Olho Mágico do Amor*, aliás, os jogadores citados e Casagrande voltarão a fazer uma participação especial.¹⁸

Já Ícaro Martins estréia com *Rock*, onde, claramente criando uma contraposição com a na época tradicional forma brasileira de performance desse estilo musical, apresenta um panorama dos novos grupos da década de 1970, claramente alinhando-se a uma perspectiva contracultural. O futebol também ocupa espaço privilegiado na película, notadamente quando se vê a banda Os Novos Baianos disputando uma partida.

É assim, já com essas referências anteriores em suas obras e imersos no contexto dos anos 1980, inclusive tendo que lidar com as dificuldades de produção e de exibição naquele instante, que Ícaro e José Antonio, ambos também originários da Escola de Comunicação e Artes/USP e freqüentadores do circuito da Vila Madalena, vão dirigir os três filmes citados, entre os quais *Onda Nova*.

O início de *Onda Nova* já informa as referências básicas e prepara o espectador para o que virá. Os créditos são apre-

¹⁸ A temática também estará presente em outro de seus curtas experimentais, *Tem Bola na Escola* (ou *Bola na Escola*), de 1979.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

sentados em lençóis pintados pelas personagens, uma inovação, um alinhamento com a cultura do grafite e uma forma de economizar recursos; o local é o Parque do Ibirapuera; o motivo: um jogo em que homens vestidos de mulher e mulheres vestidas de homem comemoram a criação da Gayvotas Futebol Clube, uma equipe de futebol feminino patrocinada por um clube profissional.

Esse início também antecipa a forte carga erótica que vai percorrer a película. As cenas de sexo serão intensas. Como dito, há sim uma relação com as experiências da pornochanchada, na época um enorme sucesso de público. Contudo, a despeito do clima de comédia, do erotismo e mesmo depois de ter sido exibido no mesmo circuito da Boca do Lixo paulistana, *Onda Nova* tematiza mais profundamente (ainda que sem nenhuma pretensão de “tratado sociológico”, antes é um panorama) os novos arranjos sexuais em uma sociedade em transição e em rápida mudança. Virgindade, aborto, relações sexuais livres, adultério e traição, homossexualidade masculina e feminina, *ménage a trois*, esses são assuntos tratados com crueza e sem grandes rodeios, como fatos cotidianos que não devem ser escondidos ou negados a existência.

É interessante perceber como o futebol é o objeto escolhido para desencadear e dar suporte aos conflitos da trama. Logo nas primeiras seqüências vemos de forma explícita a subversão dos sentidos mais usuais desse esporte. Os jogadores Wladimir e Casagrande, vestidos de mulher, são submetidos a um interrogatório de duplo sentido, quando não advertidos por algum comportamento masculino.

A frase-chave é pronunciada em tom irônico pela personagem de Regina Casé: “eu adoro esportes masculinizantes”. A dubiedade é marcante, as brincadeiras com palavras relacionam os cotidianos de futebol e mulheres. A tabela mais importante, para essas, segundo se afirma, não é mais a da menstruação, mas sim a do campeonato, como sempre o foi para os homens.

No seu terreno sagrado, os homens parecem subjugados. Casagrande, por exemplo, ainda voltará à cena como simples objeto de uma mulher que o escolherá para perder a virgindade, uma mudança de papéis bastante significativa: não é ele que tenta desvirginá-la, é ela que o escolhe. Este aceno com novas condutas sexuais, presente no filme inteiro, mostra algo que até os dias de hoje choca a muitos: o feminismo trouxe à baila uma gama de modos novos de encarar e viver a sexualidade, para homens e mulheres. Os homens devem aprender a se comportar em face dessas mudanças.

Com isso, no decorrer da trama, o filme encara o esporte por seu revés, apostando no feminino como modo de contrapor a masculinidade hegemônica e os padrões de comportamento rígidos, enfatizando questões sempre maquiadas, escondidas no interior desse contexto. Se o futebol é um espaço de festa, também é de desejo; assim sendo, também é de liberação.

Foge-se tanto da idéia de assepsia comumente relacionada à prática esportiva (a constante referência ao uso de drogas pelas atletas é uma importante marca desse outro olhar), quanto se complexifica a construção identitária de gênero ao redor da prática. Um exemplo da articulação dessas duas dimensões são as cenas no vestiário, eivadas de sensualidade. Nestes espaços, as jogadoras de futebol vivem e curtem seus corpos, longe das vergonhas que cercam os homens nesses momentos de exposição,

sempre delicados no que toca à masculinidade e as suas regras rígidas no que tange aos prazeres vinculados à corporeidade.

É luminar, nesse sentido, uma das seqüências finais. Após uma longa relação homossexual, Rui e Marcelo resolvem fazer uma roleta russa que acaba de forma trágica. Desesperado e ainda vestido com as roupas de Lili, a goleira do Gayvotas que fazia com os dois um triângulo amoroso, Marcelo a procura no Estádio, logo no dia do grande jogo da equipe. Não sendo permitida a sua entrada, caminha desolado pela marginal Tietê até encontrar uma “pelada”, nela tomando parte, com as mesmas roupas femininas, o que deixa a situação ridícula e patética. Para completar o time, pouco importa se Marcelo é homossexual, se acabou de se envolver em um crime, se está vestido de saia: o futebol é o motivo central.

Roupas, músicas, gírias, expressões lembram que o Brasil vivia uma nova onda (e as referências à *new wave* são claras, antecipando uma influência que será comum em muitos filmes da década, como *Bete Balanço*, de Lael Rodrigues, 1984, e *Rock Estrela*, do mesmo diretor, de 1986; entre outros). O próprio elenco (além de Camurati, podemos citar Cristina Mutarelli, Vera Zimmerman, Tânia Alves, Patrício Biso, entre outros) parece ter forte relação com esse novo momento cultural de transição. As referências à época vão desde citações dos filmes de Walther Hugo Khouri, passam pelo programa do Chacrinha e chegam a Michael Jackson, a música de fundo em muitos momentos da trama. O jogo final das Gayvotas, aliás, é contra a Itália, uma suposta revanche da derrota na Copa do Mundo de 1982.

Por que o futebol ficaria de fora dessa nova vaga? Não parece ser desprezioso o fato de que os jogadores convidados (e, certamente, por terem aceitado tal participação pode ser encara-

do como um sinal de ousadia e mesmo de enfrentamento de um meio tradicionalmente conservador) estavam entre os articuladores da “Democracia Corintiana”. Além disso, é clara a relação com a experiência do Radar, time carioca de futebol feminino que tentava consolidar a prática para as mulheres, sempre enfrentando preconceitos e a opinião pública, algo que de certa forma, com outros formatos, persiste até os dias de hoje.

Esse cenário, a articulação entre um novo contexto político, a distensão nos costumes e experiências inéditas no âmbito do futebol, na mesma medida em que o esporte continuava majoritariamente como um espaço de enorme conservadorismo, inclusive nas suas conexões com a política da ditadura, pode ajudar a entender o quão é provocativo a presença do velho esporte bretão em um filme que não poucas vezes foi chamado de gay, não sem razão. Além das cenas de relações homossexuais (femininas e masculinas), há referências explícitas, como o nome da equipe feminina (a gaivota é um símbolo comumente relacionado à homossexualidade; no caso do filme, o nome da equipe começa com a sílaba Gay); o Ritz, aliás, onde parte da trama se passa, é um bar/restaurante que desde os anos 1980 era tido como *gay friendship*.

De um lado, o uso do futebol como eixo da trama permite estabelecer interessantes contrapontos aos papéis sexuais estabelecidos pela norma hegemônica. Na película não há machos ou fêmeas clássicas; tampouco gays e lésbicas seguem o modelo do senso comum. De outro lado, ao mesmo tempo certos estereótipos são reforçados. Alguns são ocasionais e podem ser lidos em sentido oposto. Por exemplo, se há jogadoras de futebol lésbicas, os diretores do filme não trabalham em momento nenhum isso como uma decorrência do esporte: há orientações

Esporte e Cinema: Novos Olhares

sexuais distintas em uma mesma equipe. Há ainda referências a mulheres másculas que aparecem em alguns momentos, de forma explícita ou de forma velada, caso da equipe adversária no primeiro jogo da Gayvotas, o time da Polícia Feminina (aqui também vemos a invasão das mulheres em espaços tradicionalmente masculinos).

Outros estereótipos são mais explícitos: o Gayvotas é dirigido por um homem, Jorge, casado com a capitã e uma das melhores jogadoras, Neneca. Ele dirige todo o treinamento, no mesmo formato que usualmente é aplicado em times masculinos. Se elas subverteram a lógica ao ingressar no território sagrado do masculino, é o homem que continua, pelo menos dentro das quatro linhas, no comando. Até porque, em outra cena de flagrante estereótipo, no meio das partidas algumas jogadoras se desinteressam, conversam ou dançam balé, como se não soubessem mesmo de que se trata aquele jogo. Em determinado momento, o dirigente do clube que as patrocina reclama dos seus comportamentos inadequados. Jorge, irritado com essas ocorrências e com o fraco desempenho, supostamente fruto de descompromisso ou dos muitos problemas “da natureza feminina”, afirma categoricamente “Futebol é coisa para macho”.

Essas mulheres que tentam jogar futebol enfrentam mesmo vários conflitos. Além dos já citados, é interessante a seqüência em que Lili se desentende com sua mãe (de forma hilária interpretada por Patrício Bisso), pois essa não quer que ela jogue futebol. Agressiva, Lili lembra que seu pai faz tricô; a mãe defende seu marido afirmando que se trata de uma prática terapêutica, sem relação com a sua sexualidade. As tensões são assim multifacetadas e só mesmo Zazá, mãe de Zita, e o pai de Batata,

ex-jogador de futebol, apóiam declaradamente o time, o que não diminui a pressão social sobre elas.

Onda Nova não é um documentário. É uma ficção, que inserida em um tempo histórico, notadamente nesse caso por tratar-se de um filme de costumes, permite perceber algo do seu momento, a partir da ótica e do olhar específico de seus diretores. Novos modelos de masculinidade estavam em construção, dialogando mesmo com uma nova postura e presença pública feminina e com os primórdios de uma maior visibilidade das lutas dos homossexuais pelo respeito às diferentes orientações sexuais. O futebol, ainda que resistente, não ficaria totalmente inerte a esse conjunto de mudanças, no filme e na “vida real”, com as experiências do Corinthians e do Radar.

Essas tensões são captadas não só em *Onda Nova*, como também em *Asa Branca: um Sonho Brasileiro*, ainda que com enfoques distintos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Futebol e cinema: artes e técnicas do século XIX, que invadem os séculos XX e o atual, não somente registrando as mudanças sociais, mas também sendo parte delas, e mesmo provocando-as. O cinema incorpora representações, por vezes contribuindo para a reconfiguração da vida social, lançando propostas e difundindo imagens e idéias, provocando e gerando inquietações e tensões. Essas certamente são sentidas no meio esportivo, que se quer inquebrantável, com uma aparente ordem, sustentáculo de sua hegemonia no mundo do entretenimento, mas que, a partir de qualquer acontecimento que saia do *script* inicial, revela-se repleto de contradições e brechas nas quais se pode

questionar a suposta neutralidade que nem de longe esta esfera possui.

Essas tensões são nitidamente identificadas nos filmes aqui analisados. De um lado, um rapaz que sai do interior, impulsionado unicamente pela sua paixão e talento pela bola, a única vida que conhecia até então, abre-se para o mundo e é forçado a conhecer outras possibilidades de ser homem, em um mundo brutal, de aparências, sem espaço para os derrotados – o mundo da masculinidade hegemônica até então presente no futebol brasileiro.

Asa se entrega a este mundo, é vitorioso sem, entretanto, esquecer o que possui de precioso, seus sentimentos mais puros e singelos, sua origem. Não pode vivenciá-los, tem que abafá-los, mas eles persistem, mostrando os rachas e as brechas desta ordem que aparentemente é maciça. A própria presença da homossexualidade masculina, no filme apresentada de forma sutil, quase subliminar, mostra que as fissuras na masculinidade hegemônica vão além do que se poderiam suportar anos antes, e que novos modelos de homem poderão surgir, e já estão em construção, enquanto antigos padrões começam a ruir. São novos modelos que, com tato e polidez, assumem discretamente o topo das relações sociais, influenciando outros tipos de condutas masculinas.

Por outro lado, o que havia de sutileza e de insinuações em *Asa Branca*, se escancara em *Onda Nova*. As mulheres invadem o terreno de poder simbólico dos homens: os campos de futebol. O que eles irão fazer com isso? Como lidar com esta invasão? Que respostas são possíveis perante essa “indesejável” presença feminina em um espaço que sempre esteve sob o absoluto controle dos homens, onde elas sempre foram proibidas até de pisar?

O filme responde da forma mais irônica possível, travestindo craques de futebol de mulheres, em uma inversão de papéis que, diretamente, mostra que os homens terão que mudar; a masculinidade hegemônica “já era”, chegou uma “nova era”, na qual as relações entre os sexos poderão ser mais igualitárias. A sexualidade livre apresentada no filme é uma das facetas destes novos tempos, lado importante, essencial, porém não único: de fato, o filme, e os enredos que se entrelaçam com homossexuais homens e mulheres, sexo livre, mulheres no comando, chutando bolas, transformando poderosos jogadores de futebol em objetos do desejo sexual, corpos a serem usufruídos e descartados, demonstra que as condutas corporais no Brasil, tanto em nível das práticas esportivas quanto das sexuais, estão sofrendo uma intensa mudança, influenciadas pelas grandes alterações nas relações sociais de gênero vivenciadas na sociedade brasileira.

Tais alterações, por suposto, não se mostram e não ocorrem somente do lado das mulheres – as modificações da presença desta nos diversos cenários sociais fazem com que os homens reconfigurem as suas próprias performances, seus sentimentos, suas condutas, seu modo de se relacionar socialmente, entre si, com as mulheres, com o trabalho, com o corpo, com o esporte, enfim, com a vida e o mundo: novas masculinidades em transição vão surgindo no horizonte da sociedade brasileira.

O homem tradicionalmente hegemônico – bruta mente, violento, insensível às necessidades do outro – vai dando espaço a um novo tipo, com um perfil de empresário dos tempos modernos, sensível, mas competente e decidido. De outro lado, as mulheres avançam com posturas e condutas anteriormente reservadas aos homens – se masculinizam, e mesmo questionadas, seguem adiante em seu caminho.

Tanto *Asa Branca* quanto *Onda Nova* captam esses trânsitos, e são filmes que, por sua sensibilidade social, merecem ser vistos e analisados pelas lentes de gênero, como testemunhas vivas da nova ordem que vai se instalando na vida nacional, e que por maiores resistências que ainda hoje encontre em diversos campos sociais – e no futebol em especial – veio para ficar.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. *Com brasileiro, não há quem possa!* São Paulo: Editora da Unesp, 2004.
- BATALHA, Cláudio. Prá Frente Brasil: o retorno do cinema político. In: SOARES, Mariza de Carvalho, FERREIRA, Jorge (orgs.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BELLOS, Alex. *Futebol: the Brazilian way of life*. London: Bloomsbury, 2002.
- BRUNI, José Carlos. Apresentação ao Dossiê Futebol. *Revista USP*, São Paulo, n.22, p. 7-9, 1994.
- CALDEIRA, Oswaldo. Futebol: tema de filmes – Garrincha, Alegria do Povo. In: MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Faria (orgs.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2005.
- CONNELL, R.W. *Masculinities*. Crows Nest, Australia: Allen & Unwin, 2005.
- DAMATTA, R. Antropologia do óbvio: notas em torno do significado social do futebol brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n.22, p.10-17, 1994.
- DIAS, Cleber Augusto. *Urbanidades da natureza*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- DRUMOND, Maurício da Silva. *Nações em jogo: esporte e propaganda política em Vargas e Perón*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades. *Revista Brasileira de Educação Física*. São Paulo, v. 19, n.2, p. 143-51, 2005.

- KNIJNIK, Jorge Dorfman. *A mulher brasileira e o esporte: seu corpo, sua história*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2003.
- KNIJNIK, Jorge Dorfman, VASCONCELLOS, Esdras Guerreiro. Les femmes en crampons à coeur ouvert au Brésil. In: TERRET, Thierry (org). *Sport et genre: v1 – La conquête d'une citadelle masculine*. Paris: L' Harmattan, 2005.
- LOPES, José Sérgio Leite. A vitória do futebol que incorporou a pelada. *Revista USP*, São Paulo, n.22, p. 65-83, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. Por que estudar gênero na era dos cyborgs? In: FONSECA, Tânia Mara Gali, FRANCISCO, Deise Juliana (orgs.). *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- MELO, Victor Andrade de. Futebol e cinema: relações. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, Porto, volume 6, n.3, p.362-270, 2006a.
- MELO, Victor Andrade de. *Cinema e esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2006b.
- MELO, Victor Andrade de, FORTES, Rafael. *O surfe no cinema e a sociedade brasileira na transição dos anos 1970/1980*. Rio de Janeiro: 2008. mimeo.
- MURAD, Maurício. Futebol e profissionalização no Brasil: comentários a partir do filme *Passe Livre*. In: MELO, Victor Andrade de, ALVITO, Marcos (orgs.). *Futebol por todo o mundo: diálogos cinematográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- ORICCHIO, Luiz Zanini. *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: *Imprensa Oficial*, 2006.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SALLES, José Geraldo do Carmo, SILVA, Maria Cecília de Paula, COSTA, Marta de Moura. A mulher e o futebol – significados históricos. In: VOTRE, Sebastião. (org). *A representação social da mulher na educação física e no esporte*. Rio de Janeiro: Editoria Central da Universidade Gama Filho, 1996.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Futebol e política - Prá Frente Brasil. In: MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Faria (orgs.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora Senac, pp.21-30, 2005.

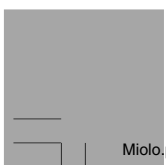
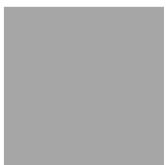
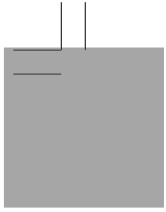
Esporte e Cinema: Novos Olhares

- SOARES, Antonio Jorge. História e a invenção de tradições no campo do futebol. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: v.13, n.23, p.119-146, 1999.
- SOARES, Antonio Jorge. Futebol brasileiro e sociedade: a interpretação culturalista de Gilberto Freyre. In ALABARCES, Pablo (org.). *Futbologías: fútbol, identidad y violencia en America Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2003.
- OLIVEIRA, Sócrates, GOZZI, Ricardo. *Democracia corinthiana: a utopia em jogo*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- TOLEDO, R.C. Aviso aos incautos: o Brasil continua. *Revista Veja*, 6 de novembro de 2002, p. 134.
- WITTER, J. S. *O que é futebol*. São Paulo, Brasiliense, 1990.



**O SURFE NO CINEMA E A SOCIEDADE
BRASILEIRA
NA TRANSIÇÃO DOS ANOS
1970/1980**

Victor Andrade de Melo e Rafael Fortes



INTRODUÇÃO

Silvinha, Carol e Melissa, três amigas adolescentes que estudam no Colégio São Jorge, uma escola de classe média, conversam sobre seus sonhos. O diálogo se passa no quarto de Melissa. Carol, recém-chegada do exílio com os pais, sonha em ser diretora de cinema e filma o bate-papo com uma câmera super 8. Perguntada sobre o futuro, a anfitriã sorri e diz que quer se casar com o “menino do Rio”. Enquanto fala, volta-se para a parede, onde se vislumbra um pôster do filme de mesmo nome.

A cena narrada é de *Podecrer!*, filme de Arthur Fontes, em cartaz nos cinemas brasileiros nos últimos meses de 2007. A trama se passa na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1981, o mesmo do lançamento de *Menino do Rio*, de Antônio Calmon. A caracterização do lugar e da época apresenta o surfe e a praia como referências para as personagens principais, tanto as femininas, que frequentam constantemente o espaço, quanto as masculinas: Tavico, João, PP e Marquinhos são praticantes do esporte.

Entre o fim dos anos 1970 e o início dos 1980, o surfe, se estruturou definitivamente no Brasil, processo que tivera início na década de 1950¹ e ocupou espaço de destaque em alguns longas-metragens. Anteriormente, a prática somente estivera presente em *Garota de Ipanema* (1967), um filme de Leon Hirszman, com roteiro assinado a quatro mãos; o próprio Leon, Vinícius

¹ Algumas fontes indicam que o surfe já era praticado no Brasil desde a década de 1930, na cidade de Santos. Contudo, é mesmo no Rio de Janeiro da década de 1950 que começa a se estruturar um campo ao redor da prática, inclusive com os primórdios de uma cultura *surf*. Para maiores informações, ver estudo de Dias (2008).

de Moraes, Glauber Rocha e Eduardo Coutinho. A película traçava um perfil da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro nos anos 1960, sendo uma tentativa de desmistificar a idéia de “juventude dourada carioca”.

Na trama, Márcia (interpretada por Márcia Rodrigues), a protagonista, tem um namoro com o campeão de surfe Pedro Paulo (Arduíno Colassanti)². Naquele momento, a referência a este esporte dialogava com a configuração de uma cultura juvenil de classe média, fato que não surpreende se considerarmos na película a presença e influência da bossa nova, um produto musical sintonizado com o gosto deste estrato da população³.

Depois de mais de 10 anos sem aparecer nos longas e curtas produzidos no Brasil⁴, naquela transição de década foram lançados quatro filmes onde o surfe esteve centralmente presente: *Nas ondas do surf*, de Lívio Bruni Júnior (1978); *Nos embalos de Ipanema* (1978), *Menino do Rio* (1981) e *Garota dourada* (1983), os três de Antônio Calmon.

Não foi nada desprezível a bilheteria dessas fitas, mesmo para os padrões do cinema nacional da época. Segundo Ramos (1995),

² A trajetória de Colassanti é bastante interessante. Participou, como ator ou na parte técnica, em mais de 30 longas-metragens e foi também um dos pioneiros do surfe e da caça submarina no Brasil. Morador de Ipanema, era a perfeita incorporação de um personagem de filme de surfe.

³ Para maiores informações sobre a relação entre a bossa nova e o público jovem, ver estudos de Morelli (1991) e Bueno (2005). Foge ao recorte deste estudo discutir profundamente esse filme. Para maiores informações, ver estudo de Salem (1997).

⁴ Em consulta realizada no banco de dados da Cinemateca Brasileira (<www.cinemateca.com.br>) pode-se perceber uma curiosa ocorrência. Nos anos de 1966/1967 é possível encontrar cenas de surfe em cinejornais. Após esse período, somente em 1977 o esporte volta a esses programas, como, por exemplo, em *Brasil Hoje*, número 210, onde se podem encontrar imagens da etapa brasileira do 1º Circuito Mundial de Surfe, realizada em 1976, no Arpoador, Rio de Janeiro.

Menino do Rio foi assistido por mais de dois milhões de pessoas, *Nos embalos de Ipanema* por mais de 500.000 mil espectadores, e *Garota dourada*, por mais de 600.000. Segundo Bueno (2005), *Nas ondas do surf* foi a segunda maior bilheteria de 1978.⁵

Além disso, como coadjuvante, o surfe também esteve presente em outras películas no decorrer da década de 1980: como exemplo, *Vai Vem à Brasileira*, de Manuel Carlos Semião da Silva (1983); *Fulaninha*, de David Neves (1986); *A menina do lado*, de Alberto Salvá (1987).⁶

O que teria impulsionado o aumento da presença do surfe na produção cinematográfica brasileira? Como isso pode nos ajudar a pensar não só nas diferentes configurações do campo esportivo como também no contexto sociocultural do país naquela época? Tendo em vista tais questões, este artigo tem por objetivo analisar as quatro películas nas quais o surfe ocupou espaço privilegiado, produzidas no Brasil entre os anos de 1978 e 1983.

Estamos seguindo a trilha de outros pesquisadores que já argumentaram ser férteis e constantes as relações entre cinema e esporte no decorrer da história. (Mérida, 1995, Ramió, 2003, Marañon, 2005 e Melo, 2006) Fenômenos típicos da modernidade (ainda que possuam raízes anteriores), se organizando a partir das mudanças culturais, sociais e econômicas observáveis desde o fim do século XVIII e no decorrer do século XIX, ambos constituem-se como poderosas representações de valores e desejos que permeiam o imaginário do século XX.

⁵ Para maiores informações, ver também o sítio da Agência Nacional de Cinema (Ancine): <http://www.ancine.gov.br/>.

⁶ Maiores informações e a lista completa de filmes em que o surfe esteve presente podem ser obtidas em <http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte/>.

Ambos celebraram e foram celebrados pelas novas dimensões de vida e de sociedade construídas no decorrer do século que passou. (Melo, 2006)

O diálogo entre cinema e esporte constitui-se, portanto, em fonte potencial para melhor compreensão de determinadas representações e úteis para ampliar o nosso entendimento tanto sobre a prática esportiva quanto sobre a sociedade retratada.

Introdutoriamente, apresentamos alguns aspectos relativos à conformação do campo construído ao redor do surfe, buscando coletar elementos que nos ajudem a compreender a presença deste esporte no cinema brasileiro no período estudado. Posteriormente retomaremos algumas dessas discussões, quando nos debruçarmos mais especificamente sobre os filmes a serem analisados.

CONFIGURAÇÕES DO SURFE

Um importante aspecto a ser considerado é a idéia de contracultura. Fenômeno do fim dos anos 1960 e início dos 1970, forjada em um contexto social, político e econômico complexo e específico, angariou adeptos e impulsionou arranjos e práticas diversas em distintos países, sempre dialogando com as peculiaridades locais.

Apesar dessas especificidades, é possível elencar alguns traços gerais: a acentuada recusa dos valores da geração anterior; a presença de jovens de classe média, sobretudo estudantes universitários, entre os principais agentes; a contestação e a reivindicação de mudanças para superar o capitalismo e a *tecnocracia*; a aproximação com o misticismo e com visões mágicas de povos que privilegiam a integração e a união (e não a conquista) da

natureza; o uso de drogas com sentido de autoconhecimento e auto-percepção.(Roszak, 1972, Clarke e colaboradores, 1976 e Booth, 2001)

Para alguns, alinhar-se com a idéia de contracultura significava sair de casa e recusar valores estáveis tradicionais. Essa defesa de uma “vida nômade e libertária” se articula plenamente com uma certa representação da prática do surfe, algo bastante presente em muitos dos filmes nos quais tal esporte esteve inserido, relacionado a idéias como as de desapego dos bens materiais, de opção por uma vida simples junto à natureza e de realização de viagens com os amigos.(Roszak, 1972 e Carmo, 2001)

Tais ideais, todavia, nunca foram consensuais. Em um dos centros da contracultura, a Califórnia, se gestou “uma nova cultura hedonista” do surfe, que “rapidamente se difundiu pelo anel do Pacífico, inicialmente através de um gênero hollywoodiano de filmes de praia” (Booth, 2001, p. 91). Este autor afirma que a “cultura do surfe” e a mídia estão associadas desde o princípio, uma relação que tornou-se clara e tem como marco uma película específica, um grande sucesso à época: “produtores de Hollywood identificaram cedo o potencial comercial da nova cultura e a Columbia Pictures lançou o gênero hollywoodiano em 1959 com *Gidget*” (Booth, 2001, p. 91), uma adaptação do livro homônimo de Frederick Kohner.

De fato, vários filmes que tinham como cenário a praia, tendo o surfe como destaque, foram realizados na primeira metade da década de 1960⁷. Segundo Booth (2001), “as histórias de praia

⁷ É interessante observar que algumas cenas de surfistas já tinham sido pioneiramente exibidas em *Waikiki surfers*, de R.K. Bonine (Thomas Edison Company, 1906).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

de Hollywood eram aventuras musicais e ajudaram a popularizar um estilo específico, a *surf music*” (p.93). Música e cinema, tendo o surfe como tema, estavam associados e geraram grandes sucessos comerciais.

A articulação mídia-surfe, obviamente, trouxe para o esporte as idéias de lucro e exploração comercial, via mercado de entretenimento. Isso incomodou uma parte dos praticantes, desencadeando tensões na configuração do campo em construção. Muitos surfistas reclamavam da imagem pasteurizada divulgada por Hollywood e passaram a realizar suas próprias produções: inicialmente com características mais artesanais, logo se tornaram mais “profissionais”, inclusive por ser uma possibilidade de trabalho para os que desejavam se dedicar integralmente ao esporte.

Estabeleceram-se, assim, dois tipos de filmes de surfe: os hollywoodianos (cujo foco era a “vida praiana”) e os especializados (centrados na “camaradagem” do surfar, imagens de ondas grandes e perfeitas, valorização de locais exóticos e “secretos” e dos elementos mais intrínsecos à prática, como o *design* das pranchas e a excelência das manobras). Vejamos como, nesse sentido, o cinema se transformou não só em um importante fator de divulgação como também em um dos espaços em que se travavam disputas pelas representações em torno do esporte, cujos valores eram bastante distintos:

Diferentemente do gênero hollywoodiano que retratava o surfe como um passatempo conformista, os homens e mulheres jovens nos filmes de surfe especializados, que desciam ondas e viajavam incessantemente, e que nunca trabalhavam ou se preocupavam, carregavam a mensagem potencialmente subversiva de que surfistas eram menos previsí-

veis, menos confiáveis e não tão prontos a se conformar.
(Booth, 2001, p.95)

Os filmes especializados eram, assim, um canal para a divulgação da rebeldia e inconformismo característicos da cultura do surfe na Califórnia. As películas, exibidas fora dos grandes circuitos, eram recebidas com avidez pelos interessados: “ao fim da década, entusiastas e fãs se reuniam em clubes privados e salões públicos para assistir a filmes especializados”.(Booth, 2001, p.95) As audiências eram significativamente menores do que as dos longas hollywoodianos, pelo menos até o momento em que a própria idéia de rebeldia, em sentidos diversos, de alguma forma foi apreendida pelas películas do *mainstream*.⁸

Assim, os meios de comunicação exerceram papel central na expansão da visão hedonista do surfe para além da Califórnia, atingindo um público juvenil de diversos países e contribuindo para configurar estilos de vida. Devemos lembrar que a essa altura a cultura de massa já fornecia os “modelos dominantes” de referência aos adolescentes – ocupando o lugar que era anteriormente da família e da escola (Morin, 1997, p.157). Cinema, revistas, rádio, televisão (e futuramente a internet) integraram-se, cabendo à produção audiovisual sempre um lugar de destaque.

No Brasil, segundo Bueno (2005) e Dias (2008), esse processo começa a se delinear já nos anos 1960, mas é mesmo no fim dos anos 1970 que se torna mais claro, antecipando o *boom* dos anos 1980. Esse é um momento marcado pela transição da ditadura para a democracia. Se por um lado eram perceptíveis

⁸ Uma discussão sobre esse aspecto pode ser encontrada no estudo de Bueno (2005).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

importantes avanços, como a reestruturação do movimento estudantil e operário, a revogação do AI-5, a anistia e o retorno dos exilados, por outro os centros de tortura e os serviços de espionagem ainda não haviam sido desativados, as produções artísticas ainda estavam submetidas à censura e setores contrários à abertura jogavam suas fichas em atividades conspiratórias para forjar a necessidade de se manter a estrutura de repressão funcionando a pleno vapor. Ventos de liberdade começavam a soprar, mas nuvens negras ainda pairavam sobre os céus brasileiros: a produção cultural certamente expressava essas tensões.

No que diz respeito ao surfe, a estruturação e organização das competições e do profissionalismo ainda davam os primeiros passos: os campeonatos ainda eram esporádicos (ainda que torneios como os de Saquarema e do Arpoador já fossem reconhecidos) e a maior parte dos surfistas era amadora, poucos contavam com patrocínios. O crescimento do número de praticantes, contudo, já era flagrante, algo claro inclusive na fundação de diversas associações locais e estaduais, que buscavam organizar os atletas e melhor promover os circuitos.

A produção midiática sobre o surfe dá um salto no Brasil, um retrato do crescimento do interesse do público e do fato de que a juventude passava a ser cada vez mais um alvo do mercado e dos meios de comunicação, algo que certamente também está articulado com o clima de esperança e jovialidade que o fim da ditadura começa a propiciar. Além de nos já citados filmes, o esporte se faz presente em revistas, na rádio, na televisão.

Fluir, a revista brasileira mais vendida e longeva dedicada ao esporte, é criada em 1983, dando seqüência e aperfeiçoando algumas experiências anteriores, como a da pioneira *Brasil Surf*, criada em 1975. Em 1986 já havia no país oito publicações ten-

do o surfe como assunto central (Mira, 2001). Emissoras de rádio, como a “Maldita” Fluminense FM – de Niterói, criada em 1982, voltada para o público jovem ouvinte de rock – tiveram participação importante na divulgação dos campeonatos de surfe (Mello, 1992). A fala de Ricardo Bocão⁹, por ocasião da comemoração de 20 anos da *Fluir*, reforça a idéia de havia uma articulação entre distintos elementos naqueles primeiros anos dos anos 1980:

Me lembro de três grandes explosões. A ditadura chegando ao fim, o rock nacional pipocando com os Titãs, Blitz, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Kid Abelha, Capital Inicial, Ultraje a Rigor e o surf brasileiro explodindo pela segunda vez (depois de 76, 77 e 78). (Bocão, 2003b)

Na televisão, em 1980, a novela *Água Viva*, de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo, trouxera a cultura de praia para o horário nobre, causando polêmica pelas referências ao *topless* (uma nova moda nas areias cariocas) e à maconha. Na abertura, velas de windsurfe “bailavam” ao som da música *Menino do Rio*, de Caetano Veloso, na voz de Baby Consuelo: “o Havaí, seja aqui”. Em 1983, *Realce*, o primeiro programa de esportes de ação da televisão brasileira, estréia na Rede Record do Rio de Janeiro, apresentado por dois surfistas: Ricardo Bocão e Antonio Ricardo.

⁹ Ricardo Bocão foi um dos surfistas mais importantes do Brasil nos anos 1970. Um dos pioneiros na estruturação do campo, apresentador e produtor de programas de televisão e de filmes, organizador das primeiras escolas de surfe e de vários serviços ligados ao esporte, hoje é um dos colunistas da *Fluir*. Usamos neste artigo suas falas por as considerarmos fonte privilegiada acerca das representações sobre a prática.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Os filmes de surfe chamaram a atenção para a temática e inspiraram uma narrativa que se materializou no seriado *Armação ilimitada* (1985-1988), uma referência na história recente da televisão brasileira. O coordenador artístico e um dos roteiristas era Antônio Calmon, contratado pela Rede Globo “por saber falar ao público jovem”, diretor de três das quatro películas nas quais o surfe ocupou, no período, importante espaço; um dos personagens centrais era interpretado por André de Biase, o mesmo protagonista daqueles filmes.

O seriado caracterizava-se pela “inovação na linguagem” e “infinidade de referências à cultura pop”, entre as quais “desenhos animados, cinema, programas de televisão, gibis, rock, surf, etc.” (Ramos, 1995, p.77). Para Mira (2001) foi o produto midiático que colocou definitivamente o surfe na moda no país.

Para a consolidação dessas iniciativas, passou a ser necessário não apenas a formação de um público cativo, mas também atrair anunciantes que custeassem a produção. No caso das revistas, por exemplo, o preço de venda mal cobria os custos de impressão e distribuição. A *Fluir*, para viabilizar-se em seus primeiros momentos, cobria vários esportes (surfe, vôlei livre, bicicross e skate) e tinha periodicidade bimestral. Após algumas edições, o crescimento do número de propagandas específicas de surfe (fabricantes de roupas, equipamentos e acessórios) é decisivo para a publicação excluir os demais esportes e se tornar mensal.

A juventude, mesmo a que não praticava o surfe e vivia longe das praias, usava roupas e acessórios de marcas como Pier, Company, Rico e K & K originais, compradas nas lojas, ou adquiridas nos camelôs que proliferaram pela cidade. Como bem identifica Bueno:

Uma das mudanças mais significativas no tocante à produção cultural juvenil nos anos 80, em relação às décadas anteriores, foi a sua abrangência. Se nos anos 50 e 60 essa produção concentrou-se entre os jovens da classe média urbana, a partir dos anos 70 os setores operários tiveram acesso mais direto às experiências e produtos juvenis. Isso ocorreu graças à incorporação dos jovens de baixa renda ao mercado de trabalho formal, possibilitando as transformações dos padrões de consumo. (Bueno, 2005, p.77)

Essa produção midiática, portanto, ao mesmo tempo em que divulgava o surfe e seu estilo de vida, é, em si, uma prova da consolidação de um mercado em torno deste esporte no Brasil, bem como da construção de novas referências simbólicas em nossa sociedade, onde se destaca a juventude como referência. Os filmes que analisaremos certamente nos apresentarão mais dados sobre esses aspectos.

NAS ONDAS DO SURFE

Se considerarmos que *Nas ondas do surf* (Lívio Bruno Junior, 1978)¹⁰ é o único documentário entre os quatro filmes por nós analisados, poderíamos a princípio pensar que trata-se de uma produção absolutamente distinta das demais. Certamente é a que mais apropriadamente pode ser chamada de filme de surfe, próxima das características do tipo de película alternativa. Na verda-

¹⁰ Produção: Lívio Bruni Jr., Rossini Maranhão Filho; Elenco: Pepe, Rico, Daniel Friedman, Otávio, Bocão, Maracá, Zeca Proença, André Pitzalis, Gerry Lopez, Rory Russel, Mark Richards, Mark Warren, Reno Abellira, Michael Ho; Narração: Sérgio Chapelin; Montagem: Leovigildo Cordeiro (Radar).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

de, ao tentar captar o clima existente ao redor do esporte que se estruturava, o longa exibe uma série de representações que futuramente serão incorporadas nos filmes de ficção nos quais o surfe ocupa espaço importante (mais próximos do tipo “hollywoodiano”).

Este é, aliás, o aspecto mais significativo de *Nas ondas do surf*: difundir pioneiramente um estilo de vida que estava em construção, já delineando elementos-chave sempre ressaltados ao redor dessa prática esportiva: a vida na natureza, o desejo de correr risco, o prazer de viajar, a beleza das praias e dos novos corpos “dourados”.

Da mesma forma, o filme traça um perfil do surfista como personagem controverso, que tem problemas com a polícia e/ou com aqueles que não o compreendem em suas opções de vida, equivocadamente considerado por uns como desviante, por outros, um alienado. Na tentativa de desfazer essa visão, a película demonstrava a existência de uma grande cadeia econômica sendo gestada ao redor da prática: a mensagem é que há “coisas sérias” por trás dessa aparente brincadeira.

O longa dialoga tanto com o contexto brasileiro, especificamente com o primeiro grande fluxo de desenvolvimento do esporte, quanto com as experiências documentais de filmes norte-americanos, que passaram na época a ser mais exibidos no Brasil, em circuito alternativo, normalmente procurado pelos já iniciados. A narrativa é muito semelhante às mais famosas fitas de surfe do momento: muitas cenas de atletas “pegando onda”, espontaneamente ou em algum campeonato (no caso de *Nas ondas do surf*, a etapa do Primeiro Circuito Mundial, realizada na Praia do Arpoador, e o Festival Nacional de Saquarema, organizado na Praia de Itaúna, ambos em 1976); música instrumental de fundo (a trilha esteve sob a responsabilidade do grupo A Cor do

Som, que à época buscava uma sonoridade alternativa e que futuramente também embarcaria na onda *pop*; a exibição de imagens que valorizavam a integração homem-natureza e a sensação de emoção. Essas opções estéticas serão futuramente reproduzidas e muito comuns também nos programas de televisão.

As informações técnicas apresentadas, narradas por Sérgio Chapelin a partir de texto bastante didático de Alberto Pecegueiro, à época editor da pioneira *Brasil Surf*, reforçam a impressão de que a película intentava dar uma aula de surfe para o grande público.

O filme traz também algumas breves entrevistas com alguns dos principais surfistas da época (Ricardo Bocão, Otávio Pacheco, Daniel Friedman e Pepê), apresentados como indivíduos antenados com a natureza, amantes de um estilo de vida simples e despojado do aparato tecnológico da cidade. Vemos ainda cenas de skate e de vôo livre, apresentados como esportes desdobramentos do surfe.¹¹

Lívio Bruni Jr., filho de um conhecido dono de cadeia de cinemas, já envolvido com outras produções cinematográficas, e Rossini Maranhão, o Maraca, um dos pioneiros do surfe carioca e um dos primeiros a ter surfado no Havaí, realizam, assim, um documentário resultante tanto de uma visão comercial quanto do desejo de contribuir para a difusão do esporte.

O filme apresenta claras deficiências do ponto de vista técnico e narrativo. De qualquer forma, esse aspecto “primitivo” tem grande relação com o próprio momento de desenvolvimento do surfe no Brasil. O depoimento de Ricardo Bocão nos permite saber mais

¹¹ Inicialmente o vôo livre chegou a ser chamado de *sky surf* e que Pepê, um dos pioneiros do surfe, foi também campeão mundial de asa delta.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

sobre os bastidores das filmagens. Inicialmente, comenta a exibição das primeiras cenas, captadas no Rio de Janeiro:

Dois meses depois, o pessoal da revista *Brasil Surf* e os principais surfistas cariocas da época foram ver o material bruto numa das melhores salas de cinema da cidade, o Bruni Ipanema. Sentei na fileira onde estava o Lívio e quando as luzes se acenderam, ele perguntou se eu havia gostado e se aquilo não daria um filme. Ele já tinha até um nome - “Brasil no Surf”. Eu respondi que o material estava alucinante, mas ponderei que um assunto só (o campeonato) não seguraria um longa metragem e deixaria o filme maçante. E que um filme de surf tinha que ter o Hawaii. (Bocão, 2005)

Assim, deslocou-se uma equipe de produção para o Havaí, para captar cenas dos brasileiros em ação e de um campeonato, no qual participavam alguns dos grandes surfistas mundiais da época (Mark Richards, Shaun Tomson, Michael Ho, Gerry Lopez, Ian Cairns e Peter Townend, entre outros).

Quanto às filmagens no Havaí, Bocão afirma que o esquema pouco profissional ocasionou diversos problemas:

No começo, o objetivo de fazer parte do filme surfando altas ondas era a única coisa que importava para todos. Depois de um mês, a convivência quase diária com pessoas bem diferentes entre si começou a cobrar a fatura, e o preço foi ficando um pouco mais alto. (...) Eu pensei: “Já estou nessa função há quase três meses e não ganhei nada por esse trabalho. Me comprometi na empolgação do momento e agora vou até o fim, mas quando acabar o último rolo, vou me mandar para as outras ilhas do arquipélago sozinho, sem falar nada para ninguém.” (Bocão, 2005)

Parece curioso que essa fala venha de um dos pioneiros da presença do surfe na televisão brasileira, mas o esporte naquele momento ainda não se configurara plenamente como opção profissional: o romantismo não era só um discurso, mas uma concreta alternativa de vida. O próprio Bocão lembra de como fora morar em Saquarema, conhecida como o Maracanã do surfe:

Liguei para o Betão, meu grande amigo na época e falei: “Vamos morar em Saquarema, fazer uma oficina de pranchas e pegar altas ondas”. Financeiramente, não havia muita pressão. Cobrávamos 1 800 cruzeiros, numa prancha. O aluguel da pequena casa onde morávamos, no canto esquerdo de Itaúna, custava 500 cruzeiros. O da nossa oficina, no canto direito (Lagoinha), outros 500 cruzeiros. E trabalhando, éramos apenas três - os dois donos e uma terceira pessoa. Comida? Muito barata. Gasolina? Nos deslocávamos só de bicicleta para ir do canto esquerdo para o canto direito da praia e às vezes para a cidade. E a margem de lucro? Pode parecer exagero, mas era de 100%. Ou seja, só precisávamos de duas encomendas por mês para a nossa sobrevivência. Uma prancha pagava o material das duas e a outra pagava os nossos custos pessoais e os da oficina. Vivíamos de maneira simples, com boa alimentação, muita fogueira e violão e quase nenhum gasto. (Bocão, 2004)

Na verdade, o surfista repetira uma experiência que já tivera quando vivera no Havaí, sempre em busca das melhores ondas:

Eu cobrava 65 dólares para laminar uma prancha até 8 pés. Pagava 10 para o lixador e uns 5 por uma quilha de madeira com fibra de vidro. Gastava uns 30 em material e o lucro de 20 dólares dava para duas semanas de supermercado. Co-

Esporte e Cinema: Novos Olhares

mendo aveia cozida com banana de manhã, sanduíches de pão integral com verduras e algum tipo de queijo no almoço e jantando praticamente todas as noites arroz integral, lentilhas e legumes, 10 dólares semanais em 1974 eram suficientes. As ondas eram de graça.(Bocão, 2004b)

Com esse tipo de vinculação, não surpreende a sua posição nostálgica, alguns anos depois:

Saudade. Éramos mais puros. Sob todos os aspectos. Pranchas sem cordinha e sem logotipos. Todos nadavam longas distâncias para pegá-las e ninguém reclamava da falta de patrocínio, nem do patrocinador, pois eles não existiam. Cada um se virava com criatividade ou esforço para conseguir viajar em busca de ondas melhores ou para participar daquele pioneiro, exótico e místico campeonato longe do seu país. A única recompensa era a alegria de surfar ondas que você só conhecia através de uma foto ou a realização pessoal de participar de campeonatos que tinham a sua história contada pelo boca-a-boca dos mais viajados.(Bocão, 2006)

A grande bilheteria de *Nas ondas do surf*, com todos os limites de sua realização, de alguma forma indica a já grande presença desse esporte entre a juventude e antecipa em alguns anos o espaço que ocupará no imaginário da população nos anos 1980. Antes, contudo, do sucesso dos filmes dessa década ainda tivemos nos 1970, outro longa em que o surfe ocupou espaço de relevância: *Nos embalos de Ipanema*.

NOS EMBALOS DE IPANEMA

No nosso modo de entender, *Nos embalos de Ipanema* (Antônio Calmon, 1978)¹² não pode ser chamado efetivamente de um filme de surfe, embora flertasse, buscasse vinculação e desejasse atrair um público específico. Calmon, que já dirigira algumas pornochanchadas, parece ter realizado uma película híbrida, esteticamente no meio do caminho entre os anos 1970 e anos 1980, já visualizando um possível público juvenil, mas ainda trazendo muitos elementos de suas experiências cinematográficas anteriores (ao contrário de seus próximos filmes, neste a censura foi de 18 anos).

O diretor, na verdade, sempre procurou ponderar seu envolvimento com o gênero:

É necessário fazer um segundo esclarecimento: é muito mais fácil simplesmente me colocar como um realizador de filmes pornô ou, sejamos diretos, de pornochanchadas, do que reconhecer a incapacidade de crítica diante do novo. As pornochanchadas sempre foram conformistas e meus filmes são corrosivos. As pornochanchadas são moralistas enquanto que meus filmes são totalmente amorais. As pornochanchadas odeiam o sexo e a mulher, duas das referências mais importantes do meu cinema. A pornochanchada, finalmente, é *sintoma de um estágio primitivo da sexualidade*, o que não é exatamente o meu caso. O fato de um autor se apropriar culturalmente de um fenôme-

¹² Produtor: Pedro Carlos Rovai; Roteiro: Armando Costa, Leopoldo Serran, Antônio Calmon, Pedro Carlos Rovai e Silvan Paezzo; Fotografia e câmera: Roberto Pece; Intérpretes: André de Biase, Angelina Muniz, Zaira Zambelli, Paulo Villaça, Roberto Bonfim, Selma Egrei, Gracinda Freire, Yara Amaral, Suzy Arruda, Jacqueline Laurence, Mauro Mendonça, Ronaldo Santos, Stepan Nercessian, Flávio São Thiago.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

no de massas não é a mesma coisa do que fabricar cegamente um produto para ganhar o mercado. Eu não conseguiria fazer uma pornochanchada “pura” mesmo que quisesse. Acredito que o artista, independente de um programa ou de justificativas intelectuais, sempre reflete em seu trabalho o próprio mundo interior e a interação deste mundo com a realidade social. Sei que faço um cinema agressivo e irreverente, que não me apoio na chamada respeitabilidade artística tão importante em nossa província cultural e que nem me guardo num vanguardismo que pode ser fascinante aqui, mas é ridículo nas matrizes de Nova York e Paris. Meus filmes são sujos e ásperos como o país e não uma transposição imaculada e “artística” da realidade.¹³

A despeito dessas ressalvas, parte de sua obra ficou mesmo relacionada ao gênero e não há como negar reflexos dele em *Nos embalos de Ipanema*, notadamente a articulação de uma forte carga de erotismo e comédia.

Não por acaso a relação entre surfe e Ipanema foi estabelecida no filme, algo que já fora referido em *Garota de Ipanema*, de Hirszman. Nos anos 1950 e 1960, naquele bairro vivia grande parte dos pioneiros surfistas cariocas e aquela praia era constante local da prática; o lendário Arpoador é praticamente uma continuação de Ipanema.

Na década de 1970, a instalação de um píer para a construção de um emissário submarino acabou por proporcionar melhores condições para a formação de ondas. Além disso, as “dunas” formadas pela areia revolvida foram “ocupadas” por jovens e ar-

¹³ Entrevista publicada no Globo de 13 de junho de 1978. Disponível em: <http://www.guesaaudiovisual.com/palavras/EntrevReport/AntonioCalmonAspornochanchadas.html>. Acesso em: 5 de janeiro de 2008.

tistas, sendo referência inclusive no que se refere ao uso de drogas. A idéia de “desbunde” passava por aquelas areias e o surfe se situava nesse contexto. Nesse cenário, não surpreende que também no bairro tenha sido aberta a primeira loja especializada no esporte no Brasil, a Magno.

O filme narra a história de Toquinho, interpretado por André de Biase (na primeira de muitas parcerias com Calmon), *bon vivant* morador de Marechal Hermes, cujo maior sonho é ir para o Havaí, viver “pegando ondas”, sem precisar trabalhar. Para alcançar esse sonho, à busca de vida fácil e de condições financeiras para sair com Patrícia (Zaira Zambeli), filha de burgueses de Ipanema, que se chocam com seus costumes avançados, Toquinho estabelece uma relação homossexual com André (Paulo Villaça) e aceita fazer programas com mulheres mais velhas, tudo capitaneado por Das Bocas (Roberto Bonfim), típico cafetão. O retrato das praias é menos glamoroso e idealizado do que se costuma ver em filmes de surfe.

O uso de drogas é apresentado de forma bastante distante da idéia de alternativa no âmbito da contracultura. O surfista central é do subúrbio, vai à praia de trem e de ônibus, vive pedindo dinheiro para comer algo ou mesmo para voltar para casa. Sua prancha é velha; para comprar uma nova, não pensa duas vezes em se envolver em atitudes “moralmente condenadas”. A distante Barra da Tijuca é apresentada não como um local bucólico, mas um bairro onde se localizam os motéis. Ao final, pelos depoimentos, tudo indica que Toquinho não se deu bem, o que faz com que todos neguem que o conheceram ou que com ele tiveram alguma forma de relação. Aliás, o próprio nome do personagem central é simbolicamente bem menos glamoroso do que o do protagonista do futuro *Menino do Rio* (Valente).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Nesta película, o surfe aparece como contraposição ao trabalho. Não se trata de um estilo de vida alternativo, mas de uma possibilidade para fugir da pobreza de opções que caracteriza o subúrbio, desde o ponto de vista do diretor, algo que será constantemente reforçado de forma estereotipada, notadamente na composição da mãe do surfista (interpretada por Yara Amaral) e de Verinha (Angelina Muniz), sua namorada de Marechal Hermes.

O surfe aparece somente como uma mediação/desejo de identificação no âmbito dos choques entre os da Zona Norte e os da Zona Sul. Não surpreende que a mãe de Patrícia (Jacqueline Laurence) comente em determinado momento que, desde que construíram os túneis (Rebouças e Santa Bárbara), as praias passaram a estar “infestadas de suburbanos, farofeiros, paus de arara”; por isso sugere que se cobre a entrada no litoral. Mesmo Verinha, que não se deslumbra pela Zona Sul como Toquinho, acaba enganada por Maurício (Stepan Nercesian), seu patrão rico. Ao final, os dois personagens de Marechal Hermes, cada um a seu modo, parecem desiludidos acerca das possibilidades de serem respeitados nesse outro mundo dentro da mesma cidade.

Ainda que a construção do personagem surfista seja bastante estereotipada e mesmo preconceituosa, na fita vemos exibidas uma série de referências a uma cultura *surf*, que só mais tarde se delineará melhor: revista do esporte, lojas especializadas, gírias, roupas. Em *Menino do Rio* e *Garota dourada* esse quadro estará mais claro.

MENINO DO RIO E GAROTA DOURADA

Menino do Rio (Antônio Calmon, 1981)¹⁴ foi o primeiro filme brasileiro dos anos 1980 dirigido ao público jovem. Na esteira do seu sucesso, dois anos depois é lançada uma continuação, *Garota dourada* (Antônio Calmon, 1983)¹⁵. Estava prevista ainda uma terceira parte, *Menina Veneno*, nunca realizada.

Nos dois longas, o personagem central é Valente (André de Biase), praticante de surfe e de vôo livre, membro de um grupo adepto a uma vida em que a simplicidade e o contato com a natureza são valorizados. Ao contrário de Toquinho, o surfista de *Nos embalos de Ipanema*, Valente é um herói sem ambigüidades morais. Deve-se ressaltar, contudo, que nos dois filmes da década de 1980 não temos exatamente vilões. Além disso, esse novo herói não está mais tão preocupado com os desígnios sociais, mas sim mergulhado em suas próprias questões.

Em *Menino do Rio*, a história da paixão de Valente por Patrícia (Cláudia Magno), frívola e ligada à alta sociedade, tem como pano de fundo alguns temas que compõe um belo panorama dos anos 1980. Não é equivocado afirmar que o filme capta, reforça e mesmo antecipa algumas das novas dimensões que vão marcar a sociedade brasileira daquela década.

¹⁴ Roteiro: Antônio Calmon e Bruno Barreto; Produção: Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto; Música: Guto Graça Mello; Fotografia: Carlos Egberto; Elenco: André de Biase, Cláudia Magno, Ricardo Graça Mello, Cissa Guimarães, Cláudia Ohana, Evandro Mesquita, Sérgio Mallandro, entre outros.

¹⁵ Roteiro: Antônio Calmon e Flávio Tambelini; Produção: Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto; Música: Guilherme Arantes; Fotografia: Carlos Egberto; Elenco: André de Biase, Cláudia Magno, André Beltrão, Ricardo Graça Mello, Sérgio Mallandro, Roberto Bataglin, Bianca Byington, Geraldo Del Rey, Marina Lima, Fabianne Rocha, Carlos Wilson, Alexandre Frota, Ritchie, Guilherme Arantes.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

A película reflete um certo fastio com o clima opressivo dos 1970, fruto tanto da situação de exceção política quanto do quadro econômico observável desde os anos 1950: a aceleração do processo de industrialização ocasionou o rápido crescimento das cidades e a difusão dos novos produtos tecnológicos; como contraponto desencadeia-se um movimento de valorização do ambiente natural, um dos grandes componentes que estimularam o crescimento e estruturação dos esportes na natureza. Como afirmam Melo e Dias:

O surgimento e/ou consolidação de hábitos de lazer estão diretamente relacionados aos “efeitos mentais” desencadeados pela nova organização das metrópoles. Na medida em que as taxas demográficas vão aumentando, a euforia inicial vai dando lugar à condenação desse ambiente urbanizado. As cidades passam a ser retratadas como “um pesadelo de multidões”, dotadas de um “cotidiano cercado de tormentos”. A vida urbana passa a ser avaliada como insalubre, infectada, comprometida pelo ar sujo e poluído. (...) Nesse contexto, vemos crescer as preocupações com os “cuidados com o corpo e com a alma”, popularizava-se ainda mais o exercício físico como forma de ocupação do tempo livre. A necessidade e o desejo de “desempenar os corpos” passam a ser mais comumente notados. (...) Cresce também a valorização da idéia de natureza. O sol, o mar e a montanha passam a ser cada vez mais adorados. Esse “culto” era também perceptível no surgimento de novos modismos, como o da jardinagem como hobby, da valorização de restaurantes de comida natural/macrobiótica e da popularização de certas práticas realizadas em contato com o ambiente natural. (...) Os esportes desenvolvidos em contato com a natureza se popularizam. O surfe, que em menos de uma década se

disseminou entre jovens de classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, é um exemplo claro. (Melo e Dias, 2007, p.8)

Menino do Rio dialoga claramente com o já discutido processo de desenvolvimento dos esportes de natureza, com referências à influência californiana. As citações ao surfe já podem ser perceptíveis na logomarca da película, muito veiculada no enorme esquema de marketing que cercou seu lançamento e divulgação. Não surpreende também que a música central seja *De repente Califórnia*, de Lulu Santos e Néelson Motta: “Garota eu vou pra Califórnia, viver a vida sobre as ondas, vou ser artista de cinema, o meu destino é ser *star*. (...) Na Califórnia é diferente irmão, é muito mais do que um sonho”.

O estilo despojado marca os personagens centrais e parece ser a releitura local de uma cultura de praia, que tem no Havaí (e em seus símbolos, como os trajes estampados, os luaus, a alimentação) tanto uma referência quanto uma perspectiva, um ideal: esse é o desejo central de Valente, para lá viajar, junto com seu amigo Paulinho (Evandro Mesquita), que lá já vivera como esportista e mergulhador profissional. Este foi o sonho e um ritual de passagem para muitos surfistas brasileiros da época e mesmo dos dias de hoje.

Claramente empenhado na configuração de uma cultura juvenil, não surpreende que o filme dialogue com a conformação de uma cultura *pop*, algo claro inclusive na escolha dos músicos envolvidos com a produção (onde se destacam os nomes de Néelson Motta¹⁶ e Lulu Santos), precursores dessa proposta no

¹⁶ Vale lembrar que o produtor já organizara o espetáculo “Som, Sol e Surf”, por ocasião de um dos Festivais realizados em Saquarema, no ano de 1976.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

início dos anos 1980. O processo de distensão política e um certo ar de maior liberdade que voltava a soprar impulsionavam as possibilidades de produção cultural no âmbito de várias manifestações artísticas, mais reconhecidamente na música, com a gestação da conhecida geração BRock.¹⁷

Há ainda um diálogo local, com a própria cidade do Rio de Janeiro, em si uma importante “personagem” da trama. Salta aos olhos a sua beleza natural, em pontos hoje praticamente irreconhecíveis em função do rápido processo de urbanização, notadamente da região da Barra da Tijuca e do Recreio dos Bandeirantes, onde não por acaso se passa grande parte da trama.

Como demonstra Cléber Dias (2008), essa é uma região chave na construção de novos sentidos e significados para a cidade do Rio de Janeiro no período posterior à transferência da capital para Brasília, *locus* principal do desenvolvimento dos novos esportes relacionados à natureza. O filme, aliás, elege como locações espaços simbólicos do surfe carioca e nacional: Saquarema, onde foram realizados os primeiros festivais, a partir de 1975, São Conrado, mais marcado pela prática do vôo livre, e Arpoador, reconhecidamente a praia onde a cultura *surf* se consolidou no país, local, aliás, onde se instalou inicialmente o Circo Voador, casa fundamental para o surgimento e consolidação dos grupos musicais brasileiros nos anos 1980.

Não surpreende, assim, que o título faça referência à música de Caetano Veloso, que homenageava um carioca típico: a película enaltece um tipo ideal de “carioca Zona Sul”, reforçado pela escolha dos atores, gente que tem “a cara do Rio” (tais como Evandro Mesquita, Sérgio Mallandro, Cláudia Magno, além do próprio André de Biase, ainda que esse seja, na verdade, natural

¹⁷ Para maiores informações, ver as obras de Dapieve (1995) e Bueno (2005).

do Espírito Santo). Mesquita, Biase e Mallandro eram mesmo surfistas amadores.

Em *Menino do Rio*, a narrativa e as opções estéticas ainda estavam distantes das atuais. As imagens dos corpos dos atores e atrizes, por exemplo, eram bastante distintas da atual exibição exuberante de músculos hipertrofiados e bem definidos; a própria forma de filmar de Calmon, calma e pausada, estava distante da lógica *clip* que marcaria as produções juvenis no decorrer dos anos 1980.¹⁸

Nesse sentido, *Garota dourada* parece ocupar um espaço intermediário entre *Menino do Rio* e *Armação ilimitada*. Ainda que mantendo as tomadas lentas e pausadas, Calmon já busca um diálogo maior com os videoclipes, com os videogames, com as histórias em quadrinhos. A idéia de velocidade timidamente já se apresenta na inserção de ultraleves e da moto pilotada pela anjo Gabriel (interpretada pela cantora Marina), embora ainda prepondere o ideal de afastamento da cidade, de comunidade isolada à busca de prazer nas coisas simples da vida. Não surpreende que a nova heroína chame-se Diana (Bianca Byington), na mitologia romana a deusa dos animais e da caça.

Em *Garota dourada*, essas novas condições de vida são apresentadas como uma retomada, tanto para Valente, que fora abandonado, no início da trama, com sua filha, por Patrícia (Cláudia Magno), insatisfeita com o casamento que marcou o fim do primeiro filme, quanto para Zeca (Sérgio Mallandro), que agora astro do rock demonstra cansaço com a extensa agenda e com a perseguição das fãs. Os dois praticamente fogem para Encantado, um lugar mágico no litoral de Santa Catarina.

¹⁸ Para uma discussão sobre a forma de filmar de Calmon, ver o estudo de Ramos (1995).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Já em *Menino do Rio*, trata-se de condições originais, que desencadeiam os conflitos da trama. Em ambas, o esporte, notadamente o surfe, compõe o quadro imagético e de representações, sendo central na configuração dos personagens e na constituição das dicotomias. Natureza, saúde, juventude, desafio, liberdade. Calmon, juntamente com Biase, ator símbolo dessas realizações, parecem ter captado bem as dimensões que marcavam o período.

Menino do Rio tem mesmo um ar de releitura da contracultura. Lá está a valorização da vida simples, do contato com a natureza (inclusive no que se refere à alimentação), do despojamento de bens materiais em excesso. Há a valorização da amizade, do companheirismo e fortes referências a uma cultura hippie, inclusive a símbolos orientais. Há insinuações ao uso de maconha, certamente atenuadas porque uma das cenas fora cortada pela censura em função de, segundo o parecer, alguns personagens estarem fumando “um cigarro não convencional”. O surfe aqui apresentado dialoga com essas representações, mesmo que seu processo de profissionalização já estivesse em curso.¹⁹

Há referências à liberdade sexual, explícita tanto nos comportamentos dos personagens centrais quanto em pequenas passagens, como, por exemplo, no fato de Ciça (representada por Nina de Pádua), amiga de Patrícia, aparecer lendo o “Relatório Hite sobre a Sexualidade Feminina”, um *best seller* à época.

Em *Garota dourada*, outra discussão será alavancada ao redor da figura de Diana: a independência feminina. Se Patrícia, no início do filme, já demonstrara desprendimento ao deixar o marido

¹⁹ É somente em 1987 que vai surgir o primeiro campeonato brasileiro profissional de surfe. De qualquer forma, como vimos, o campo já estava se delineando e se profissionalizando desde meados dos anos 1970.

e a filha para buscar a felicidade, comunicando sua escolha a Valente simplesmente com um bilhete, Diana desempenha o papel da fêmea que escolhe: diante de Valente e Betinho (Roberto Bataglin), é ela que decide com quem vai ficar. Vale lembrar que na mitologia romana, a deusa Diana valorizava sua virgindade e não se casara, mantendo-se sempre casta.

O conflito central, mais claro em *Menino do Rio*, é mesmo entre um estilo de vida tradicional, conservador e abastado e outro jovem, livre e simples, do qual o surfe e os esportes de natureza fazem parte. Valente, mesmo tendo nascido no seio de uma família rica, abandona os negócios do pai para viver como surfista. Patrícia sente-se incomodada com a estrutura de sua família e abandona o “playboy” Adolfinho (interpretado por Ricardo Zambelli) para se envolver com Valente.

Ao fim, encerrando o filme, uma cena antológica: o casamento de Patrícia e Adolfinho, no tradicional Gávea Golf and Country Club, é interrompido por Valente, que chega de asa delta e leva a noiva consigo. A mesma Patrícia, ao final de *Garota dourada*, perderá Valente para Diana: paga por ter abandonado a família, a simplicidade e ambicionado pela volta ao seu antigo esquema de vida.

Nesse novo modelo de vida, o sonho de trabalho está ligado não mais à possibilidade de acúmulo de dinheiro ou aquisição de bens luxuosos, mas sim à oportunidade de viver sem se afastar de seu estilo. Em *Menino do Rio*, os personagens-centrais trabalham com fotografia de esportes (caso de Zeca), com atividades ligadas à natureza (caso de Paulinho) ou com a confecção de pranchas, caso de Valente, que inclusive ensina o ofício a Pepeu (interpretado por Ricardo Graça Mello).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Pepeu, aliás, é um personagem central nesse sentido: abandona uma família destruída, à busca do sonho de ser famoso; seu encontro com Valente, que lhe ensina a surfar e a *shapear* pranchas, cria a alternativa que procura para ser feliz. É o personagem que supostamente compõe e canta todo o tempo a música *De repente Califórnia*.

Aqui voltamos ao curioso aparente paradoxo do desenvolvimento do campo do surfe. A manutenção de uma visão romântica sobre o esporte vai mesmo acabar impulsionando, não sem debate, a profissionalização: era uma forma dos amantes da prática ganharem a vida sem dela se afastarem. Nesse mesmo cenário, iniciativas comerciais diversas vão se estruturar. Isso de forma alguma significa o abandono do discurso romântico: muito pelo contrário, ele é central nas estratégias de marketing construídas.²⁰ Aliás, os dois filmes são exemplos típicos dessa apreensão.

Essas contradições serão sempre aparentes. Na parede da oficina de Valente se lê: “Minha prancha é meu instrumento, o surfe minha expressão.” As pranchas são confeccionadas artesanalmente, mas também herdeiras do enorme desenvolvimento tecnológico e da descoberta de novos produtos, como a fibra de vidro e o poliuretano.²¹

Para concluir, é importante dizer que é óbvio que uma parte muito pequena dos cariocas, nem mesmo a maioria dos jovens

²⁰ Uma discussão interessante sobre tal aspecto pode ser encontrada no estudo de Fortes (2007).

²¹ Para maiores informações sobre a importância da tecnologia para o surfe, ver estudo de Dias (2008).

da Zona Sul, vivia algo semelhante ao que era exibido nas telas pelos dois filmes. O que nos interessa, todavia, não é tratar as películas como expressão da realidade e sim como representações que partiam de elementos concretos e construía modelos de juventude, pautados em perspectivas para a construção de outra sociedade.

E nesse cenário, um novo esporte era elencado como exemplar, uma nova prática esportiva passaria a frequentar as telas dos cinemas como sinônimo de liberdade, saúde, desafio: o surfe.

CONCLUSÃO

Na década de 70, a sua única chance de escrever algum pensamento, levantar uma polêmica ou relatar um fato para a comunidade do *surf* no Brasil era na pioneira revista *Brasil Surf*. Trinta anos depois, além das revistas especializadas, programas em rádio e televisão, são vários os sites na internet que noticiam o surf no dia-a-dia através de textos, fotos e vídeos. (Bocão, 2006b)

Articulados com o contexto nacional e dialogando com o cenário internacional, os quatro filmes analisados neste artigo, com claras distinções entre si, sinalizaram e contribuíram no forjar de novas dimensões simbólicas para a sociedade brasileira na transição dos anos 1970/1980, na qual o surfe passou a ser uma presença constante em vários espaços. Tais películas permitem captar um importante momento de configuração do campo constituído ao redor desta prática, tendo contribuído, articuladas com outras mídias, para a divulgação, para um público mais amplo, do estilo de vida e da cultura a ela relacionadas.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

O surfe, o vôo livre, o windsurfe são apresentados como uma forma de encontro de uma nova juventude saudável com a natureza, um certo contraponto à lógica do trabalho e a uma sensação de ambiente opressivo das cidades: trata-se de uma alternativa.

Por um lado, o cinema incorporou e tematizou um universo cuja adesão entre os jovens era significativa. Crianças e adolescentes constituíram grande parte do público que compareceu às salas de projeção, e muitos deles se encantaram com a nova proposta de viver exibida nas produções. Por outro, ao difundir as diversas dimensões do surfe, ajudaram não só a aumentar o número de adeptos, mas também a disseminar uma série de produtos consumidos pelos atletas e/ou admiradores (pranchas, bermudas, óculos escuros, camisetas, adesivos, bonés, mochilas etc.) e práticas como a alimentação natural, o luau, certos estilos musicais (rock, reggae e mesmo um específico, o *surf music*).

Na verdade, poucos esportes são tão cinematográficos quanto o surfe, notadamente pelo espetáculo “cênico” e pela “adrenalina” e emoção desencadeadas pelas cenas no mar. Não surpreende que na história do cinema, notadamente norte-americano, seja um dos esportes mais filmados.²² Ricardo Bocão vai direto ao ponto:

E não tem coisa mais legal do que ver surf de qualidade, com ondas perfeitas, projetadas numa tela enorme e com uma puta trilha sonora gravada em 5.1 dolby surround. Mais emocionante, só mesmo ao vivo e, mesmo assim, em alguns picos as ondas quebram longe da areia e você ainda tem que subir numa duna, longe da água, para ver a galera surfando. (Bocão, 2004)

²² Somente, por motivos diversos, o boxe foi mais filmado. Para maiores informações, ver Capítulo 4.

No cinema brasileiro, nas décadas seguintes, o surfe continuaria a marcar presença. Vejamos uma breve lista de alguns filmes onde ele esteve, em maior ou menor grau, representado: *Manobra radical* (Elisa Tolomell, 1991), *Surf adventures* (Arthur Fontes, 2001), *Fábio fabuloso* (Pedro Cezar, Ricardo Bocão, Antônio Ricardo, 2004), *O diabo a quatro* (Alice de Andrade, 2004), *1972* (José Rondeau, 2005), *Tow in surfing* (Jorge Guimarães, Rosaldo Cavalcanti, 2006), *Podecer!* (Arthur Fontes, 2007), *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008).

Essas películas acima, contudo, podem nos dizer outras coisas sobre a sociedade e sobre a própria prática do surfe. O próprio processo de profissionalização e aumento do número de praticantes expressa outro cenário e traz preocupações para os envolvidos com o campo, algo que não poucas vezes desencadeou discursos saudosistas e o uso da história como forma de construir uma legitimidade para que alguns proponham a manutenção de certos valores. Isso fica bem claro na posição de Ricardo Bocão:

Agora, na primeira década do novo século, um aumento repentino de gente na água está ameaçando valores originais do surf, como a pureza, a autenticidade e o romantismo. (...). O surf, como nós o conhecemos, veio do Hawaii. E as tradições havaianas do universo do surf na primeira metade do século passado, antes dos campeonatos, das revistas e de toda a comercialização de produtos, eram fruto de valores envolvidos pela pureza, autenticidade e romantismo. Aqui no Brasil estes valores foram cultuados, principalmente, na década de 60 e na primeira metade de 70. Agora, na primeira década do novo século, um aumento repentino de gente

Esporte e Cinema: Novos Olhares

na água está ameaçando valores originais do surf, como a pureza, a autenticidade e o romantismo. (Bocão, 2003)

Mas essa já é outra história, assunto para outro artigo.

REFERÊNCIAS

- BOCÃO, Ricardo. Respeitando nossa história. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 20, n.212, mar./2003. Disponível em: <http://fluir.ig.com.br/colunistas/03_02_fala.shtml>. Acesso em: 6 jan.2008.
- _____. Há 20 anos. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 20, n.220, out./2003b. Disponível em: http://fluir.ig.com.br/colunistas/216_fala_bocao.shtml. Acesso em: 6 jan.2008.
- _____. Memoráveis lembranças. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 21, n.224, fev./2004b. Disponível em: http://fluir.ig.com.br/colunistas/220_fala_bocao.shtml. Acesso em: 6 jan.2008.
- _____. Os meus 21 anos. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 21, n.232, out./2004. Disponível em: http://fluir.ig.com.br/colunistas/228_fala_bocao.shtml. Acesso em: 6 jan.2008.
- _____. A magia do cinema. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 21, n.233, nov./2004c. Disponível em: http://fluir.ig.com.br/colunistas/229_fala_bocao.shtml. Acesso em: 6 jan.2008.
- _____. Odisséia cinematográfica. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 22, n.237, mar./2005. Disponível em: http://fluir.ig.com.br/colunistas/233_fala_bocao.shtml. Acesso em: 6 jan.2008.
- _____. A verdadeira história. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 23, n.249, abr./2006. Disponível em: http://fluir.ig.com.br/colunistas/246_fala_bocao.shtml. Acesso em: 6 jan.2008.
- _____. O começo do surf profissional. *Fluir*, Rio de Janeiro, ano 23, n.254, set./2006b. Disponível em: http://fluir.ig.com.br/colunistas/251_fala_bocao.shtml. Acesso em: 6 jan.2008.
- BOOTH, Douglas. *Australian beach cultures: the history of sun, sand and surf*. London: Frank Cass, 2001.

- BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Senac, 2001.
- CLARKE, John et Ali. Subcultures, cultures and class. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (ed.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Hutchinson: London, 1976.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIAS, Cléber Augusto Gonçalves, MELO, Victor Andrade de. *A saúde da nova cidade: urbanização e lazer no Brasil (décadas de 1950/1970)*. Rio de Janeiro: PPGHC, 2007.
- DIAS, Cléber Augusto Gonçalves. *Urbanidades da natureza: os esportes e a cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- FORTES, Rafael. Entre passado, presente e futuro: a memória nas edições comemorativas da revista Fluir. *Esporte e Sociedade*, Rio de Janeiro, n.6, 2007.
- MARANÑON, Carlos. *Futbol y cine*. Madrid: Ocho y Medio, 2005.
- MELLO, Luiz Antonio. *A onda maldita: como nasceu a Fluminense FM*. Niterói: Arte e Cultura, 1992, p. 222.
- MELO, Victor Andrade de. *Cinema e esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- MELO, Victor Andrade de, VAZ, Alexandre Fernandes. Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. *Artcultura*, Uberlândia, v.8, n.12, p.139-160, 2006.
- MELLO, Luiz Antonio. *A onda maldita: como nasceu a Fluminense FM*. Niterói: Arte e Cultura, 1992.
- MERIDA, Pablo. *El boxeo en el cine*. Barcelona: Kaplan, 1995.
- MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.
- MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

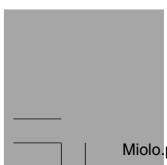
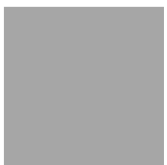
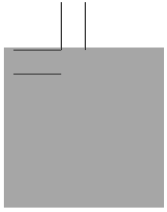
Esporte e Cinema: Novos Olhares

- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX. Volume 1: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera. *Presencia del deporte en el cine español*. Madrid: Fundación Andalucía Olímpica y Consejo Superior de Deportes, 2003.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.



**GARRINCHA X PELÉ:
FUTEBOL, CINEMA, LITERATURA
E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
NACIONAL**

Victor Andrade de Melo



INTRODUÇÃO

As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para costurar as diferenças numa única identidade. (Hall, 2003, p. 65)

O que melhor caracteriza a nossa cultura nacional, a eficiência do paulistano ou o jogo de cintura do carioca? Muitos são os debates dessa natureza, em alguns casos verdadeiras disputas apaixonadas, que permeiam o cotidiano dos habitantes dessas duas cidades, Rio de Janeiro e São Paulo, palcos de alguns dos mais importantes acontecimentos sociais, econômicos, políticos e culturais da nação. Seriam simples ocorrências do espírito jocoso nacional ou carregam simbologias maiores que nos permitem discutir a construção da identidade do brasileiro? Seriam, de alguma forma, reflexos de um contexto mais amplo?

Concretamente, desde o século XIX podemos identificar uma série de embates entre as elites dessas cidades. Quando a agricultura cafeeira do sul fluminense, por motivos diversos, se esgota e se transfere para as férteis terras paulistas, esse debate parece se acirrar. Ainda que a província de São Paulo efetivamente se tornasse responsável por grandes arrecadações para o orçamento nacional, o poder político continuava fortemente localizado na cidade do Rio de Janeiro, a capital, nas mãos do Imperador.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

A República, uma aliança provisória entre a elite urbana intelectual carioca em processo de formação e os setores rurais paulistas, não arrefeceu as disputas concretas e simbólicas, muito pelo contrário as acirrou. Os presidentes Campos Salles, Prudente de Moraes e Rodrigues Alves passaram seus mandatos se equilibrando entre as tensões estabelecidas pelos dois pólos. O Rio de Janeiro era a grande capital, quase uma metrópole, a cidade moderna que ocupava papel fundamental na construção do imaginário brasileiro. São Paulo, antes uma pequena localidade, crescia rapidamente e logo se tornaria o centro de desenvolvimento industrial do país.¹

Esse debate permanece atual, com matizes e especificidades diferenciadas, mesmo que a imagem do Rio de Janeiro esteja muito arranhada em função de sua paulatina decadência econômica e política, a partir do momento em que deixa de ser a capital do país, em 1961, ainda mais quando deixa de ser o Estado da Guanabara e se funde com o Estado do Rio de Janeiro, em 1975, com o qual possuía, na verdade, pouca identidade. Há poucos cariocas na estrutura ministerial nacional? Qual é o melhor evento de moda, o do Rio de Janeiro ou o de São Paulo? E o que falar das Bienais do Livro de cada cidade?

No campo esportivo, tais embates não só também existiram, como ainda foram de alguma forma reforçados e potencializados. Em 1901, Oscar Cox leva uma equipe de cariocas para jogar partidas de futebol na capital paulistana, onde este esporte já se

¹ A ascensão dos movimentos reivindicatórios de uma classe operária em formação (em grande parte influência de imigrantes que vieram ao Brasil para tocar a economia nacional no processo de substituição de mão de obra escrava), a Semana de Arte Moderna de 1922 e as revoltas de 1924, 1928 e 1932 têm conexão com uma tomada de posição de São Paulo perante a política nacional.

encontrava mais desenvolvido, tanto em função de ser praticado pelos ingleses ligados às empresas britânicas que lá se instalaram, quanto pela notável ação de Charles Miller. Por certo esses são os primórdios das disputas entre as equipes destas cidades, constantes na história esportiva do país, destacadamente no futebol, com os torneios entre as seleções locais e o Rio-São Paulo.

No início do século XX, cria-se no Rio de Janeiro a Federação Brasileira de Sociedades de Remo, uma das pioneiras e mais importantes entidades esportivas do país, que procurava se apresentar como representante nacional do esporte. Segundo seu regulamento, clubes de outros Estados poderiam ser aceitos como membros, desde que concordassem na íntegra as rígidas imposições estabelecidas. O Clube Internacional de Regatas, da cidade de Santos, chegou a se filiar à Federação, mas, em geral, as agremiações de São Paulo não se mostraram empolgadas, notadamente as da capital, lideradas pelo Clube Espéria, pioneiro da prática nas águas do Rio Tietê. Tanto assim que fundaram a União Paulista de Sociedades de Remo, logo transformada em Federação Paulista de Sociedades de Remo (Melo, 2001).

Esses embates esportivos, logo, não se restringiram aos campos, quadras, piscinas e águas dos rios e mares. No âmbito das federações e confederações; no momento de envio de delegações para Jogos Olímpicos, campeonatos de futebol e competições internacionais; na busca de investimentos governamentais e na construção de sentidos e significados para a prática e consolidação do campo esportivo nacional, identifica-se o velho debate entre Rio de Janeiro e São Paulo no que se refere à condução dos destinos da nação.

Vale lembrar que isto tem relação com a questão da identidade, já que:

Esporte e Cinema: Novos Olhares

as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação: elas participam da idéia da nação tal como é representada em sua cultura nacional. (Hall, 2003, p. 91)

Consideramos essas tensões como indícios de que seria um equívoco insistir na idéia de que existe uma identidade nacional homogênea e estável, quanto mais se considerarmos que a formação cultural brasileira é marcada fortemente por um caráter eclético e sincrético.² Comenta e questiona Stuart Hall:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (Hall, 2003, p.59)

² Sobre o ecletismo e o sincretismo, que potencializam a formação de hibridismos, comenta Stuart Hall: “a fusão entre diferentes tradições culturais – é uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que as velhas e contestadas identidades do passado” (Hall, 2003, p.91).

Este artigo discute a questão da construção da identidade nacional tendo como fio condutor inicial os filmes *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), considerado um dos mais importantes documentários brasileiros, e *Rei Pelé* (1963), de Carlos Hugo Christensen, cineasta argentino radicado no Brasil desde a década de 1950. O que me interessa não é focar a discussão somente nas películas em si³, mas fundamentalmente nos debates desencadeados, a partir de seus lançamentos, por críticos de cinema e jornalistas de Rio de Janeiro e São Paulo, tendo como pano de fundo dois grandes ídolos do futebol no momento (Pelé e Garrincha), bem como os movimentos cinematográficos da ocasião (notadamente as polêmicas ao redor do Cinema Novo).

Ao final, busco estabelecer um diálogo com as posições de Nelson Rodrigues (cronista, romancista, jornalista e dramaturgo), em suas intenções de ver uma possibilidade de construção da nação a partir dos gramados de futebol, um ponto de vista original, ainda que idealizado, acerca das possíveis contribuições dos grandes ídolos futebolísticos para a sociedade brasileira.

Argumento que nesse debate afloraram de forma multifacetada algumas peculiaridades dos diversos projetos, propostas, perspectivas e expectativas acerca da construção da idéia de nação e de homem brasileiro. Concordamos assim com Stuart Hall quando afirma:

³ Para os que desejarem aprofundar a discussão sobre outros aspectos do filme *Garrincha, alegria do povo*, sugiro os estudos de Corrêa (1999), de Paschoa (2003) e de Caldeira (2005). Sobre o filme *Rei Pelé*, não foram encontrados estudos mais aprofundados.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. (Hall, 2003, p.62)

Por que utilizar cinema, literatura e esporte como ferramentas para debater a construção da identidade nacional? Em estudos anteriores (Melo, 2006, Melo e Vaz, 2006, Melo e Alvito, 2006 e Melo e Peres, 2005) procurei demonstrar que as relações entre cinema e esporte são bastante férteis para nos permitir discutir representações fundamentais para a construção do ideário e do imaginário da sociedade moderna: questões políticas, relações de gênero, a propagação de modelos de comportamento, a indução ao consumo de determinados produtos, entre outras, inclusive a construção da identidade nacional.

Quanto à literatura, muitos são os autores que demonstram suas potencialidades para a discussão de questões sociais mais amplas.⁴ No âmbito dos estudos ligados ao esporte, podemos destacar os pioneiros trabalhos de Milton Pedrosa (1967) e Ivan Cavalcanti Proença (1981).

Uma última ressalva se faz necessária antes de passarmos à discussão central do artigo. O fato de centrarmos nossa reflexão no Rio de Janeiro e em São Paulo de forma alguma significa o desconhecimento e/ou a desconsideração para com a importante participação de outras localidades no processo de construção da

⁴ Como exemplo, podemos citar os estudos de Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira (1998) e o de Jacques Leenhardt e Sandra Jatahy Pesavento (1998).

identidade nacional. Estudos como o de Gilmar Mascarenhas de Jesus (2001), aliás, já chamaram a atenção para as peculiaridades e contribuições de outras cidades, como as do Rio Grande do Sul. Apenas argumentamos que o aprofundamento do debate, tendo como foco duas das mais importantes cidades brasileiras, apresenta-se como um contributo, ainda que não definitivo e suficiente, para melhor compreendermos a participação da prática esportiva, no diálogo com outras importantes manifestações culturais (cinema e literatura), na formação da cultura e da sociedade brasileira.

GARRINCHA E PELÉ: OS JOGADORES E O CINEMA BRASILEIRO

São mais férteis do que, a princípio, poderíamos imaginar os encontros entre cinema e esporte no Brasil. Sem contar o importante número de curtas-metragens, um levantamento realizado em mais de 5 mil longas-metragens nacionais permitiu que identificássemos 236 filmes onde a prática esportiva está presente, seja como assunto central, como pano de fundo ou apenas citado em algum momento (dados de março de 2007). Em mais da metade, o futebol é o que aparece nas telas, o que não surpreende tal a sua importância no país.⁵

Uma busca na base de dados de nosso projeto de pesquisa⁶, no banco de dados da Cinemateca Brasileira⁷, aliado a pesquisas

⁵ Maiores informações sobre a presença do futebol no cinema brasileiro podem ser obtidas nos estudos de Oricchio (2006) e Melo (2006).

⁶ A lista completa dos longas pode ser obtida em <http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte>.

⁷ Maiores informações em: <http://www.cinemateca.com.br/>.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

de natureza bibliográfica, nos permitiu identificar que Garrincha esteve presente e/ou representado em 14 filmes, entre curtas e longas, sendo 8 dedicados a sua carreira e/ou figura⁸ e outros 6 onde teve importante participação.⁹

Já a presença de Pelé é ainda maior, indo desde filmes onde o motivo principal é sua carreira e/ou figura¹⁰, passando por outros onde representou o próprio papel ou de jogador no contexto de uma ficção¹¹, alguns no qual atuou como ator em enredo não ligado ao futebol,¹² bem como aqueles em que esteve representado como mais um dos personagens,¹³ perfazendo um total de 24 filmes (17 longas e 7 curtas). Vale destacar o curta-metragem *Uma história de futebol*, de Paulo Machline, que tem o jogador como personagem central e chegou a disputar o Oscar da categoria no ano de 2001; bem como a inclusão do atleta em *História do Brasil*, de Glauber Rocha (1975), quando o cineasta

⁸ Os longas *Garrincha, alegria do povo* (1963); *Garrincha* (de Paulo César Saraceni, finalizado em 2002 e ainda não lançado); *Garrincha, a estrela solitária* (2003); e os curtas *Esportes no Brasil* (1966); *Voltar é conquistar duas vezes* (1969); *Mané Garrincha* (1978); *O incrível Mané Garrincha* (1978); *Helena e Garrincha* (1987).

⁹ O curta *Cinema e Futebol* (1980); e os longas *O preço da vitória* (1958); *70 anos de Brasil (da Belle Époque a nossos dias)* (1972); *Futebol total* (1974); *Asa Branca, um sonho brasileiro* (1981); *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999).

¹⁰ Os longas *Rei Pelé* (1963), *Isto é Pelé* (1974), *Pelé eterno* (2004); e os curtas *Esportes no Brasil* (1966), *Pelé* (1970), *O mestre e seu método* (1973), *Uma história de futebol* (2001).

¹¹ Os curtas *Bola de meia* (1969) e *O conde gostou da coisa* (1974); e os longas *O preço da vitória* (1958), *Brasil verdade* (1968), *É Simonal* (1970), *O barão Otelo no barato dos milhões* (1971), *Os trombadinhas* (1979), *Pedro Mico* (1985), *Os trapalhões e o rei do futebol* (1986).

¹² Os longas *Primeiro de abril, Brasil* (1989) e *Solidão* (1989).

¹³ Os longas *Saravá, Brasil dos mil espíritos* (1971), *70 anos de Brasil (da Belle Époque a nossos dias)* (1972); *Passe livre* (1974), *Futebol Total* (1974) e *História do Brasil* (1975); e o curta *Cinema e Futebol* (1980).

compõe uma cena em que estabelece um diálogo entre Villa Lobos e Pelé.

Pelé, aliás, manifestadamente expressava seu gosto pelo cinema, chegando a se envolver na produção de filmes nacionais e atuar também em películas internacionais, onde se destaca sua presença como ator em *Fuga para a Vitória* (1981), de John Huston, que contou com a participação de atores renomados como Sylvester Stalone e Michael Caine, bem como dos jogadores Bobby Moore e Osvaldo Ardiles.¹⁴

Garrincha e Pelé foram ainda retratados em filmes dedicados a competições esportivas¹⁵ e em muitas cenas de cinejornais, programas exibidos antes das películas principais, entre os quais se destaca o Canal 100 (Mello, 2006). Isso sem falar na constante exibição de suas jogadas em programas televisivos, que mesmo não sendo assunto central deste artigo, ajuda a reforçar nossa argumentação sobre o grau de exposição de suas figuras. Não surpreende que os dois craques tenham sido tão procurados pelo cinema. Suas jogadas espetaculares eram imagens bem adequadas para serem captadas e exibidas na grande tela. Há algo de artístico em suas performances. Néelson Rodrigues costumava dizer que: “Pelé podia virar-se para Michelangelo, Homero ou Dante e cumprimentá-los com íntima efusão: - como vai colega?” (apud Maurício, 2002, p.66) O próprio jogador chegou a afirmar: “Pelé não tem comparação, é uma coisa de Deus. É como música. Há 500 bons pianistas, mas Beethoven só existiu um”. (apud Maurício, 2002, p.66)

¹⁴ Para uma discussão mais aprofundada sobre o filme, acessar: <http://www.lazer.eefd.ufrj.br/docs/dicas.html>.

¹⁵ Por exemplo, *Brasil bom de bola* (1971) e *Parabéns, gigantes da Copa* (1971).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Sobre Garrincha, dizia Mário Filho que quando fazia suas “peripécias”, instaurava-se um verdadeiro deleite estético em todos os espectadores, independente do clube de preferência. Seu irmão, Néelson Rodrigues, o comparava a Charles Chaplin, por essa habilidade de congregar todos em torno de uma alegria em comum, em torno de uma gargalhada. Aliás, uma das mais belas seqüências do cinema brasileiro onde Garrincha aparece pode ser vista no poético filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão (1999). O cineasta procurou fazer uma síntese do “breve século XX”, dos principais acontecimentos, das principais mudanças, de personagens importantes. Em determinado momento, monta um verdadeiro *pas-de-deux* entre o bailado de Fred Astaire e o movimento das pernas de Garrincha ao driblar seus adversários: certamente refere-se a dois grandes “dançarinos” do século que passou.

Os dois craques receberam ainda citações em várias outras manifestações artísticas. Na literatura brasileira, por exemplo, sobre Garrincha disse Carlos Drummond de Andrade: “O pior é que as tristezas voltam e não há outro Garrincha disponível. Precisa-se de um novo, que nos alimente o sonho” (apud Maurício, 2002, p.49) Paulo Mendes Campos, que pensou em escrever sobre o jogador um livro, constatava: “Ele era desimportante sem saber que o era. E era também perfeitamente espontâneo – e isso é ainda mais raro de se achar – ao receber alegremente a glória e o carinho do povo” (Campos, 2000, p.32). Vinícius de Moraes a ele dedicou a poesia “O anjo de pernas tortas”. (Pedrosa, 1967, p.124)

Já no terreno das artes plásticas, Pelé esteve representado em obras de Cláudio Tozzi, Glauco Rodrigues, Rubens Gerchman (que também dedicou obras a Garrincha), Andy Warhol, entre outros. No âmbito da música, os craques foram tema e/ou citados em letras compostas ou interpretadas por Jackson do Pandeiro, Ney Matogrosso, MPB4, Chico Buarque, Moacir Franco, Aldir Blanc, Ruthnaldo, Jorge Benjor, entre outros.

Garrincha, em seu momento de decadência, enfrentando problemas diversos, demonstrava consciência do que significara seu personagem: “Quem já foi Garrincha, não consegue ser Manuel dos Santos outra vez” (apud Maurício, 2002, p.49). Da mesma forma, declarou Pelé quando se despediu do futebol, como jogador do Cosmos (time dos Estados Unidos): “Vou ter que me preparar psicologicamente para viver como Edson, pois não creio que as pessoas esqueçam Pelé”. (apud Maurício, 200, p.68)

Enfim, Pelé e Garrincha, cada um a sua maneira, sem dúvida permearam o imaginário do brasileiro (e porque não dizer de todo o mundo) no decorrer do século XX. São as suas representações que nos chamam a atenção e nos impele a discutir sua relação com a construção da identidade nacional.

OS FILMES *GARRINCHA*, *ALEGRIA DO POVO* E *REI PELÉ*: CARIOCAS E PAULISTAS - IDENTIDADES EM DEBATE

Depois de ser muito esperado no Rio de Janeiro, o filme *Garrincha, Alegria do Povo* foi lançado em 1963 e teve um time de “craques” envolvidos na sua realização: além de Joaquim Pedro de Andrade (direção e roteiro), contou com a produção de Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira (este também colaborou com o roteiro), fotografia de Mário Carneiro e narração de Heron

Domingues. David Neves esteve envolvido com o roteiro, com a câmera e com a fotografia. Até Glauber Rocha teve alguma forma de participação, bem no espírito de grupo dos filmes do Cinema Novo.

A película narra a trajetória do jogador, sua capacidade para encantar os fãs com sua personalidade, suas pernas tortas, seus dribles e seu extraordinário talento para surpreender os adversários. O documentário intercala depoimentos, trechos de cinejornais e algumas cenas tomadas no Maracanã, procurando situar o aspecto social do futebol no Brasil.

A figura de Garrincha é utilizada para traçar um retrato do povo brasileiro, aquele que a princípio não tem nada para dar certo, mas, sabe-se lá como, acaba triunfando. Contudo, esta vitória é parcial, porque os usos de sua imagem tendem a apreendê-lo e incorporá-lo ao *status quo*, em certa medida o desreferenciando, o deslocando de seu papel original, o que deixa menores opções de sobrevivência ativa. Nesse sentido, desconfia o cineasta, se o futebol é fator de libertação e de festa, pode também ser de alienação e de manipulação, algo que é tematizado de forma sutil e matizada.

Garrincha, Alegria do Povo foi o primeiro filme brasileiro dedicado especificamente a um esportista (embora outros jogadores de futebol já tivessem recebido algum destaque em outras películas)¹⁶ e é certamente uma de nossas melhores experiências cinematográficas onde o esporte é abordado, ainda não superada nas abordagens posteriores da temática.

¹⁶ Por exemplo, em *Campeão de Futebol* (1931), de Genésio Arruda, Feitiço e Arthur Friendreich desempenharam papéis destacados. Em *Alma e Corpo de uma Raça* (1938), de Milton Rodrigues, Leônidas da Silva é que ocupa um importante espaço. Este mesmo jogador inspira o personagem Laurindo, representado por Grande Otelo, do filme *Gol da Vitória* (1946), de José Carlos Burle.

Tal filme deve ser entendido no contexto do movimento cinematográfico em que estava inserido: o Cinema Novo, que pode ser resumidamente explicado como¹⁷:

O primeiro e provavelmente único movimento cinematográfico brasileiro, tomando a palavra no sentido em que ela é empregada no caso de movimentos da vanguarda intelectual ao longo do século XX. Foi algo mais do que um grupo ou uma geração, apesar de às vezes ter atuado como um grupo de pressão para impor uma nova promoção de cineastas.(Paranaguá, 2000, p.144)

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes:

Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro (...) Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol.(Gomes, 1999, p.103)

Na verdade, o filme pode ser situado, assim como *A Falecida* (Leon Hirszman, 1964) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurício Capovilla, 1964), entre aqueles que demonstra a relação dúbia que o Cinema Novo estabeleceu com as manifestações da cultura popular, entre as quais o futebol.

¹⁷ O Cinema Novo foi um movimento bastante polêmico, tendo recebido atenção de muitos estudiosos. Maiores informações podem ser obtidas, por exemplo, no estudo de Alex Viany (1999).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Por ocasião de seu lançamento e por muitos anos mais, o filme de Joaquim Pedro não gozou mesmo de unanimidade, muitas foram as polêmicas a seu redor. Vejamos o posicionamento de Ely Azeredo quando foi lançado *Brasil Bom de Bola* (1971, Carlos Niemeyer)¹⁸, segundo ele o melhor filme de esporte produzido até então. O crítico reedita a velha discussão entre cinema-entretenimento e cinema-verdade, citando para tal *Garrincha, alegria do povo*:

Registramos amplamente as Copas do Mundo de 1938 a 1962, sem encontrar a confluência do documento com o espetáculo. *Garrincha, Alegria do Povo* aproximou-se da meta, mas preferiu a área pedante do chamado cinema-verdade e a doce embriaguez da filigrana ensaística. Muito ao contrário, o trabalho de Niemeyer, Shatovsky e equipe, sem hostilizar a linguagem cinematográfica, é um filme sobre o futebol vidrado na bola e em seus cultores. (Azeredo, 1971, p.7)

Curiosamente percebe-se uma mudança de opinião deste crítico: Azeredo, que algumas fontes indicam como um dos responsáveis por cunhar o termo “Cinema Novo”, fora um dos que mais defendeu e exaltou as virtudes do filme. Vejamos o que escreveu na *Tribuna da Imprensa* de 3 de abril de 1963:

Obra sem par no cinema brasileiro (...) *Garrincha, Alegria do Povo* parece condenado à incompreensão no país (...) As variações de tom, a sobriedade em assunto que tanto incita a paixão, os cortes ousados, o desprezo pela cronologia, a

¹⁸ Para maiores informações sobre as relações entre o filme *Garrincha*, o Canal 100 e o trabalho de Niemeyer, sugiro o estudo de Osvaldo Caldeira (2005).

decisão de expor a face da derrota – tudo isso contribuiu para granjear inimigos no grande público e entre os críticos “amadores”. (Viany, 1999, p. 8)

O próprio Joaquim Pedro, que quando dirigiu o filme acabara de voltar de um estágio na Europa (Inglaterra e França) e desejava realizá-lo nos moldes das propostas de cinema direto, assume que não atingiu plenamente seus objetivos e parecia não estar tão certo do sucesso de sua realização, conforme declarara alguns anos mais tarde:

Quando fiz *Garrincha*, fiz uma experiência na linha que eu trazia dos irmãos Maysles de cinema direto. Eu já estava preocupado com a realidade, querendo uma captação direta, então arranjei esse negócio de estudar com eles para tentar fazer um filme diretamente afinado com a realidade. Não consegui. Por inadequação do material e por inadequação minha com o tema não consegui fazer um filme de cinema direto. Ficou muito mais um filme de montagem, edição de material de arquivo que havia com mais uma filmagem de tipo direto que a gente fez no Maracanã com os jogos que estavam acontecendo naquele tempo. É um filme meio pirotécnico. É um filme agitado¹⁹.

Na ocasião do lançamento, houve sim entusiasmo do pessoal ligado ao Cinema Novo (cineastas e intelectuais) e de alguns críticos e jornalistas. Alex Viany, por exemplo, afirmara que o filme é: “um dos mais perfeitos exemplos do tão deturpado ci-

¹⁹ Depoimento publicado em folheto organizado pelo Cineclube Macunaíma por ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade, em 1976, no Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

nema-verdade” (Viany, 1967, p.129). Glauber Rocha dedica muitas linhas a enaltecer a qualidade da realização. No que se refere a sua contribuição para o cinema brasileiro, chega a afirmar que:

Analisar Garrincha oferece os dados finais para concluir um capítulo sobre as origens de um cinema novo no Brasil; dispensa ao mesmo tempo, diante do próprio filme, perguntas e respostas precipitadas sobre o que é este cinema novo. Garrincha é o novo cinema nacional, assim como Vidas Secas e Sol sobre a lama. (apud Melo, 2003, p. 148)

O grande cineasta, com sua típica maneira enfática de argumentação, comenta ainda a potencialidade da película no que se refere a sua capacidade de expressão da cultura brasileira: “*Garrincha, alegria do povo*, documentário sobre o futebol brasileiro, é antes de tudo visão do povo, do amor do povo, da miséria, da alegria, da superstição e da grandeza do povo na figura do menino das pernas tortas, que é o improvisado do povo”. (Melo, 2003, p.149)

Obviamente que, no caso das posições de Glauber, devemos considerar que parte dessa empolgação devia-se também a seu papel de um dos líderes do novo movimento cinematográfico. Isso, contudo, não invalida o fato de que representações estavam sendo construídas ao redor da película, o que nos parece interessante para os intuítos deste estudo.

Tati Moraes caminha em sentido semelhante aos posicionamentos de Glauber, afirmando que o filme é:

O mais simpatizante que se possa fazer sobre a nossa gente e que a explica muito mais do que todas as favelas e praias e mocambos e secas que já se filmou neste país. (...) Um filme

honesto, antidemagógico (...) mostrando apenas a verdade sobre um povo alegre, talvez por tonteria, mas mesmo assim alegre, o que, afinal, é a melhor arma que se possa ter na vida. (Moraes, 1963, p.12)

Em contrapartida, houve críticas contundentes, algumas mesmo cruéis. Antônio Moniz Viana, por exemplo, ataca em o *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), de 2 de setembro de 1963:

E é uma decepção completa este filme que não consegue dar uma aceitável dimensão psicológica, sociológica e mesmo esportivo-cinematográfica ao futebol e a um de seus ídolos autênticos. A claqué precisa redobrar seus esforços, se o intuito é convencer os mais influenciáveis de que *Garrincha, Alegria do Povo* vale alguma coisa (p.27).

Segundo Joaquim Pedro, Moniz Viana teria afirmado inclusive que ele teria se vendido ao Banco Nacional, patrocinador do filme, o que não corresponderia à verdade, inclusive porque tinha, de fato, apenas recebido um empréstimo, pago a “duríssimas penas, com juros e tudo” (Viany, 1999, p.260). Levantaram-se ainda boatos de que o referido Banco teria ficado descontente com o resultado final. Sobre tal questão, vale a pena ouvir as palavras do próprio cineasta:

Quem financiava os filmes, mesmo o Banco Nacional, não impunha absolutamente nenhuma restrição em relação ao que você estava filmando, como estava filmando. Era um projeto de criação livre. Isto se fazia junto com uma grande falta de treino, a nível artesanal, dos realizadores – o que era muito bom porque implicava falta de vício, de compromisso.(Viany, 1999, p. 260)

Esporte e Cinema: Novos Olhares

Luciana Corrêa, em seu estudo sobre o cineasta (1999), faz um levantamento das críticas sobre a película, mostrando que Mauro Braga, Araújo Neto, Cláudio Mello e Souza e José Sanz teceram, em maior ou menor grau, muitas ressalvas. Em compensação, na Bahia foi premiado como melhor filme do ano (1963). Internacionalmente, identifica-se processo semelhante: em alguns países foi aclamado (na Itália, por exemplo) e em outros passou despercebido (como no Festival de Berlim).

Os ataques pesados vieram mesmo da imprensa paulistana. Em São Paulo, *Garrincha, Alegria do Povo* foi lançado em 1964, em 5 salas, e mal chegou à segunda semana de exibição. Foi criticado em muitos aspectos: a linguagem era inadequada, não era divertido, era intelectual demais, era pobre de imagens, era pretensioso. Chegou-se a afirmar que o filme era ruim porque Joaquim Pedro de Andrade não gostava de futebol.

B.J. Duarte (1964), da *Folha de São Paulo*, foi um dos mais enfáticos. No artigo “Garrincha, cinema-mentira” começa afirmando que o filme é uma farsa, não só porque finge ser, do ponto de vista estético e narrativo, algo que não é, como porque mente acerca da vida do jogador:

Em verdade, *Garrincha, Alegria do Povo* apresenta-se hoje como um filme superado no tempo e no espaço. Não se trata de “cinema novo”, nem muito menos de “cinema-verdade”, como asseveraram seus realizadores e os incensadores de tais falsas tendências. É de fato um cinema velho e primário, feito de mentiras (p.37).

Segundo o crítico, esses, entre outros motivos, seria o responsável pelo fracasso de público em São Paulo: “Pois bem, o povo daqui não se reconheceu em suas aflições, em suas alegrias, em suas misérias, nem sequer em suas grandezas, deixando quase às moscas a sala do Metro, onde se encontrava em cartaz a película grotesca” (p.37). Ao final, critica praticamente todos os aspectos do filme e pergunta: “Como levar a sério então o entusiasmo de Glauber Rocha quando escreve que “Garrincha” é um poema épico, maior do que todos os outros até agora escritos na literatura brasileira?” (p.37).

David Neves, em defesa do filme, publica o artigo “Garrincha decalcado?”, no *Estado de São Paulo* de 28 de novembro de 1964, onde procura responder ao tamanho número de críticas.

De início, as argumentações dirigem-se aos espectadores:

O espectador carioca não quis despir-se do pijama e do chinelo, armas com que, comodamente, assiste às resenhas esportivas ao fim de cada domingo de futebol. Preferiu continuar como sempre no seu comodismo inculto, na sua teimosa condição de assimilador, ou melhor, de pseudo-analista pela assimilação. No Rio, esse e outros fatores contribuíram contra a fita de Joaquim Pedro. Em São Paulo terá ocorrido o mesmo? Garrincha, Alegria do Povo também foi visto como uma obra menor (o problema da duração), mas, é, na verdade, uma das mais completas da história de nosso cinema. (Neves, 1964, p.7)

Ora, não surpreende que o grande público não tenha apreciado o filme. Acostumado à dinâmica diferenciada da prática esportiva nos gramados, às narrativas cinematográficas mais tradicionais e mesmo às experiências anteriores onde o esporte fora

Esporte e Cinema: Novos Olhares

filmado, inclusive aos programas do Canal 100, certamente sentia muitas diferenças com a intenção de Joaquim Pedro de dar um caráter mais investigativo à prática.²⁰

Depois de responder as críticas às opções narrativas e ao caráter supostamente intelectual do filme, Neves reafirma o seu sentido e intencionalidade e identifica que os reais responsáveis pela má apreensão da película são os jornalistas, incapazes de entendê-la profundamente por não compreenderem a importância do futebol para a sociedade brasileira:

Sente-se, entretanto, que o público quando não esteve à altura do filme procurou, pelo menos, apoiado no texto alcançar-se até ele. O futebol pode ser considerado hoje, no Brasil, um dos elementos-chave para a conceituação de uma estética popular, se não, pelo menos constitui-se num correspondente daquelas fontes primitivas que eram o circo e as paradas marciais. De um modo geral, os dados estéticos das camadas menos favorecidas intelectualmente baseiam-se num conagraamento harmonioso das sensações, coisa de que o futebol é especialmente pródigo. A gratificação estética não é a única do futebol, mas dela partem os vetores que compõem as demais gratificações. O lazer e sua noção mais ampla fundam-se na estesia que o futebol proporciona às mais variadas camadas da sociedade. (Neves, 1964, p.7)

Na verdade, no mesmo ano da fita de Joaquim Pedro fora lançado na capital paulistana (ao contrário de *Garrincha*, lançado no Rio de Janeiro), depois de ser muito esperado e ter as filmagens acompanhadas pela imprensa, o filme *Rei Pelé*. O di-

²⁰ A questão do divórcio entre o público que comparece aos estádios e ao que comparece aos filmes esportivos foi tratada no estudo de Melo (2006).

retor Carlos Hugo Christensen optara por um misto de drama e documentário, em um formato mais tradicional: um entrevistador recupera a trajetória do jogador, reproduzindo os principais passos de sua carreira. A história fora baseada no livro *Eu sou Pelé*, de Benedito Rui Barbosa, com roteiro do próprio diretor e colaboração de Néelson Rodrigues nos diálogos. Na parte documental, assistimos a depoimentos da família, colegas de profissão e técnicos. Na parte dramática, vemos a atuação de Lima Duarte, Laura Cardoso, Clementino Kelé, entre outros. O próprio Pelé participou da realização do filme na produção e como ator.

O filme chegou a ganhar o prêmio “Governador da Guanabara de 1963”, instituído por Carlos Lacerda, dividindo o primeiro lugar com *Vidas Secas*, de Néelson Pereira dos Santos, *Garrincha* ficou em segundo lugar. A premiação do filme de Carlos Hugo desencadeou polêmicas, pois os cineastas do Rio de Janeiro o consideravam um filme menor. O próprio Joaquim posiciona-se, situando o prêmio no contexto político da época:²¹

Quando criou a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), para a promoção de auxílio à indústria cinematográfica no Estado da Guanabara, o governador Carlos Lacerda agiu motivado pelo movimento do Cinema Novo, indubitavelmente. Mas sua primeira providência foi captar prestígio para si próprio, utilizando a comissão para o seu próprio interesse. Ele abriu a CAIC premiando filmes feitos. Era uma premiação tão importante que cada prêmio

²¹ Depoimento publicado em folheto organizado pelo Cineclube Macunaima na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade, em 1976, no Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

correspondia ao custo da produção do filme. Com isso, eles premiaram todo o Cinema Novo, até aquele momento. Mas já na segunda premiação a coisa foi muito diferente. *Terra em Transe*, para mim um dos melhores filmes, se não o melhor de todos do cinema brasileiro, não foi premiado. Premiaram um filme de Christensen (Carlos Hugo Christensen), bem tradicional, que não incomodava ninguém. E o Carlos Lacerda fez um discurso altamente truculento, dizendo como é que ele queria os filmes. Com isso fechou-se aquele caminho.

De fato, se *Garrincha* foi um filme polêmico, *Rei Pelé* foi quase unânime entre os críticos: não é uma película bem realizada. José Julio Spienak, no *Diário de São Paulo* de 14 de março de 1964, afirma que é uma “insignificante brincadeira” (p.4). Jean Claude Bernardet²² publica, no jornal *Última Hora* de 14 de março de 1964, um artigo onde afirma que os responsáveis pela produção:

(...) tiveram nas mãos um dos assuntos mais empolgantes que pode proporcionar a realidade brasileira: Pelé. Mas limitaram-se a fazer um filme baratíssimo, de bilheteria garantida às custas do craque. (...) Pelé foi limitado a uma coleção de fatos mais ou menos pitorescos, narrados sem imaginação. Mas de Pelé como fenômeno sociológico, como ídolo popular, de Pelé na grande máquina do comercialismo e politicagem que é o futebol brasileiro, não se fala. (Bernardet, 1964, p.34)

Esses são apenas alguns exemplos das críticas ao filme sobre o grande atleta do futebol. Mas que relação isso teria com a questão

²² Esta crítica foi retirada do livro de Bernardet (1978).

da construção da identidade nacional e com os debates entre Rio de Janeiro e São Paulo? O que diferencia as críticas paulistas do filme *Rei Pelé* se comparadas com as de *Garrincha*?

As críticas ao filme de Joaquim Pedro de Andrade são plenamente compreensíveis se considerarmos o contexto cinematográfico e as polêmicas desencadeadas pelo Cinema Novo. Tendo em conta que São Paulo tinha vivido fortemente a experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, os estranhamentos à linguagem de *Garrincha* são em certo sentido normais. A Vera Cruz²³, resumidamente: “foi a principal tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no Brasil, baseada no sistema de estúdios. Há ensaios anteriores, como a Cinédia e a Atlântida. Mas a Vera Cruz é uma empresa mais moderna e ambiciosa, que dispõe dos recursos da burguesia de São Paulo”. (Paranaguá, 2000b)

Existem várias polêmicas sobre os conflitos que se estabeleceram entre as experiências cariocas e paulistanas. Paranaguá, por exemplo, crê que: “a rivalidade e o bairrismo entre as metrópoles do sul é menor do que a distância entre as gerações”. (Paranaguá, 2000, p.145) Ainda que não discorde desse autor, ressalto que as diferenças entre ambas era enorme, e mesmo, em muitos sentidos, suas propostas chegavam a ser diametralmente opostas. Não descarto e creio firmemente que aqui mais uma vez podemos enxergar também os velhos embates entre Rio de Janeiro e São Paulo no que se refere aos rumos da nação.

²³ Existem vários estudos sobre a Vera Cruz. Sugiro, por exemplo, o de Maria Galvão (1981).

Na verdade, o que mais surpreende é que junto com as críticas ao filme *Garrincha* tenha sido desencadeado, mais ou menos explicitamente, um debate sobre o próprio jogador, a partir da comparação com Pelé; uma preocupação em sempre preservar o grande mito (Pelé) e compará-lo a um mito menor (*Garrincha*).

Um exemplo interessante pode ser obtido no artigo de Octávio Faria (1963). O autor reconhece de forma bem tímida que *Garrincha* é realmente um filme melhor do que *Rei Pelé*, mas se empenha em defender e exaltar o já mítico rei do futebol, chegando a tornar isso explícito: “Se sempre me pareceu forçada, apaixonadamente ‘carioca’, a equiparação, no terreno do futebol, do ‘genial’ *Garrincha* ao ‘genialíssimo’ Pelé, convenhamos sem dificuldade que como atores de cinema, a comparação encontra ainda menos razão de ser” (p.22).

Outro indicador pode ser identificado na crítica de Alfredo Sternheim, publicada no *Estado de São Paulo* de 17 de março de 1964. O autor questiona profundamente a qualidade do filme de Christensen, inclusive explicitamente o considerando um cineasta deficiente e menor. Praticamente todos os aspectos da película são desmerecidos. Contudo, mais uma vez surge a preocupação de preservar o grande ídolo Pelé, inclusive na sua atuação: “No extenso elenco o melhor e mais discreto dos intérpretes é o próprio biografado. Inclusive, até na voz é melhor do que seus companheiros profissionais, que aqui se conduzem de maneira exagerada e totalmente inconveniente” (p. 26).

Enfim, esses são alguns exemplos de como a partir dos filmes, de forma mais ou menos explícita, se reconstruía o antigo embate nacional a partir da própria figura dos jogadores:

Garrincha, o carioca²⁴, o drible menos eficaz, a alegoria que retarda a chegada ao objetivo (o gol), uma certa perda de tempo; Pelé, o paulista²⁵, a eficiência, o exemplo de atleta, a objetividade do gol, do drible que leva à meta. Vejamos, contudo, que ninguém questionava a excelência e genialidade de ambos: apenas se tentava definir quem é o “mais genial”.

O futebol, importante elemento de construção da identidade nacional, inclusive através de sua veiculação cinematográfica, mais uma vez reproduzia o velho debate: o Brasil deve ser a eficiência de Pelé ou a malandragem de Garrincha? Deve ser o processo industrial da produção cinematográfica da Vera Cruz ou a peculiaridade e originalidade do Cinema Novo? Deve ser a objetividade do atleta Pelé (o porte de um rei) ou a transgressão do moleque Garrincha (o mestiço que se supera)? É o trabalhador de São Paulo ou o *flâneur* do Rio de Janeiro? Obviamente que esses extremos de consideração são típicos de uma construção idealizada.

Devemos lembrar que vivíamos, na época, o auge de um processo que tinha raízes no século XIX e que se acirrara a partir do fim do Estado Novo, tendo reflexos em todas as áreas, inclusive no cinema e no futebol:

São Paulo firmava a imagem de terra do trabalho e do progresso e, ancorada nessas características, tentava desqualificar a falta de seriedade do carioca e seu apego à malandragem e às festas (...). A guerra simbólica travada entre Rio de Janeiro e São Paulo poderia ser vista como um duelo entre Apolo

²⁴ Na verdade, embora ligado à cidade do Rio de Janeiro, Garrincha nascera em Magé, no Estado do Rio. Logo não era carioca. Tratava-se simplesmente de uma apreensão simbólica.

²⁵ Observamos o mesmo caso de Garrincha, pois Pelé nascera em Minas Gerais, ainda que tenha vivido boa parte da vida em Bauru.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

e Dionísio, animada sempre mais em virtude do fortalecimento dos paulistas, que também começaram a concorrer com o Rio no campo cultural. (Antunes, 2004, p.63)

Vale lembrar que, de alguma forma, esses debates até os dias de hoje eventualmente ressurgem. Nesse sentido, devemos citar o recente livro de Renato Pompeu sobre o jogador Canhoteiro (2003), jogador maranhense que chegou ao auge de sua carreira na virada dos anos 1950 para os 1960, jogando pelo São Paulo Futebol Clube. Segundo Pompeu, era tão bom quanto Garrincha, da mesma forma ousado e driblador. Contudo só se tornou conhecido na capital de São Paulo, supostamente, segundo o autor, pelo fato de que somente isso ocorria no nível nacional com quem atuasse na outrora capital federal. Importante observar que o livro de Pompeu foi lançado em uma coleção denominada “Avenida Paulista”, sendo o craque apresentado como exemplo de paulistanidade.

João Máximo (2007), em artigo recente publicado no jornal O GLOBO, tenta recolocar a questão, levantando o fato de que Canhoteiro nunca atuara bem em jogos fora de São Paulo. Quando vestira a camisa da seleção brasileira, fora discreta sua participação, ainda que reconhecidamente tenha tido performances memoráveis vestindo a camisa do São Paulo Futebol Clube. Lembra ainda o autor que o craque, preferido de Chico Buarque e de muitos jornalistas paulistanos, era afeito à “noite, a bebida, a vida de dissipação” (p.51), tendo sido cortado da Copa de 1958 por “farrear além da hora de voltar ao Hotel” (p.51).

O problema do gosto pelas “noitadas”, curiosamente, sempre também percorreu a trajetória de Garrincha e não poucas vezes foi utilizado para desmerecê-lo. O craque carioca também esteve ameaçado por diversas vezes de ser cortado do selecionado nacional. Não o foi porque era melhor jogador do que canhoteiro,

porque era mais “malandro” e nunca se deixou ser pego ou porque era do Rio de Janeiro?

Na verdade, aqui não nos parece interessante discutir os argumentos dos dois jornalistas, mas antes verificar uma vez mais a emergência, embora em certo sentido mais velada, dos debates entre cariocas e paulistas acerca de seus ídolos, suas peculiaridades, suas contribuições para a nação.

UM “PERNAMBUCANO”: IDENTIDADES EM DEBATE

O debate acerca de quem era o melhor jogador, Pelé ou Garrincha, já vinha acontecendo no cenário nacional há algum tempo. Pelé fora um grande personagem na sua precoce estréia na Copa do Mundo de Futebol de 1958 (Suécia), enquanto Garrincha tinha se destacado na Copa de 1962 (Chile). Eram craques de duas das principais equipes do país na ocasião: o Santos Futebol Clube e o Botafogo Futebol e Regatas. Cada um era ídolo em seu Estado, mas também em todo o país. Cada um incorporava (ou assim era representado) um sentido diferente de atleta (e, porque não dizer, de homem brasileiro).

Quem oferecia uma possibilidade bastante pragmática de resolver essa questão era um pernambucano que há muitos anos estava radicado no Rio de Janeiro: Néelson Rodrigues, um de nossos maiores literatos, cuja obra destinava espaço privilegiado ao futebol (não só nas crônicas²⁶, como também em suas peças de teatro²⁷).

²⁶ Ruy Castro selecionou e reuniu algumas crônicas de Néelson em dois livros lançados pela Companhia das Letras: Rodrigues (1994) e Rodrigues (1996).

²⁷ Por exemplo, vale citar a peça “A falecida”, que, como já citado, foi levada às telas por Leon Hirszman (1964). O texto já foi montado por vários importantes diretores de teatro, entre os quais Antunes Filho (1965) e mais recentemente Gabriel Villela (1994).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

A produção de Néelson apontava um caminho para o país a partir da necessidade de construção de um modelo ideal de homem brasileiro. Vale lembrar que Stuart Hall aponta isso como um dos elementos importantes nos debates sobre a idéia de identidade nacional:

Há a narrativa de nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular (...) Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste entre nós e continua existindo após nossa morte. (Hall, 2003, p.52)

Para Néelson, o futebol era um dos principais elementos que conduziria o brasileiro a construir uma identidade própria, fato reconhecido não só no país, mas também internacionalmente. Assim, para ele, imprensa, torcida e todos envolvidos com o esporte deveriam ter conhecimento desta importância e por isso reforçar sua confiança e entender o papel fundamental da seleção brasileira, verdadeira representação da nação, a “pátria de chuteiras”. Seria a atuação de nosso selecionado fundamental para superar nosso “complexo de vira-latas” e capaz de construir o sentido de patriotismo tão necessário ao Brasil.²⁸

Parece que o cronista e dramaturgo aponta a potencialidade do esporte para reconstruir nossa história, ou, fazendo uso de um termo de Eric Hobsbawm (2002), “reinventar tradições”. O futebol seria nosso redentor, aquele que nos permitiria e nos

²⁸ Uma interessante discussão sobre a temática pode ser encontrada nos estudos de Marques (2000), Facina (2004) e Antunes (2004).

impeliria a abandonar nossa excessiva humildade, fruto da opressão histórica.

Por isso, para ele não se tratava de contrapor Pelé e Garrincha: ambos estavam envolvidos no mesmo projeto de construção nacional. O primeiro, desde muito jovem, se portava como um verdadeiro monarca, sabia de seu potencial e de seu diferencial. Garrincha, já eleito por Mário Filho como exemplo-chave do jogador que vai propagar uma imagem redentora do brasileiro, também era escolhido por Néelson como um tipo ideal, aquele que não se assusta perante o adversário (todos chamados de “João”), que parte para cima, mesmo que tenha pernas tortas e uma difícil história de vida.

De acordo com o que pensava e expressava, nem mesmo havia uma polarização entre Garrincha-Malandro e Pelé-Eficiente. Sua visão de jogador de futebol os aproximava de seus personagens de teatro. Não os compreendia de forma absoluta como inocentes ou culpados, tinham que ter algo de honesto e algo de canalha, é isso que lhes concede humanidade. Aliás, para ele, esse perfil também era o da torcida, dos árbitros e de todos os componentes do esporte. Assim, os dois jogadores incorporavam, de forma e em graus diferenciados, ambas as características, malandragem e eficiência, ou, para usar os termos do autor, molecagem e virilidade, cordialidade e cinismo.

Pelé e Garrincha, juntos, sintetizariam o homem brasileiro: racialmente avançado (em função dos cruzamentos), instintivos e brincalhões, produto de nossa construção cultural²⁹. Eram

²⁹ Vale a pena dialogar aqui com as idéias de Mário Filho, em sua relação com Gilberto Freyre, no clássico *O negro no futebol brasileiro*, cuja primeira edição foi lançada em 1947 (uma nova edição foi lançada em 2003). Uma interessante discussão sobre essa importante obra pode ser encontrada no estudo de Antonio Jorge Gonçalves Soares (1998).

Esporte e Cinema: Novos Olhares

elencados como exemplos de como pretos, mestiços e humildes redimiriam o país de sua história de submissões e humilhações. Eram heróis próximos a grande parte da população, com os quais o povo poderia se identificar. Eram muito importantes, já que:

O futebol seria a antítese das passeatas. Estas seriam, na visão de nosso autor, realizações de grã-finos e de uma elite intelectualizada. Ao passo que os jogos no Maracanã seriam as verdadeiras manifestações públicas dos humilhados e ofendidos, daqueles negros, pobres e desdentados que não estavam na rua para protestar. Nelson Rodrigues imaginava a possibilidade de um grande conagraçamento nacional através da catarse coletiva proporcionada pelo futebol. (Facina, 2004, p.90)

Nélson acreditava na figura do craque, do indivíduo: a idéia de seleção teria que passar pelos bons jogadores, como a idéia de nação passaria por grandes homens. Chegou a criar polêmica com Admildo Chirol, técnico e preparador físico, quando esse propôs que o futebol brasileiro deveria se “modernizar”, adotando a idéia de coletivismo. De novo o nome de Pelé e Garrincha surgem como exemplos:

Em futebol, como em tudo o mais, o craque é decisivo. Evidente que os onze são indispensáveis. Mas o que leva o público e faz bilheteria é o craque. Eu diria que, no time de Pelé, só ele existe e o resto é paisagem. Em 62, já os europeus faziam o seu coletivismo. Pois bem. O nosso Mané, com um piparote, desmontou todo coletivismo do inimigo. Num instante, a estrutura do futebol solidário esfarelou-se. No dia em que desaparecerem os pelés, garrinchas, as estrelas, enfim, será a morte do futebol brasileiro. E, além disso,

no dia em que desaparecem as dessemelhanças individuais, será a morte do próprio homem (1994, p.130).³⁰

Em algumas de suas crônicas, Nélson era ainda mais explícito ao relacionar os craques com o futuro do país. Sobre o jogador do Rio de Janeiro, afirmara certa vez: “o time ou o país que tem um Mane é imbatível. Hoje, sabemos que o problema de cada um de nós é ser ou não ser Garrincha. Deslumbrante país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos, se fôssemos 75 milhões de Garrinchas” (1994, p.78).³¹ Já sobre Pelé, profetizará: “quando Pelé fez isso, baixou no estádio a certeza de que virá do Brasil para o mundo a grande Palavra Nova” (1994, p.94).³²

É muito interessante como o autor constrói a idéia de que a saída para a nação se encontrava em seu próprio interior, nas suas especificidades, não na submissão ao que se tornara comum para outros países. Isto tinha para ele um motivo claro: o homem brasileiro tinha peculiaridades que só a ele pertenciam. O Brasil e o nosso futebol não deveriam seguir exatamente o exemplo dos europeus.

Como Nélson teria reagido ao filme *Garrincha, Alegria do Povo*? Ele que tinha sido um dos membros da equipe de *Rei Pelé*, gostara da película? O que pensara logo ele que tanto criticava os intelectuais, encarnados no personagem do “sociólogo”, e os grupos de esquerda, entre os quais se encontravam muitos

³⁰ Essa crônica foi originalmente publicada em “O Globo” de 4 de agosto de 1966.

³¹ Essa crônica foi originalmente publicada em *Fatos e Fotos* de 23 de junho de 1962.

³² Essa crônica foi originalmente publicada em O GLOBO de 4 de junho de 1965.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

dos ligados ao Cinema Novo, já que: “Não davam o devido valor às ricas e intensas manifestações da cultura popular relacionadas ao futebol. Pregavam a conscientização do povão, como se dizia, mas eram totalmente alienados com relação àquilo que lhe era significativo, às suas paixões”? (Antunes, 2004, p.247).

Nélson Rodrigues parece ter valorizado mais o elemento poético do filme do que o suposto intelectualismo que tanto alguns críticos tinham destacado. Na coluna “À sombra das chuteiras imortais” (publicada em “O Globo” de 4 de agosto de 1963), afirma:

Eis o meu medo: que ele nos traísse Garrincha e traísse a poesia. Nada disso. A única traída foi mesmo a sociologia. O Joaquim Pedro é sensível demais, inteligente demais, delirante demais para ser sociólogo. Quer ele queira, quer não, jamais será um idiota da objetividade. E nos deu um filme úmido, terno, de uma qualidade poética quase intolerável. Tivesse eu a burrice lívida do Alex Viany e estaria aqui fazendo comentários de especialista. Mas Deus me negou a obtusidade do crítico cinematográfico. Tenho que me expandir como um leigo desautoradíssimo (p. 27).

Por mais discordâncias que tivesse com os “intelectuais” (inclusive Viany, que tanto defendeu o filme), parece coerente que Nélson tenha exaltado *Garrincha* (embora dele nem sempre se pudesse esperar absoluta coerência): era necessário construir os mitos, cada um a sua forma, algo com o qual já se empenhara quando da preparação do roteiro de *Rei Pelé*, pelo qual, aliás, foi também muito criticado.

CONCLUSÃO

No esporte, notadamente no futebol, uma de nossas práticas culturais mais populares, podemos identificar reflexos dos debates, das tensões, dos diálogos estabelecidos à busca de pensar e implementar um projeto para a nação. *Garrincha, Alegria do Povo*, mais do que *Rei Pelé* (ainda que, como demonstramos, interessante mesmo seja o debate ocasionado pela confrontação de ambos), permite-nos um olhar mais matizado, complexo e privilegiado sobre a questão da construção da identidade nacional.

O futebol é sim malandragem, mas também eficiência; é sim alegria, superação, forma de contestação, mas também fuga, alienação; tem algo de benéfico e algo de perigoso. Não se trata, portanto, de considerar que o objeto em si tem uma “essencialidade”, mas sim de desvendar os usos que dele são feitos, um processo tenso, não linear, com caminhos de ida e volta. Assim como o homem brasileiro, segundo a visão de Nelson Rodrigues, o futebol tem algo de honesto e tem algo de canalha.

O debate desencadeado pelos filmes analisados e pelas figuras dos dois ídolos dos gramados permite-nos ainda perceber que o futebol, em função de ser fenômeno social de grande importância no país e elemento de construção de discursos acerca da identidade nacional, merece continuar recebendo as devidas atenções de estudiosos de qualquer área de conhecimento.

Garrincha e Pelé, para além das considerações que intelectuais, cineastas e literatos (que demonstram em suas posições, ora mais ora menos denotadamente, suas compreensões de projetos para o país), impregnam o imaginário popular. São encarados como heróis de um povo que sempre valorizou os elementos de

festa e ludicidade e foram também fatores de resistência, no sentido de permitir a ressignificação de injunções que não necessariamente faziam parte de uma formação cultural nativa. A idéia de circularidade cultural nos apresenta promissor caminho para entender mais complexamente a construção de discursos acerca de nossa identidade, não só fruto dos embates entre líderes da nação, como também da participação ativa do conjunto da população.

Certamente essa é uma importante forma de melhor compreendermos a nossa sociedade. E parece mesmo que os encontros entre cinema e esporte têm muito a nos dizer, bastando que para tal saibamos como fazer uso do enorme manancial que se abre de forma multifacetada ao abordarmos esse magnífico encontro entre essas duas grandes manifestações culturais modernas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Joaquim Pedro. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Cineclubes Macunaíma, 1976. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp.
- ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. *Com brasileiro, não há quem possa!*. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.
- AZEREDO, Ely. Garrincha. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1963.
- AZEREDO, Ely. Brasil Bom de Bola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1971. Disponível em <http://www.canal100.com.br>.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.
- CALDEIRA, Oswaldo. Garrincha, Alegria do Povo – futebol, tema de filme? In: MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Faria. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora do Senac/RJ, 2005.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *O gol é necessário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- CHALHOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso (orgs.). *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CORRÊA, Luciana Sá Leitão. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: ECA/USP, 1999. Tese de Doutorado (Ciências da Comunicação).
- DUARTE, B.J. Garrincha, cinema-mentira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de outubro de 1964.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FARIA, Octávio de. Cinema e Futebol. *Correio da Manhã*, São Paulo, 17 de novembro de 1963.
- FILHO, Mário. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. A produção em massa de tradições: Europa, 1879-1914. In: HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- JESUS, Gilmar Mascarenhas de. *A bola nas redes e o enredo do lugar: uma geografia do futebol e de seu advento no Rio Grande do Sul*. São Paulo: USP, 2001. Doutorado em Geografia Humana.
- LENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- MARQUES, José Carlos. *O futebol em Nelson Rodrigues*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000.
- MAURÍCIO, Ivan. *90 minutos de sabedoria*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.
- MÁXIMO, João. *O gênio que os cariocas não conheceram*. O Globo, Rio de Janeiro, 11 de março de 2007.
- MELO, Victor Andrade de. *Cidade Sportiva*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

Esporte e Cinema: Novos Olhares

- _____. Memórias do esporte no cinema brasileiro: sua presença em longa-metragens brasileiros. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 25, n. 1, p. 173-188, 2003.
- _____. *Cinema e esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2006.
- MELO, Victor Andrade de, ALVITO, Marcos. *Futebol por todo o mundo: diálogos com o cinema*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006.
- MELO, Victor Andrade de, PERES, Fabio de Faria. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora do Senac/RJ, 2005.
- MELO, Victor Andrade de, VAZ, Alexandre Fernandes. Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, p.139-160, 2006.
- MORAES, Tati. Garrincha, a alegria de um povo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1963.
- NEVES, David. Garrincha decalcado? *Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de novembro de 1964.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Fome de bola – cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cinema Novo. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Vera Cruz. In: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000b.
- PASCHOA, Airton. Mané, Bandeira do Povo. *Novos estudos do CEBRAP*. São Paulo, n.67, 2003.
- PEDROSA, Milton. *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Gol, 1967.
- POMPEU, Renato. *Canhoto – o Garrincha que não foi*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *Futebol e Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Victor Andrade de Melo & Maurício Drumond

- RODRIGUES, Nélson. *À sombra das chuteiras imortais*. O Globo, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1963.
- _____. *A pátria em chuteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SOARES, Antonio Jorge Gonçalves. *Futebol, raça e nacionalidade: releitura da história oficial*. Rio de Janeiro: UGF, 1998. Doutorado em Educação Física.
- SPIENACK, José Julio. O Rei Pelé. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 de março de 1964.
- STERNHEIM, Alfredo. *O Rei Pelé*. Estado de São Paulo, São Paulo, 17 de março de 1964.
- VIANA, Antônio Moniz. Garrincha, Alegria do Povo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1963.
- VIANY, Alex. Cinema no Maracanã. In: PEDROSA, Milton. *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Gol, 1967.
- _____. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.









