

***O Futebol nas telas:***

**um estudo sobre as relações entre filmes que tematizaram o futebol, duas ditaduras e promessas de modernidade, no Brasil e na Espanha**

**1964 / 1975**

Luiz Carlos Ribeiro de Sant'ana

Tese apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Programa de Pós graduação em História Comparada, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Victor Andrade de Melo

Rio de Janeiro, 29 abril de 2013.

**Banca Examinadora:**

---

Victor Andrade de Melo – UFRJ (titular; presidente da banca)

---

Francisco Carlos Palomanes Martinho – USP (titular externo)

---

Rafael Fortes – Unirio (titular externo)

---

José D' Assunção Barros - UFRJ (titular interno)

---

Vantuil Pereira – UFRJ (titular interno)

---

Cleber Augusto Dias – UFG (suplente externo)

---

Silvio de Almeida Carvalho Filho – UFRJ (suplente interno)

SANT'ANA, Luiz Carlos Ribeiro de. **O Futebol nas telas**: um estudo sobre as relações entre filmes que tematizaram o futebol, duas ditaduras e promessas de modernidade, no Brasil e na Espanha – 1964/1975.

Tese de Doutorado. 295 páginas.

Futebol. 2. Ditadura militar no Brasil. 3. Franquismo. 4. Filmes sobre futebol. 5. Modernidade.

I. UFRJ - IFCS

## **Resumo:**

Esta tese apresenta um estudo sobre dez filmes que tematizaram o futebol, no Brasil e na Espanha, durante os anos de 1964 e 1975. Procurou-se analisar essas películas principalmente no que elas implicaram para um diálogo com os ambientes ditatoriais sob os quais os dois países se encontravam no período. Recorrendo a dois grandes produtos modernos da diversão de massa, o futebol e o cinema, objetivamos traçar as condições de produção e os termos de contato entre essas obras filmicas e a pauta político cultural do período, atentando aos limites e possibilidades de exibição e reflexão sob regimes de força.

A apreciação das cinco fitas brasileiras e das cinco fitas espanholas, à luz da política cultural dos respectivos regimes, nos permitiu desenhar as diferentes maneiras por intermédio da qual se reforçou, se contrastou ou, de qualquer forma se dialogou com as posições e linhas políticas e de ideias presentes ao longo do recorte cronológico delimitado. Relativamente à forma de *approach* levada a cabo para a leitura de nosso *corpus* documental imagético, optamos por uma apreciação histórica que levasse também em conta a linguagem cinematográfica, ou seja, a partir dos termos em que a esses filmes foram “escritos”. Nesse sentido, estivemos atentos a vinculações de gênero, adoção mais ou menos ampla de recursos extra-verbais e opções de narrativa empregadas na confecção das películas.

**Abstract:**

This thesis presents a study of ten films. All of them have the football as an important theme and were produced in Brazil and Spanish, during the years of 1964 – 1975. Using two major products of modern mass entertainment, football and cinema, we aim to draw the production conditions and terms of contact between these films and the cultural political agenda of the period.

The appreciation of the films (five Brazilian tapes and five Spanish tapes) allowed us to draw the different forms through which a dialogue between cinema and dictatorships were possible. In this dialogue we could detect reinforcement, opposition or just mentions about issues of the political and cultural atmosphere of the time.

Regarding the approach undertaken in the sense of reading our imagery documentary *corpus*, we chose a historical assessment that takes into account the cinematographic language from which these films were "written". In this sense, we were aware of: gender linkages; the adoption of extra-verbal narrative features and different narrative styles employed in the making of the films.

### **Agradecimentos:**

Sou muito grato ao meu orientador, o professor Victor Andrade de Melo. Seu apoio, amizade, confiança e exemplo, espero, vão perdurar para além da conclusão desta tarefa acadêmica.

Devo mencionar o apoio institucional do Programa de Pós graduação em História Comparada UFRJ/IFCS (direção e funcionários) e CAPES, a qual me agraciou com uma importante bolsa sanduíche que me possibilitou desenvolver parte de minha pesquisa na capital espanhola, no primeiro semestre de 2012. Nessa cidade devo muito a minha co-orientadora, a professora Teresa González Aja, do *Departamento de Ciencias Sociales de la Actividad Física y el Deporte* – INEF, da *Universidad Politécnica de Madrid*. Sua generosidade, acolhimento e apoio muito me honraram. Aproveito para também agradecer ao acolhimento do professor Rodrigo Pardo Garcia, docente daquela Casa. Na Filmacoteca de Madrid, a funcionária Trinidad del Río Sánchez foi de uma atenção à toda prova, em tudo facilitando o meu acesso ao acervo daquela instituição.

Vera Lucia Ribeiro de Sant'ana, minha irmã, e meu cunhado, Luís Miguel, me hospedaram em Madrid. Fizeram-no como quem recebe a um filho. Sou-lhes muito grato, por tudo.

Este trabalho, apesar de autoral, foi possibilitado pela prática de um esforço coletivo, que prossegue a cada reunião do *Sport* - Laboratório de História do Esporte e do Lazer, da UFRJ/IFCS PPGHC. Muitos são os meus colegas que compartilham leituras, debates, filmes e a mútua e instigante companhia. Não citarei nomes para não ficar enfadonho e para não incorrer no imperdoável risco de esquecer alguém.

Devo ao professor Leonardo Quintas, ex-diretor da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (ETEAB/FAETEC), onde leciono há treze anos, o apoio crucial para que minha licença fosse deferida com os detalhes formais exigidos pela CAPES. Nessa lida o seu empenho foi além do dever, possibilitando que tudo saísse a contento. Nesse sentido agradeço ainda à Direção geral da instituição (a Fundação de Apoio à Escola Técnica – FAETEC) que soube entender e priorizar as publicações oficiais que me permitiram viajar para a Espanha.

Há 13 anos componho a coordenação de um cineclubes escolar, o cineclubes *Olho na Cena*, cuja sede se encontra na Escola Técnica referida acima. Devo aos meus

colegas de equipe Ângela Amarante, Antonio Cícero, José Adriano, Maria Luiza Marçal e Soraia Pires o apoio e incentivo quando da minha ausência para estudos no velho continente.

Recentemente obtive uma bolsa para participar de um grupo ligado ao CECIERJ, compondo uma equipe de redatores de textos para cursos de formação continuada, para professores de história da rede estadual. Apesar do pouco tempo de trabalho conjunto, pude contar com a compreensão de todos e, principalmente, com a generosidade da coordenadora Joanice de Souza Vigorito, o que foi de grande auxílio para que eu pudesse conciliar todas as tarefas nos prazos adequados. Agradeço muito a esses novos colegas.

Ao professor e pesquisador Álvaro Vicente do Cabo devo o convite inicial para participar dos encontros de um grupo de historiadores, sociólogos e afins que, dizia, gostavam de estudar, de futebol (esporte) e faziam tudo isso com alegria. Graças a sua insistência retornei à academia, após muitos anos de afastamento do estudo sistemático. Isso eu devo e talvez possa retribuir um dia. Sua amizade, no entanto, é impagável.

Aos professores da banca sou muito grato. Francisco Carlos Martinho (USP) e José D'Assunção Barros (UFRJ) muito me honraram com suas leituras atentas e profícuas, desde a qualificação. Rafael Fortes (UNIRIO) constitui uma referência de profissionalismo, ética e acuidade acadêmica, sempre presente nas reuniões do *Sport*. Somente posso agradecer seu aceite. Estendo o mesmo agradecimento aos professores Vantuil Pereira (UFRJ) e aos suplentes Cleber Augusto (UFG) e Silvio de Almeida Carvalho (UFRJ).

A professora Natalia Azevedo Crivelo muito me auxiliou no levantamento de dados e matérias da imprensa, relativos aos filmes estudados. Seu profissionalismo facilitou sobremaneira o meu trabalho. Sua companhia, alegrou-o.

Dediquei minha dissertação de mestrado à Dona Risoleta. Não vejo motivo para não fazer o mesmo com este trabalho de doutoramento. Com seis pontes de safena e disposição de dar inveja, ela quase me fez sentir vergonha de minhas dificuldades de redação e conclusão deste estudo. Muito obrigado por tudo.

## Índice:

. <b>Introdução</b> .....	pg.	10
. <b>Capítulo I: Ditaduras, Esporte (futebol), Cinema &amp; Modernidade</b>		
<b>I.1.</b> Sob o signo da Modernidade .....	pg.	23
<b>I.2.</b> Esportes (futebol), cinema e modernidade .....	pg.	30
Futebol e modernidade .....	pg.	30
Cinema e modernidade .....	pg.	35
<b>I.3.</b> Dilemas da Modernidade no Brasil e na Espanha.....	pg.	37
<b>I.4.</b> Ditaduras Modernas? Brasil.....	pg.	39
<b>I.5.</b> Ditaduras Modernas? Parte 2: Espanha .....	pg.	53
. <b>Capítulo II: O futebol e o cinema: Brasil e Espanha no campo e nas telas</b>		
<b>II.1.</b> “O País do futebol”.....	pg.	70
<b>II.2.</b> <i>El fútbol: el “deporte Rey”</i> .....	pg.	83
<b>II.3.</b> Cinema e ditadura no Brasil .....	pg.	93
<b>II.4.</b> Cinema e ditadura na Espanha .....	pg.	103
. <b>Capítulo III: O Futebol nas telas</b>		
<b>III.1. O futebol nas telas brasileiras</b> .....	pg.	114
O Corintiano (1966) .....	pg.	116
Tostão, a fera de ouro (1970) .....	pg.	127
O Barão Otelo no Barato dos Bilhões (1971) .....	pg.	138

Isto é Pelé (1974) .....	pg. 151
Passe Livre (1974) .....	pg. 162
<b>III.2. Fútbol en las pantallas</b> .....	pg. 175
<i>Volver a Vivir</i> (1968) .....	pg. 175
<i>La Vida sigue igual</i> (1969) .....	pg. 192
<i>Las Ibéricas</i> (1971) .....	pg. 211
<i>La liga no es cosa de hombres</i> (1972) .....	pg. 225
<i>Barça – Historia del F.C. Barcelona</i> (1974) .....	pg. 238
<b>III.3. O futebol nas telas do Brasil e da Espanha: emparelhamentos e contraposições</b> .....	pg. 249
<b>. Conclusão</b> .....	pg. 252
<b>. Anexos: fichas dos filmes</b> .....	pg. 257
<b>. Bibliografia</b> .....	pg 282

## **Introdução.**

Nossa ideia básica é estabelecer um estudo comparativo de filmes que estão significativamente envolvidos com o tema “futebol”, lançados no período compreendido entre os anos de 1964 e 1975, no Brasil e na Espanha. Nosso corte se situa sob a ditadura brasileira instaurada em 1964 e os últimos doze anos da existência de Francisco Franco. Conforme levantamento prévio, poderemos contar com dez películas (cinco brasileiras e cinco espanholas; ver especificação mais à frente). Esse conjunto constituir-se-á em nosso *corpus* documental. Isso posto, estabelecemos três linhas dialógicas imbricadas: uma sobre a ditadura, lá e cá; uma sobre o papel, relevância e representações do futebol nos dois países e, por fim, uma sobre a produção fílmica com temática de futebol, na Espanha e no Brasil.

## **Ditaduras**

O primeiro e mais óbvio ponto de contato entre o Franquismo e o regime vigente no Brasil, no pós 1964, constitui-se exatamente na natureza ditatorial de ambos<sup>1</sup>. O amargo período de 20 anos, experimentado por nossos conterrâneos, perde em longevidade frente aos 36 anos sob Franco<sup>2</sup>. Não obstante esse descompasso quanto à gênese e duração, o exame dos dois casos, numa faixa temporal comum, vai permitir emparelhamentos que pensamos interessantes. Muitos são os pontos de contato e diálogos possíveis, como, por exemplo: o acirrado debate sobre a natureza do golpe como uma “ação preventiva” (na Espanha e no Brasil); a institucionalização da violência; as marcas da truculência e intolerância, expressas no epíteto “ame-o ou deixe-o”, no Brasil, e na atribuição de um caráter anti-espanhol a toda e qualquer oposição ao regime franquista; a “reforma e ruptura pactuada”, no caso da transição espanhola, ao

---

<sup>1</sup> Utilizaremos as citações conforme os temas e problemas colocados. Para uma apreciação bibliográfica do golpe e regime militar no Brasil contamos com uma importante síntese em Carlos Fico (2004). A recente obra de Elio Gaspari também se tornou referência constante, inclusive pelas críticas recebidas. Os capítulos da também recente coleção *Brasil Republicano*, nos seus volumes 3 e 4 ajudam a atualizar a discussão (FERREIRA, & DELGADO, 2003). Quanto ao franquismo, podemos mencionar os trabalhos de Cortazar (1997) - um bem sucedido manual de introdução à história espanhola -, e os livros de Josep Fontana (1986) e Elias Diaz (1992). Mas isso, repetimos, apenas para uma referência. Trabalharemos as bibliografias específicas nos capítulos pertinentes.

<sup>2</sup> Para a Espanha tomamos como marcos básicos os anos de 1939 (fim oficial da guerra civil) e 1975 (morte de Franco). Há outras opções de demarcações cronológicas (para o país Ibérico e para o Brasil), como é natural nesses casos. Relativamente à Espanha poder-se-ia, por exemplo, utilizar-se a promulgação da constituição de 1978, como referência, estendendo-se o período.

mesmo tempo em que, no Brasil, se iniciava um “longo e cerceado” caminho para a Democracia<sup>3</sup>.

Não obstante, centraremos nosso eixo comparativo em dois aspectos. *Primeiramente* no diálogo inevitável que as produções cinematográficas da época estabelecem com seu tempo e lugar, mais especificamente com as correntes de força e opinião que circulavam nos dois ambientes ditatoriais em questão; seja em consonância (mais ou menos tensa; afiliação; adoção parcial) ou em crítica mais ou menos aberta aos respectivos regimes. *Em segundo lugar*, procederemos à comparação relativamente ao caráter periférico em que as duas nações se viam diante das maiores economias europeias e mundiais. É bem comum depararmos-nos, no âmbito de uma história intelectual espanhola, com os problemas relativos a um “complexo de inferioridade” ibérico diante dos demais países europeus<sup>4</sup>. *Parece que a questão de emparelhar o país com o mundo mais desenvolvido de então vai se constituir em meta comum aos dois regimes*. Fazia-se imperativo mover a Espanha para além dos Pirineus, ao encontro da Europa (ou pelo menos fazer valer a ideia de que essa era a recompensa pela perda das franquias democráticas)<sup>5</sup>.

Podemos identificar uma demanda e uma estratégia semelhante no Brasil. É conhecida a ênfase dada pelo regime ao crescimento do PIB, a partir de 1968, e às

---

<sup>3</sup> A caracterização do levante franquista como antecipação a uma esperada ação violenta da esquerda tem sua origem no próprio movimento Falangista. Josep Fontana se refere à mesma como uma “lenda de uma suposta e iminente revolução (...), forjada desde cedo” (1986 p. 11; uma coisa importante: todas as citações de obras em espanhol que venham sob aspas são de minha tradução; aqui e doravante; não obstante, mantive as citações mais longas, em destaque, no original, para maior fidedignidade aos trechos maiores). O historiador aponta Tomás Borrás como o literato responsável pela fabricação de documentos acerca de um pretenso levante comunista (1986, p. 12). A comparação com o caso brasileiro é bem interessante. O mesmo argumento é utilizado pelos golpistas de 1964, a diferença é que parte importante da historiografia de oposição também sustenta a tese. Para tal, ver o bom e clássico “Combate nas Trevas”, de Jacob Gorender (2003).

Para os demais itens iremos apenas indicar a bibliografia. Josep Fontana para a institucionalização da violência (1986) e Elio Gaspari para o contraponto brasileiro (2002). Relativamente à transição, temos o ótimo estudo comparado de Lins & Stepan (1999). São deles as duas qualificações entre aspas.

<sup>4</sup> Ver Eli Díaz (1992, p. 15; 55-56) a respeito do tema dos arraigados “complexos masoquistas de inferioridade (que talvez possam ser semanticamente sintetizados na repetida expressão: ‘Que País!’)”. Essa problemática é muito conhecida em nossa própria história das ideias. Ver, dentre outros, Roque Barros (1986) e João Cruz Costa (1967). Para um desenvolvimento do tema em relação ao futebol, ver Fátima Antunes (2004, p. 277-284).

<sup>5</sup> Eli Díaz (1992, p. 130) faz uma referência à discussão sobre a necessidade de “ajustar-se o relógio da Espanha, queira-se ou não, ao da Europa e ao do mundo”. Este seria um “problema recorrente (...): o da necessária europeização cultural e política da Espanha” (Id, p. 131). Da convicção de que isso é um incômodo (esse caráter atrasado da Espanha) é que viria “a irônica afirmação (...) de que a África se inicia nos Pireneus” (Id. p. 133).

propaladas pretensões ao status de potência, por parte da “oitava economia do ocidente”<sup>6</sup>. Retomaremos esse ponto. No entanto, já podemos e devemos ir para os gramados.

### **Futebol e Nação**

A interseção entre questões vinculadas à representação da nação e o jogo do futebol, no Brasil, é por demais propalada. Defini-la precisamente no tempo e no campo das relações sociais pode constituir um exercício delicado e, de todo modo, desnecessário para nossos fins. Não obstante, pensamos caber, ao menos, uma breve introdução. Alguns autores localizam os primórdios dessa construção no início do século XX, frente a um episódio marcante. O “primeiro grande momento de identificação coletiva do povo com uma seleção brasileira de futebol” teria se dado quando do campeonato sul-americano de 1919. Na partida final, disputada em Laranjeiras, o Brasil sagrar-se-ia campeão, com um tento aos dois minutos da segunda prorrogação: gol de Friedenreich<sup>7</sup>.

Por outro lado, é bem difundida a vertente futebolística de nosso sentimento de frustração como grande nação (pela não efetivação da grande nação): trata-se do afamado “complexo de vira-latas”. Nas palavras de Nelson Rodrigues:

Na nossa humildade feroz de subdesenvolvidos, tínhamos esse complexo (...) antes de 58 e de 62, o Brasil era um vira-lata entre as nações, e o brasileiro, um vira-lata entre os homens<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Carlos Fico escreveu um livro seminal sobre esse tema: “Reinventando o Otimismo” (1997). Luiz Oricchio, no seio de nosso interesse específico, arremata: “aquela seleção de 1970 (...) se prestava às mil maravilhas para servir, como símbolo do assim chamado Brasil Grande, de logotipo do país ideal criado pelos órgãos de propaganda do regime militar” (2006, p. 144-45).

<sup>7</sup> Leonardo Pereira descreve com algum detalhe as circunstâncias e repercussões desse sul-americano. Em seu segundo capítulo, “O orgulho da nação”, o autor utiliza os eventos de 1919 como importante peça para a construção da grande importância social do futebol e sua provável consolidação na década de 1930, com a “empolgação geral pela campanha do time brasileiro na copa de 1938”. Os resultados desse certame, aliás, foram acompanhados de perto, e registrados em diário, pelo próprio Getúlio Vargas (2000, p. 134-138; 13;18). Em seu projeto de narrar a trajetória lenta, mas vitoriosa, de superação social do negro no futebol, Mario Rodrigues Filho se expressa assim: “*O chute de Friedenreich abriu caminho para a democratização do futebol brasileiro (...)*” (2003, p. 69. Grifo nosso). Para concluir, pode-se lembrar do chorinho comemorativo de Pixinguinha, “Um a zero”, composto naquele mesmo ano de 1919 (<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/05/pixinguinha-um-a-zero/>). Consultado em 20 de agosto de 2012. Essa referência musical devo ao professor Francisco Carlos Palomanes Martinho).

<sup>8</sup> Ver as pérolas de crônicas que são “O Drama das sete Copas”, de junho de 1966 e “Voltamos a ser vira-latas”, de julho do mesmo ano. Nelson Rodrigues (1996).

Ora, uma possibilidade é exatamente a de que no Brasil, como em Espanha, esse dilema crucial possa ter deixado sua marca, sua impressão nas películas relacionadas ao popular jogo de futebol. Isso teremos que averiguar.

Isso porque se ascendemos ao ápice do Olimpo futebolístico (aumentando enormemente nosso pedigree internacional), o mesmo não ocorreu em outros tantos campos de expressão da realização da nação. Fundamentalmente não no que diz respeito às conquistas econômico-sociais, normalmente associadas aos países mais desenvolvidos do Globo. Apesar de descompassos importantes e do grande avanço obtido na península, algo similar se pode afirmar quanto à Espanha, na faixa temporal recortada. Levando em conta a magnitude do investimento simbólico da aspiração por esse salto (ao desenvolvimento, à plena modernidade) e os respectivos limites para o mesmo, é que cogitamos que a produção cinematográfica da época relacione-se, de algum modo, com esse problema.

### **Estudando o futebol**

Uma *démarche* importante nos estudos sobre futebol é aquela que evita a glorificação ou a atribuição de um caráter inerentemente alienante ao desporto. Em belo e instrutivo livro, Gilberto Agostino usa a própria bola como ilustração dessa posição: a bola como possibilidade de aproximação e como elemento de disputa (no limite, de guerra). O futebol, ao longo das páginas de *Vencer ou Morrer*, é visto assim: sem uma essência definidora (2002, p. 263; 268-9), mas podendo ser (e efetivamente sendo) articulado a um sem número de situações sociais. A capacidade mobilizadora e apaixonante do futebol constitui o elemento a ser disputado intra e extra futebolisticamente. Seja para auxiliar no esforço propagandístico de um Estado fascista (Alemanha nazista, Itália a partir de 1922 etc.) ou como reação a esse mesmo intento. É notável o acompanhamento do empenho do governo de Mussolini na condução da “Azurra”, nas campanhas vitoriosas de 1934 e 1938. O próprio título do livro de Agostino vem de um sugestivo recado do *Duce*, ao escrete de 38, na final da Copa da França: “vencer ou morrer”. Por outro lado, é tocante o relato do suicídio de um jogador austríaco (*Sindelar*, o ‘homem de papel’) que prefere a morte ao fardo de defender, no campo, a Alemanha de Hitler (Id., p. 89-90). Em suma, como concluí Victor Melo: o “futebol é sim alegria, superação, forma de contestação, mas também de fuga,

*alienação; tem algo de benéfico e algo de perigoso*” (In: DA SILVA, & Dos SANTOS, 2006, p. 279. Grifo nosso).

A ideia de que o desporto é “bom para se pensar” já está, portanto, bem estabelecida<sup>9</sup>. Como o professor Francisco Carlos Teixeira lembra, nomes como “Anthony Giddens, Norbert Elias, Peter Gay, George Mosse (...) se ocuparam de forma criativa e original com os esportes, suas relações com o Estado e a Sociedade” (In: AGOSTINO, 2002, p. 14). A produção legitimadora dessa via reflexiva já é, hoje, bastante significativa; ainda mais se esse desporto é o futebol, e o lugar de nossa oficina histórica é o país, internacionalmente reconhecido, como seu maior celeiro. Não obstante, a história de como essa prática desportiva passa a ganhar importância como objeto de reflexão é relativamente recente.

Ugo Giorgetti, em artigo intitulado “Arte e Futebol”, aponta a segunda metade da década de 1960 como um momento de inflexão a partir do qual o futebol passa a ser “levado a sério e encarado como uma das prioridades nacionais, em seus vários níveis” (In: COSTA, 1999, p. 18). A Espanha, noutra magnitude, não fica muito para trás. A paixão futebolística, lá e cá, tem implicações muito além dos gramados. A conhecida polarização entre o Real Madrid e o Barcelona esteve muito associada às posições pró ou contra o Franquismo; o próprio Generalíssimo, também se sabe, era torcedor entusiasmado do Real (FOER, 2005, p. 169-180). Veremos esse ponto com mais cuidado no capítulo II.

Tematicamente, nosso período sob investigação inicia-se com uma incrível disputa política e futebolística. No mesmo ano em que no Brasil uma renitente peleja redundava num golpe de Estado, na Espanha vive-se o furor de uma histórica vitória da seleção no Campeonato de Nações Europeias. A partida final se deu contra o respeitado escrete da União Soviética. Ou seja, no momento em que se iniciava a ditadura no Brasil (anti-comunista por natureza e definição), a Espanha franquista ganhava, em

---

<sup>9</sup> Conforme clássica abordagem da história cultural. Ver Robert Darton (1988, p. XIV). Sobre tema diretamente pertinente, pode-se acompanhar o desenvolvimento de Antonio H. Cruz, “Futebol – nunca somente um jogo: comentários a partir do filme Febre de bola” (In: MELO & ALVITO, 2006, p. 147). Sob outro aspecto, em termos econômicos, a dimensão de *business* do esporte também não deve ser menosprezada. Essa indústria, nos EUA, por exemplo, seria sete vezes maior do que Hollywood e duas vezes maior que o ramo automobilístico. Uma potência, por tanto. Conforme dados expostos por Marcos Alvito - <http://www.youtube.com/watch?v=YFCqCTZbZb4>. Consultado em 15 de setembro de 2012.

Casa, do inimigo vermelho. E festejava a conquista com todas as implicações simbólicas associáveis (MARAÑON, 2006, p. 163). Nesse sentido (e em outros), não faltarão elementos para um diálogo entre a relação futebol/ditadura na Espanha e no ‘País do futebol’.

### **Estudando o cinema**

Desenvolvemos nossa pesquisa em um Programa cujo matiz já estabelece a vertente analítica básica - pesquisa em história comparada. Dessa forma, um primeiro enquadramento teórico fica facilitado. As vantagens dessa modalidade historiográfica, assim como alguns cuidados necessários, são conhecidos (Ver CARDOSO, 1983, p. 409/419; MELO, 2007, p. 16-17). Conforme Cardoso, pode-se distinguir “duas formas de aplicação do método comparativo às pesquisas históricas”. A primeira dessas formas é a “que limita a comparação a sociedades aproximadamente contemporâneas e que partilham grande número de traços estruturais análogos” (1983, p. 415). Ora, é nessa chave que nossa proposta se encaixa, pois como já afirmamos (a par das evidentes distâncias entre Brasil e Espanha), partimos do suposto do lugar relativamente semelhante que os dois países ocuparam frente ao mundo visto como mais desenvolvido, no corte temporal selecionado. Facilitador dessa comparação será também o fato de ambos estarem, no período, sob formas ditatoriais de governo.

Por outro lado, beneficiamo-nos, ainda, de uma prévia discussão no âmbito mais específico da “história comparada do esporte”. Para tanto teremos como referência o conjunto dessa produção, na qual o Laboratório de Esporte do Programa de História Comparada IFCS/UFRJ é parte relevante. Adotamos, portanto, a perspectiva de que,

partindo de uma problemática comum (...) pode-se analisar estruturas, processos e mentalidades em duas ou mais sociedades, seja para acentuar diferenças, seja para encontrar analogias, de qualquer maneira, para ampliar a base documental, propor uma interpretação das evoluções baseada no conhecimento de realidades sociais, econômicas e políticas diferentes” (HAUPT, 1988, p. 211; apud MELO, 2007 p. 26).

Algumas palavras ainda precisam ser ditas sobre um trabalho que tem como base a análise de filmes. Desde pelo menos a década de 1970, temos incursões reflexivas de porte sobre o estudo histórico a partir do cinema. Pensamos imediatamente no texto, e depois livro de Marc Ferro, “O Filme: uma contra-análise da sociedade” (In: LE GOFF

& NORA (orgs.) 1988). Bem verdade que a apreciação sobre o caráter, uso e interpretação de fontes audiovisuais mudou bastante, desde esse marco (KORNIS, 1991). De nossa parte, apreciamos bastante a constatação de Graeme Turner, a qual afirma o caráter de representação (construída) da imagem cinematográfica (aspecto no qual, aliás, não se difere de nenhuma outra imagem):

o cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e ‘re-apresenta’ seus quadros da realidade por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua *sobre* os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los -, também é produzido *por* esses sistemas de significado” (1997, p. 128-129. Grifos nossos).

Essa orientação não unidirecional (seja da sociedade para com a produção cinematográfica ou desta para com as relações sociais) será tomada como referência na produção de nossa tese. Isso implica um olhar de *intercomprometimentos*. O cinema é produzido a partir de um lugar específico (“lugar” em ampla acepção; conforme Michel de Certeau, 1988), mas no seu empreendimento, confecção e repercussão contribui para reiterar, contestar, de todo modo relacionar-se com esse mesmo lugar a partir do qual se torna possível, inteligível e histórico.

Isso posto, arrolamos mais alguns princípios e caminhos. Primeiro, a utilização de fonte imagética (filmes, nesse caso) *não prescinde* do emprego de toda a técnica de crítica histórica documental, aplicável a *qualquer corpus* de investigação histórica.

O entendimento do “documento” como ponto de partida (e não de chegada), a necessidade de estabelecimento do “lugar” (sempre Certeau) da produção do material selecionado, o reconhecimento do caráter de construção desse processo cognoscitivo, tudo isso se aplica à fonte cinematográfica<sup>10</sup>. Qual a especificidade, então? Pensamos que reside na materialidade da linguagem; no fato de que esta é construída com alguns “vocábulos” que, por exemplo, não estão presentes na literatura, teatro, ou nos testemunhos escritos de algum escritório de Estado. O distintivo do cinema é a

---

<sup>10</sup> Essas são antigas (e boas) lições do ofício. Podemos encontrá-las, entre outros, em Michel Certeau (1988) e Lucien Febvre (1989).

linguagem na qual o mesmo é “escrito”<sup>11</sup>. Nesse sentido, precisamos levar em conta seus instrumentos próprios de “redação”, para podermos ler com eficácia as obras selecionadas. Para tanto, faz-se necessário um mínimo de intimidade com os termos técnicos e estéticos da feitura cinematográfica. A bibliografia concernente é extensa. Citamos como referências importantes na nossa alfabetização imagética, a mencionada obra de Grame Turner (1997), a brilhante exposição sobre montagem e outros elementos, de Eisenstein (1990), a complexa e intrincada lógica linguística de Chistian Metz (1980) etc. Há ainda os trabalhos de aplicação analítica, de historiadores. Mencionemos as obras coletivas “A História vai ao Cinema” (SOARES, M. de C. (org.), 2001) e, no que mais se enquadra em nosso interesse próprio, a coletânea “Futebol por todo o mundo - diálogos com o Cinema” (MELO & ALVITO, 2006).

A documentação a ser trabalhada consta de dez filmes que têm, no futebol, um tratamento significativo. Cinco brasileiros, cinco espanhóis. Para a seleção dessas obras tivemos que utilizar três critérios básicos: primeiramente quanto à pertinência e intensidade temática; em segundo lugar buscamos um equilíbrio quantitativo entre produções brasileiras e espanholas, além de uma limitação numérica que tornasse a empreitada factível, e, por fim, tivemos ainda que direcionar nossas escolhas pela disponibilidade/acessibilidade das fitas. Relativamente ao primeiro crivo, norteamos-nos pelo levantamento e classificação de filmes de esporte (futebol) realizado pelo projeto *Esporte e Arte: diálogos*, uma iniciativa vinculada ao SPORT, laboratório de História do Esporte e do Lazer (<http://www.sport.ifcs.ufrj.br/home.html>). Nesse trabalho os pesquisadores utilizam uma classificação em três níveis onde “A” é igual a uma obra onde “o esporte (o futebol, no caso) ocupa local de muita importância”; “B” implica um filme onde “o esporte ocupa espaço de boa importância” e “C”, que corresponde àquelas fitas onde “o esporte ocupa pequeno espaço ou é mero coadjuvante” (ver o site: <http://www.anima.eefd.ufrj.br/esportearte/home.asp>). A partir dessa referência, priorizamos as classificações “A” para o Brasil e “A” e “B” para a Espanha. Isso porque o número de películas nacionais pertinentes é bem maior do que a produção espanhola. Dessa forma, vamos lidar com cinco filmes “A” brasileiros (de dez listados) e cinco filmes “A” e “B” espanhóis, de um total de seis fitas. Com esse procedimento, poderemos abarcar 50% dos títulos brasileiros e cerca de 83% dos filmes realizados na

---

<sup>11</sup> Há outras características do cinema, como o caráter coletivo da sua produção, o suporte técnico/tecnológico a partir do qual é confeccionado, o qual evolui com rapidez, etc. Mas insistimos que sua especificidade como fonte, aquilo que a difere de outras e que exige um treinamento hermenêutico próprio, é sua linguagem.

Espanha. É de se registrar que esses dois países concentram o maior número de títulos cinematográficos sobre futebol, no período, o que consiste em mais uma evidência da relevância social do mesmo, em ambas as nações. Anotemos também que a produção brasileira é consideravelmente mais ampla que sua concorrente mais próxima. Foram elencados dez filmes nacionais de tipo “A” e 15 de tipo “B”.

As películas a serem trabalhadas são as seguintes: *O Corintiano* (1966), *Tostão, a fera de ouro* (1970), *O Barão Otelo e o barato dos bilhões* (1971), *Isto é Pelé* (1974), *Passe Livre* (1974).

Filmes espanhóis: *Volver a Vivir* (1967), *La vida siegue igual* (1969), *Las Ibéricas F.C.* (1971), *La liga no es cosa de hombres* (1972), *Barça. Una historia del Fútbol Club Barcelona* (1974). Os suportes a que tivemos acesso variam de DVDs a VHSs e um filme em sistema Beta (“*Volver a Vivir*”) de conjuntos particulares (inclusive do acervo privado do professor Victor de Melo e de minha própria coleção). Na Espanha consultamos o acervo da Filmoteca de Madrid, principalmente, e da Filmoteca de Barcelona. Trabalhamos também com a documentação escrita que cada produção cinematográfica elabora e provoca: propaganda, resumos, críticas, resultados de bilheteria etc.

O trabalho historiográfico com fontes audiovisuais apresenta algumas possibilidades que dependem do tipo de abordagem teórica (como aludimos anteriormente). Assim sendo, numa aproximação que deverá estar atenta a conjunção de elementos significativos nos filmes, adotaremos o “modelo básico de análise/interpretação” apresentado por Victor Melo. Neste, relaciona-se a preocupação com a interação entre a representação estética, seu movimento no âmbito específico da sua esfera produtiva/artística, a relação com os elementos do contexto histórico mais geral e “ao ‘como’ [tal tema/problema] foi representado [e] (...) [com quais] recursos” (2009 (a), p. 22-24).

### **Futebol e Cinema**

Nos últimos anos, a relação entre essas duas grandes formas espetaculares do século XX vem chamando a atenção de estudiosos<sup>12</sup>. Na esteira de Jean Epstein, Victor Melo sustenta que a “grande marca do cinema era sua indefinibilidade e instabilidade: sua essência dependia de sua intangibilidade e de sua capacidade de propiciar sensações

---

<sup>12</sup> Ver Ben Singer. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, p. 115-16. In: CHARNEY (org.), 2001.

(...)”. De modo idêntico poderíamos “pensar no esporte: (...) um conjunto de imagens que despertam fortes emoções; imagens absolutamente intangíveis (...) [sem] roteiro pré-estabelecido (...)”. Se o cinema é “basicamente movimento não o seria também o esporte?” (MELO, 2006(a), p. 67).

Alguns dos autores mencionados destacam, na relação entre Cinema e Futebol, o compartilhamento desses aspectos de “linguagem”. Ambos (cinema e futebol) estariam baseados na “imagem e [no] movimento articulado”. Elementos estéticos - a arte futebolística e a cinematográfica, também são ressaltados (MURAD, 1999, p.31). Em termos nacionais se evoluiu de uma inicial e equivocada caracterização: a de que haveria poucos filmes sobre futebol no Brasil. Levando em conta a produção desde os primórdios do cinema nacional, chegou-se a 109 filmes sobre futebol (MELO & ALVITO, 2006, p. 20). Para a Espanha, contamos com um o catálogo produzido por Joaquim Romaguera (RAMIÓ, 2003). Enfim, e a guisa de conclusão: “*Cinema e esporte juntos celebrariam a modernidade e suas ideias de velocidade, eficiência (...) [“superação”], produtividade. E cultivariam muitos heróis*” (MELO & ALVITO, 2006, p. 65. Grifo nosso).

De forma bem específica, ou seja, da produção escrita que nomeadamente trata de cinema e futebol, temos poucos trabalhos. Nesse pequeno rol inclui-se a obra de Carlos Marañón (“Fútbol y Cine” - juntos y revueltos”). Esse livro, de fins de 2005, início de 2006, conta com uma bela edição, ricamente ilustrada (a capa mostra uma foto inusitada de Marilyn Monroe dando o pontapé inicial numa partida, no Estádio dos Yankes...). Apresenta, ademais, uma lista planetária de filmes, funcionando como um importante inventário. Sua natureza parece ser a de um manual, uma obra de cinéfilo e amante do futebol (o pai do autor foi jogador profissional). Tem o mérito de registro e divulgação de dados e histórias. Analiticamente, não é denso. Para se ter uma ideia, no capítulo 11, “Seleções nacionais”, dedicado aos esportes de cada país (aos filmes que podem se inserir nesse tópico), o autor utiliza apenas três páginas para a Espanha (para a filmografia de todos os tempos, relacionada à “Fúria”). Para exercício similar, com o Brasil, reserva uma página! (MARAÑÓN, 2006).

Em uma entrevista publicada eletronicamente no *El mundo*, Marañón esclarece que “não se escreveu muitos livros sobre futebol na Espanha, embora haja alguns poucos e bons”. O jornalista-escritor ainda arrisca afirmar que “existem livros sobre esporte e cinema, mas me atreveria a dizer que este é o primeiro livro exclusivamente

sobre futebol e cinema no mundo”<sup>13</sup>. A matéria remete a dezembro de 2005. Em sendo verdade, a bibliografia nacional parece estar atenta a esse movimento. Marañon é seguido muito de perto por “Futebol por todo o Mundo: diálogos com o cinema” (MELO & ALVITO, 2006) e por “Fome de Bola: cinema e futebol no Brasil” (ORICCHIO, 2006). Isso sem falar nas coletâneas que relacionam esportes variados e cinema, incluindo aí, não exclusivamente, o futebol: “O Esporte vai ao Cinema” (MELO & PERES, 2005) e “Cinema e esporte – diálogos” (MELO, 2006).

Já o livro de Oricchio, “*Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*”, parece ser um equivalente brasileiro - em vários sentidos - à obra de Marañon. Isso parece indicar - inclusive pela grande proximidade cronológica das publicações-, um certo momento editorial/intelectual comum. Luiz Zani Oricchio é bastante feliz, senão na execução de seu plano, na enunciação de sua compreensão sobre a potencialidade do material que tem em mãos: “Cada um desses filmes, se soubermos fazê-los falar, expressa tanto um momento da história do cinema como um momento da história do futebol e da própria história do país. *É um nó de significados*” (ORICCHIO, 2006, p. 25. Grifo nosso).

Como vimos rapidamente, trabalhos sobre futebol e cinema, existem. Há até uma boa dinâmica atual nesse sentido (esta pesquisa se insere nesse movimento). Mais do que isso; este projeto é viabilizado exatamente pelo esforço prévio de construção de um campo reflexivo e de catalogação de filmes; tanto aqui como em Espanha. Na verdade, gostamos de pensar que a iniciativa que ora tomamos constitui desdobramento previsível, a partir da organização e classificação de obras cinematográficas relacionadas ao esporte. O mais provável é que, numa próxima leva, outros tantos temas possam ser trabalhados, a partir do arranjo dos materiais. A utilização de fontes recentemente levantadas (ao longo dos anos de 2003 -2006) é bom indicativo do caráter inédito de nossa proposta, mas, evidentemente, insuficiente por si só. Dessa forma, pensamos poder oferecer uma contribuição à densidade da reflexão sobre as *interconexões entre futebol, cinema e história, no Brasil e na Espanha*. Até porque o campo dessas reflexões específicas é relativamente novo. Com exceção dos poucos escritos referidos, não há, no âmbito das análises de filmes sobre futebol, algo parecido com desenvolvimentos já mais comuns em outras searas da história contemporânea.

---

<sup>13</sup> [www.elmundo.es/ec.imdp/200601/31/cultura1138711866.html](http://www.elmundo.es/ec.imdp/200601/31/cultura1138711866.html). Acessado em 15 de novembro de 2008. Grifo nosso.

Estamos pensando, por exemplo, na tese de Antonio Cícero Sousa, em trabalho que analisa películas a partir da temática da guerra fria (2002; ver também VALIN, 2006). Isso ainda não se consolidou no campo futebol/cinema, *muito menos em uma perspectiva comparada*.

Formulando e concluindo, as perguntas básicas ficam assim: *como os filmes sobre futebol no Brasil e na Espanha, no período recortado, se relacionam com a pauta político-cultural dos regimes ditatoriais que lhe são coetâneos?*

Segundo, *comunicam-se, essas mesmas fitas, com a aspiração de ambas as nações em galgar um lugar de igualdade no seio das nações mais desenvolvidas de seu tempo?*

*Em caso afirmativo, como se dá essa comunicação? Em que termos? De que forma? Em caso negativo, podemos constatar alguma outra presença marcante nessas produções?*

Nesse sentido, procederemos a uma análise comparativa dos filmes sobre futebol, na Espanha e Brasil, entre 1964 e 1975. Procuraremos estabelecer conexões (diálogos) entre a dinâmica dos dois governos ditatoriais e o impacto dessa movimentação nas obras fílmicas selecionadas. Vejamos, então, como disporemos os capítulos.

Estruturamos nosso texto em três capítulos. O primeiro vai tratar do quadro mais amplo a partir do qual concebemos nosso objeto. Noutras palavras, a partir da constatação do esporte (futebol) e do cinema como importantes elementos da era moderna, entabularemos os modos a partir dos quais essas duas pujantes expressões se relacionam no conjunto do escopo da modernidade. Caberá também delinear, em termos mais conjunturais, como os regimes vigentes à época lidaram com os desafios/dilemas colocados pela própria dinâmica moderna<sup>14</sup>.

O segundo capítulo será destinado ao futebol e ao cinema, tanto no Brasil como em Espanha. A intenção é estabelecer até que ponto a prática (no caso, fundamentalmente, a representação cinematográfica dessa prática) é capaz de dramatizar relações sociais e auxiliar no deslindamento das mesmas. Tratar-se-á de se examinar os papéis e as atenções sociais e estatais dirigidas para as duas formas espetaculares que selecionamos como *leitmotiv* de nosso empreendimento.

---

<sup>14</sup> Para os subitens a serem desenvolvidos remetemos ao índice.

Na terceira parte, finalmente, lidaremos com o futebol tal como este apareceu nas telas, no intervalo de tempo recortado. O futebol filmado nos dois países consistirá em nosso material de exame. Inicialmente por partes (Brasil e depois Espanha) e, ao cabo, uma conclusão encerrará nossa reflexão.

## **Capítulo I**

### **Ditaduras,**

### **Esporte (futebol), Cinema & Modernidade**

Nesta parte inicial de nosso trabalho a ideia é explicitarmos os nexos possíveis e mesmo estruturais entre o esporte (especificamente o futebol), o cinema e o conjunto de elementos e relações próprias à era moderna; à modernidade. Pensamos em não nos prolongar nessa tarefa, até porque voltaremos aos campos e às telas nos capítulos subsequentes. Dessa forma, procederemos à seguinte ordem: um arrazoado sobre o que entendemos por modernidade e sobre alguns de seus desdobramentos; uma breve digressão visando inserir futebol e cinema no âmbito da mesma e, por fim, uma apresentação dos períodos ditatoriais no Brasil e na Espanha (1964-1975), principalmente no que diz respeito a como os respectivos regimes, no período em questão, lidaram com os dilemas da construção de suas próprias aspirações modernas.

#### **I.1. Sob o signo da Modernidade**

Nesta parte nos dedicaremos a explicitar nossa compreensão sobre o uso da ideia e do conceito de modernidade. Inicialmente é conveniente apontar a grande polissemia do termo. Mais de um autor a destaca; um deles chegou a referir-se à mesma como uma “babel conceitual” (SOUZA, 1994, p. 14). Noutro lugar chegamos a desenvolver mais detidamente uma trajetória do conceito, mas agora não se trata disso (SANT’ANA, 1998). Nossa tarefa, desta feita, pode ser repartida em três objetivos: primeiramente ampliar, detalhando, o conjunto relacional entre esporte (futebol) cinema e modernidade. Até aqui este foi mais afirmado do que explicado/explicitado; caberá também apresentar, ante à referida babelização, um mínimo denominador comum e operacional.

Por fim e, talvez principalmente, a função desta seção seja preparar o terreno, no campo da modernidade, para o emparelhamento entre Brasil e Espanha em um espaço estruturalmente mais ou menos comum. É nessa arena (macro) que os regimes e governos ditatoriais do período recortado irão atuar. Dessa maneira estenderemos uma

esteira de largos traços sobre a qual nos debruçaremos, comparativamente, sobre a produção de um futebol cinematográfico em ambos os países. Em suma, a ideia é levantar um grande *pantallón moderno* sob e sobre o qual os regimes e governos da época tiveram necessariamente que lidar (de um jeito ou de outro) e sob e sobre o qual foram produzidas as imagens futebolísticas com as quais iremos entabular uma investigação e uma conversação<sup>15</sup>.

Pois bem, conforme mencionamos acima, não caberia aqui traçar a complexa formação e trajetória do conceito de modernidade. Nesse sentido, o que iremos fazer é optar por um modo descritivo (de apresentação) e operacional. Recorramos a Max Weber.

Conforme um conhecido comentador, Sérgio Paulo Rouanet, o pensador alemão constituir-se-ia no “melhor guia” para a compreensão do “conceito de modernidade”(1987, p. 231)<sup>16</sup>. Não sabemos se chega a tanto, mas a síntese de Rouanet é ótima, por isso vamos utilizá-la. Ainda segundo esse membro da Academia Brasileira de Letras, Weber seria o autor de uma caracterização de modernidade como o “(...) produto do processo de racionalização no Ocidente [ocorrido] desde o final do século XVIII”. Este, ao seu turno, implicaria uma “*modernização social*” e uma “*modernização cultural*”. A primeira, a modernização social, seria compreendida (“do mesmo modo que [em] Marx”) *pela “diferenciação da economia capitalista e do Estado moderno”*. Como parte do processo inclui-se “um tipo de organização racional da produção *baseado no cálculo contábil e na utilização de conhecimentos científicos*”. O Estado moderno, por sua vez, ergue-se sobre a seguinte articulação: “*sistema tributário centralizado (...), poder militar permanente (...), monopólio da legislação e violência e principalmente numa administração burocrática e racional*”.

Relativamente à outra face da moeda, a modernidade cultural, esta constituir-se-ia “*no processo de racionalização das visões do mundo*” em decorrência da qual distintas “*esferas axiológicas*” *autonomizam-se frente à religião*, que as englobava. A

---

<sup>15</sup> Esta terceira parte, na verdade, vai ficar para o subitem I.3. Dilemas da Modernidade no Brasil e na Espanha.

<sup>16</sup> As principais fontes de Rouanet para a parte que se segue, relativa ao descolamento das esferas culturais, são alguns dos capítulos de “Ensaio de Sociologia”; para a descrição do Estado, burocracia e economias racionalizadas e modernas, a base é a “Historia Económica General” (Weber, 1979 e 1956, respectivamente).

“ciência, a moral e a arte” deslocam-se de seu núcleo comum para desenvolverem-se, doravante, de forma própria, com dinâmicas específicas e no interior de “*complexos institucionais próprios*” (ROUANET, 1987, p. 231-2. Grifo nosso).

Essas balizas são realmente fundamentais. Formam o substrato de inúmeras obras sobre a formação da modernidade e dialogam e/ou interpenetram-se com outras tantas referências clássicas e seminais dessa reflexão. É ciente disso que, por exemplo, Anthony Giddens pode falar de uma “multidimensionalidade” da modernidade a qual chega, dentre outros caminhos, pelo exame das obras de Weber, Marx e Durkheim: “cada um dos elementos especificados por estas várias tradições [associadas aos três autores citados] representam algum papel [na definição de modernidade]” (1991, p. 20-1).

Não obstante, o que queremos salientar é essa bi-face moderna: uma social outra cultural, interligadas como partes de um processo integral de remodelamento do ocidente. Essa noção da amplitude da transformação moderna fez escola; virou legião (Giddens é um exemplo, um dos melhores). Vamos seguir apenas mais um pouco para destacar alguns outros aspectos articulados e que vão ser importantes para nós.

É no bojo de uma concepção dual de modernidade (de um todo integrado formado por duas faces interrelacionadas) que David Harvey vai desenvolver sua própria análise. Harvey conduz todo seu estudo da modernidade (e, na sequência, da pós-modernidade), sob a batuta da “conjugação entre o efêmero e fugidio com o eterno e imutável” da proposição Baudelairiana<sup>17</sup> (1993, p. 21 e 29). Manipulando essa “formulação dual” o geógrafo britânico consegue estabelecer alguns elementos de continuidade e relativa estabilidade sem negar o vendaval moderno, pelo contrário, estabelecendo conexões plausíveis com o mesmo. Dessa forma, paralelamente à típica inconstância de um mundo onde “tudo que é sólido desmancha no ar”, Harvey consegue ancorar firmemente a permanência de uma lógica de acumulação capitalista. Uma máxima duradoura do princípio do lucro e, com intermédio da economia política, oferecer sua contribuição à inteligibilidade do mais novo arranjo dessa lógica, a chamada “acumulação flexível”. Esta tratar-se-ia de um arranjo inédito, desenvolvido a

---

<sup>17</sup> “*A modernidade*”, escreveu Baudelaire em artigo seminal ‘The painter of modern life’ (publicado em 1863), ‘*é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável*’ (HARVEY, 1993, p. 21). Esse texto pode ser encontrado na íntegra, na coletânea “A modernidade de Baudelaire”, organizada por Teixeira Coelho (BAUDELAIRE, 1988).

partir de meados da década de 1970, mas ainda apreensível no marco das peças “fundamentais de todo modo de produção capitalista” (1993, p. 175-6).

Diferença na unidade; multiplicidade ancorada em largos eixos. Uma face mais consistente/durável, como contrapartida e parte integrante do “torvelinho moderno”<sup>18</sup>. Precisamos apenas destacar mais alguns poucos pontos e partirmos para um desfecho. Para tanto, recorramos a mais um alemão.

Jürgen Habermas tem papel de protagonista na discussão que estamos apenas aventando. Sua obra mais completa e específica sobre o tema ainda parece ser “O Discurso Filosófico da Modernidade”, de 1987<sup>19</sup>. Desta, selecionamos apenas dois itens, os quais sequer são de formulação do filósofo, mas que ele expõe com muita adequação e simplicidade. Ao historicizar as expressões “novos tempos”, “temos modernos” e a palavra “modernidade”, o estudioso aponta para a perda do “significado meramente cronológico” das mesmas, ocorrido por volta do século XVIII. A partir de então esses vocábulos passam a significar, também, o advento de “uma época radicalmente nova” (1987, p. 17). Ao “significado cronológico” (sinônimo de atual, hodierno) sobrepõe-se um outro, um “significado epocal”, cuja identidade se constrói na contraposição à idade média. A continuação é mais interessante, e Habermas acrescenta que o “começo do novo epocal [ademais,] repete-se e perpetua-se a cada momento do presente”. Da “consciência histórica da modernidade” faria parte, por conseguinte, a contínua demarcação da “época mais recente da Idade Moderna” (1987, p. 17-8).

Em um mundo que continuamente se esvai no ar é fácil perceber que essa é uma tarefa interminável<sup>20</sup>.

Diante do exposto, podemos agrupar essas diversas entradas teóricas da seguinte maneira: a modernidade com frequência se confunde com a contemporaneidade (significado cronológico - Habermas) e mantém um sentido de presente (hodiernidade), mas implica, simultaneamente, o descortinamento de uma nova e inédita época na

---

<sup>18</sup> A expressão é de Marshal Berman (1983). Para uma visão um pouco diferente, mas que reforça a afirmação de “certos valores [que] se associariam de forma indelével aos processos de modernização, conferindo-lhes, na essencial diversidade, uma certa unidade”, ver Aarão Reis e Rolland (2008, p. 10).

<sup>19</sup> Como um dos mais importantes filósofos vivos, Habermas foi ainda precursor do debate entre ‘modernistas’ e pós-modernistas, promovendo uma discussão aberta com Jean Lyotard, autor do importante “A condição Pós-Moderna”, de 1979.

<sup>20</sup> Doravante, por convenção, denominaremos os desenhos resultantes desses esforços de esquadramento das tendências e configurações mais atuais, de ‘modernidade mais recente’. Apenas para fins de distinção e clareza.

história (significado epocal – Habermas). Embora tenha origem em processos vinculados a uma racionalização de toda a vida, iniciados no “ocidente” (Weber), espraiou-se por vastas direções, acabando por impactar em todo o globo. Essa nova época se constrói em meio a um conjunto muito amplo de transformações que remodelam toda a vida, seja em termos sociais e econômicos (modernidade social – Weber), seja em termos culturais (modernidade cultural -Weber). Essa natureza integrada, contraditória e ambivalente da modernidade foi observada por muitos autores e intuída (Baudelaire) ou teorizada (Harvey) como uma totalidade bifacial: de um lado, um conjunto de traços mais longevos, persistentes e nucleares, de outro a novidade sempre recolocada: a efemeridade oriunda dessas sucessivas relocalações. Como um corpo integrado, fica patente que essas faces se retroalimentam. A evanescência moderna, por exemplo, pode ser encarada no seu vínculo com o fato de que a “burguesia, tomada como um todo, (...) não pode subsistir sem constantemente revolucionar os meios de produção”<sup>21</sup>. Processo duro, recorrente, pelo qual a instabilidade é incansavelmente recriada, em um aparente paradoxo: o da produção ininterrupta da *constância da inconstância*. Ademais, dada essa dinamicidade peculiar, a modernidade coloca, para quem nela se encontra, a sempre urgente tarefa de sondar o presente sem a bússola do passado, cuja eficácia para a orientação, na modernidade, é a mais limitada de todos os tempos<sup>22</sup>.

Em termos mais concretos, a modernidade constitui um novo modelo de sociedade, já bem delineado em fins do XIX, início do XX. É caracterizada por uma economia de base industrial que gera uma nova dinâmica de classes. Essa economia se afirma como crescentemente produtiva, internacionalizada, intrinsecamente vinculada à produção científica e a decorrente e incessante inovação tecnológica. É marcada ainda por um gigantesco aumento da oferta e do consumo (extremamente desigual, mas pujante); pela urbanização tendencial; pela centralização do poder sob a forma de Estados nacionais; pela regulamentação das relações institucionais sob formas racionalizadas.

---

<sup>21</sup> A passagem é do Manifesto Comunista, de Marx, mas o destaque é de Berman (1987, p. 93; 97-98).

<sup>22</sup> A visão sobre a relação entre presente, passado e futuro foi profundamente alterada. O hoje passa a ser recorrentemente vivenciado como um período de transição para um amanhã convertido em desafio ou em enigma (HABERMAS, 1987, p. 16-7; KOSELECK, 1993, p. 317).

Culturalmente, esse novo modelo social tende a valorizar o novo *per si* e a velocidade (compatíveis à incessante re-invenção dos meios, bens e serviços produzidos) e a ‘encurtar’ as noções de tempo e espaço<sup>23</sup> etc.

Concluiremos com uma imagem; bem ao gosto da linguagem cinematográfica e, se Charney e Schwartz estão corretos, bastante conforme aos atributos da modernidade<sup>24</sup>. É evidente que acabamos de operar uma seleção (com maior ou menor grau de arbitrariedade) na eleição de pontos e do *approach* ao conceito em questão. A síntese, nesse caso, constitui dificuldade efetiva (a referida polissemia parece sintoma da complexidade de se reduzir tamanho processo histórico em um instrumental que seja conciso, mas ainda assim amplo e operacional). Evidentemente não nos propomos a resolver todo o problema, somente, talvez, o nosso. Assim, o subtítulo “Sob o signo da modernidade”, com o qual abrimos estas considerações, consiste em um pouco mais que uma rubrica agrupadora, senão, vejamos.

Um signo pode assumir a feição e a função de um *emblema*. Aos múltiplos sentidos de “signo”<sup>25</sup> imiscui-se a ideia de uma *marca*. Os desbravadores da era áurea das grandes navegações reclamavam suas descobertas com marcos de posse; signos de passagem e propriedade. Tudo isso torna o termo interessante para pensarmos a modernidade. Mais fundamental, no entanto, é que, desde Saussure, todo signo é compreendido como *uma totalidade bifacial* cujos termos nomeiam-se *significante e significado*. *O primeiro remete sempre à “definição física” e o segundo aos “traços formais decorrentes”*<sup>26</sup>. Ora, já vimos que a modernidade também já foi (brilantemente) definida como um todo bifacial. A tentativa de concebê-la (descrevê-la) como signo, teria a vantagem de associar síntese e força, apropriando-se do sentido de emblema e marco desse vocábulo (não consiste a modernidade, no marco epocal de que nos fala Habermas?). Persistindo na analogia, precisaríamos atribuir identidade conceitual ao respectivo significante e significado da modernidade. Dada a natureza física (palpável, consistente) do significante, nada mais natural que emparelhá-lo aos movimentos de *modernização*, os quais são comumente vinculados a processos de

---

<sup>23</sup> David Harvey (1993) denomina essa característica de “compressão do espaço-tempo”.

<sup>24</sup> Charney e Schwartz (2004, p. 17) elegem o cinema como “a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade”. Retomamos isso na página 36 desta tese.

<sup>25</sup> Atente-se que o termo signo também é altamente polissêmico, assim como “modernidade”. Para uma referência que explora essa riqueza, ver “O Signo”, de Umberto Eco (1973).

<sup>26</sup> Ferdinand de Saussure, 1973. Ver também Roland Barthes, s/d.

desenvolvimento material, enquanto aos “modernismos” caberia a sempre renovada discussão acerca do sentido desses processos e de seus desdobramentos.

*O conceito de modernidade poderia, então, ser visto como um signo, cujo significante levaria o nome de “modernização” e cujos significado(s) seria(m) discutido(s) pelos modernismos<sup>27</sup>. Não existe signo fora dessa composição. Analogamente, deveríamos olhar com cuidado para processos e qualificações de modernidade que se escorem ou privilegiem um único desses dois componentes; são necessariamente capengas.*

Viver sob o signo da modernidade, portanto, equivale a habitar um reino cujo marco inicial foi fincado quando do espraiamento dos desdobramentos da Revolução Industrial; é ter a certeza da experimentação da incerteza, oriunda do cerne do sistema e dos periódicos rearranjos econômicos, relacionais, sociais, levados a cabo por processos de modernização mais ou menos violentos; é saber que o conhecimento e sensibilidades desenvolvidos precisam ser constantemente atualizados, sob pena de perda de intimidade com os novos significados produzidos para as recorrentes vagas modernizadoras.

---

<sup>27</sup> O modernismo como corrente estética específica e datada seria, nesse esquema, um (provavelmente o maior) movimento de interpretação/expressão da modernidade. Visto que é da natureza moderna se revolucionar constantemente, exercícios interpretativos coletivos das novas condições são necessários e mesmo inevitáveis; aí residiria a fonte dos modernismos de que falamos.

## **I.2. Esportes (futebol), cinema e modernidade**

Esclarecemos, desde já, que entendemos o futebol como um dos grandes expoentes dos desportos modernos; um dos mais, senão o mais feliz na sua trajetória de espraiamento internacional (PEREIRA, 2000, p. 25; 26-7). Não obstante, essa difusão é parte integrante de um movimento mais amplo, de surgimento, invenção e disseminação de um campo esportivo moderno o qual pode ser datado com maior ou menor aproximação<sup>28</sup>. Para nossos fins, vamos considerar principalmente a segunda metade do século XIX como nossa baliza cronológica básica. Isso por muitas razões. A primeira por conta de ter sido nessa altura que boa parte dos esportes coletivos estabeleceram suas normatizações e codificações. Convenções estas que tenderiam a um bom grau de universalização. O caso do futebol é conhecido e sua “invenção” moderna normalmente é associada ao ano de 1863, na Inglaterra (ELIAS & DUNNING, 1986, p. 157; AGOSTINO, 2002, p. 21-2). Além disso, a segunda metade do XIX “coincide” com a segunda grande onda revolucionária da Indústria e com algumas periodizações de efetivação e espraiamento de parâmetros da modernidade, as quais optamos por adotar<sup>29</sup>. Dito isto, cabem agora algumas palavras sobre o trinômio futebol, cinema e modernidade.

### **Futebol e modernidade**

No interior da história do esporte é relativamente conhecida a discussão sobre a validade ou não de termos-chaves dessa especialização. Poderíamos usar e entender

---

<sup>28</sup> Victor Melo afirma que o “esporte moderno (...) *consolida-se* (...) no decorrer do século XIX” (2010, p. 96. Grifo nosso) e estabelece uma cronologia em cinco “momentos”: da primeira metade do XIX até a passagem dos séculos XX e XXI” (103). O quarto desses “momentos” se refere exatamente à “transição dos séculos XIX e XX”, no qual os “esportes coletivos, a princípio estruturados no âmbito das *public schools*, vão melhor se delinear (ou serem criados, caso do basquetebol, 1891: do voleibol, 1895, do handebol, 1919), sair do escopo escolar e se popularizar (...). Destacam-se o rúgbi e o futebol, este último o esporte que obterá a maior popularidade por todo o mundo” (102).

<sup>29</sup> Há uma grande diversidade na datação da gênese da modernidade. E isso depende muito do que cada autor prioriza. Esta pode ser recuada aos séculos XIV/XV ou a fins do XIX, início do XX, ou ainda em vários pontos entre essas duas marcações. Existem estudiosos que qualificam o processo, estabelecendo uma baixa ou alta modernidade, a exemplo da tradicional distinção entre baixa e alta idade média. Marchal Berman, por exemplo, a divide em “três fases” (1987, p. 16-7). De nossa parte sentimo-nos mais confortáveis com a identificação da modernidade com o período cronológico mais avançado (XIX para o XX) por cremos que nesse momento a dinâmica e instituições modernas já configurem a força motriz das sociedades mais desenvolvidas que, por sua vez, estão convulsionando as demais regiões, em nível internacional, e em grandes proporções. Nesse ponto acompanhamos, dentre outros, a Nelson Melo e Souza (1994, p. 35).

“esporte”, “desporto”, jogos coletivos como um universal atemporal ou cabem distinções de tempo e lugar<sup>30</sup> ? Pois bem, para nós é bastante claro que o esporte, e nele o futebol, consiste em fenômeno moderno, o qual encerra muito mais diferenças que similitudes (embora estas certamente existam) frente às anteriores práticas corporais, relacionadas à antiguidade ou ao medievo (MELO, 2009(a), p. 66; 83-4). A esse respeito é de extrema pertinência a distinção de Norbert Elias entre o *sentido lato* e o *sentido estrito* de “desporto” (1986, p. 161 e seguintes). O sociólogo/historiador alemão empreende essa diferenciação em analogia ao que acontece com o termo “indústria” (o que é duplamente eficaz; primeiro porque a transformação significacional dos termos é bastante homóloga e porque é exatamente essa mutação da indústria, não apenas semântica, mas principalmente social, que está no centro do câmbio de significado de “desporto” e de outras tantas palavras e relações na modernidade).

Retomando; Elias esclarece que o termo “indústria” pode ser empregado em sentido lato, se referindo às atividades específicas das sociedades tribais pré-estatais, às sociedades estatais pré-industriais, assim como “às correspondentes atividades das nações-Estados industrializadas”. Contudo, adverte, com o termo “indústria” estamos perfeitamente conscientes de seu significado mais estrito, relativo ao “processo de industrialização dos séculos XIX e XX”, correspondente a uma certa “estrutura única, suscetível de ser definida com considerável precisão pela sociologia e que se distingue claramente de outras classes de produção”<sup>31</sup> (ELIAS & DUNNING, 1986, p. 161). Feito isto, Elias transporta o modelo para o termo “desporto”, constatando, porém, que

---

<sup>30</sup> Ver Norbert Elias & Eric Dunning (1986, p. 161 e seguintes). Ver também Victor MELO (2006 (a), p. 21-2).

<sup>31</sup> Como o termo indústria é bem antigo chega a se referir, inclusive, à atividade agrícola. A introdução, difusão e consolidação de sistemas fabris com a utilização de energia não diretamente humana ou animal *torceu* o sentido do termo, opondo-o ao setor agropastoril e ao comércio. Isso pode ser visto, inclusive, com uma simples consulta ao dicionário: “**Indústria:** *sf (lat industria)* 1 Conjunto de artes de produção, em oposição à agricultura e ao comércio (...) *Econ: setor da produção industrial voltado para a transformação de matérias-primas em bens, distinguindo-se portanto da produção agrícola e da indústria extrativa vegetal e mineral.* 2 Arte, ofício, profissão mecânica ou mercantil. 3 Aptidão ou destreza com que se executa um trabalho manual, habilidade para fazer alguma coisa. (...) *I. agrícola: os trabalhos da agricultura. (...) I. manufatora: aquela que modifica os produtos naturais pelo trabalho manufatureiro ou mecânico (...)*”. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=indústria>. Consultado em 13 de janeiro de 2011. Grifo nosso.

Cuando hablamos de ‘deportes’, en cambio, aún utilizamos el término indiscriminadamente, tanto en sentido lato, en el cual se refiere a los juegos y ejercicios físicos de todas las sociedades, como en sentido estricto, que entonces denota los juegos de competición en particular que, como la palabra misma, se originaron en Inglaterra y pasaron de allí a otras sociedades (ELIAS & DUNNING, 1986, p. 161).

Em suma, o que Elias está a defender é a ideia de que “tanto a industrialização como a transformação de determinadas ocupações recreativas em desportos”, devam ser consideradas como “tendências parciais interdependentes dentro de uma transformação global das sociedades estatais em época recente” (ELIAS & DUNNING, 1986, p. 161).

Concluindo, doravante estaremos tratando dos termos e dos fenômenos abarcados pelas palavras esporte, desporto e derivados como criações modernas que só vieram à luz na sociedade industrial. Os seus congêneres de outros períodos obedeciam a outras diretrizes sociais, funcionais, éticas etc., não fazendo parte do escopo de nossas investigações<sup>32</sup>. Quais seriam, no entanto, as características fundamentais do padrão moderno do esporte? Por meio de quais *links* conectar-se-iam às profundas transformações globais “das sociedades estatais em época recente”? Vamos sumariar.

Ainda no bojo de uma história do esporte<sup>33</sup>, há uma *démarche* bastante conhecida que serve tanto para estabelecer um *antes e um depois* nessa história, como para mensurar situações de maior ou menor desenvolvimento de uma estrutura esportiva moderna. Estamos falando da concepção de campo esportivo de Pierre Bourdieu (1983). Em curto, mas importante artigo, o estudioso francês sugere (e é acatado por quase todo o *métier*) a extensão de sua noção de campo para o mundo do “esporte moderno” (1983, p. 137). De acordo com esse autor, e em consonância à trilha que estamos montando, a transformação referida ocorre com grande contribuição das “public schools” inglesas do “final do século XIX”; ali, conforme palavras do estudioso francês, se “inventa” o esporte moderno (1983, p.147). Mais relevante que essa datação é arquitetura institucional e relacional montada por Bourdieu. O campo moderno do esporte está consolidado quando podemos verificar, dentre outros, um sistema de instituições e de agentes direta ou indiretamente ligados às práticas de “consumos esportivos”; quando

---

<sup>32</sup> Se necessário, para ilustração, ver a diferença entre a “ética lutadora de uma aristocracia guerreira”, nos jogos de combate na antiguidade e a “ética de luta das competições desportivas” modernas (ELIAS & DUNNING, 1986, p. 170).

<sup>33</sup> Para uma localização da história do esporte, seus métodos e vínculos com a história cultural, ver Victor Melo (2010, p. 64).

há agrupamentos “‘esportivos’, públicos ou privados”, cuja função é “assegurar a representação e a defesa dos interesses dos praticantes de um determinado esporte”; no momento em que esses agrupamentos elaboram, firmam e fiscalizam “normas que regem estas práticas”; quando aglutinam-se vendedores de bens e serviços relacionados, incluindo a comercialização da espetacularização dos eventos; na verificação da existência de um “corpo de especialistas”; com a construção de um calendário específico; na vigência da concorrência no interior desse complexo integrado<sup>34</sup>.

Historicamente, esse foi o momento (segunda metade do XIX...) em que se configura a passagem do “simples jogo” ao esporte (BOURDIEU, 1983, p.137-39). Na sequência, uma nova contenda se delinea. Trata-se da tortuosa transição do amadorismo ao profissionalismo, movimento que está no cerne de disputas por todos os cantos por onde o esporte moderno passa a se configurar<sup>35</sup>. Eric Dunning acrescenta que paralelamente à tendência à profissionalização, o esporte passa de um lugar “marginal e escassamente valorizado para converter-se em (...) central [com] (...) un valor muito mais elevado” (ELIAS & DUNNING, 1986, p. 247).

Em suma, estamos diante de profundos deslocamentos que marcam a configuração do esporte moderno: de um sentido lato a um mais estrito e associado às novas condições de modernidade; do jogo com sentido ritual, laico ou religioso, ao de um esporte amador ou tendencialmente profissionalizado; de um lócus social marginal a uma presença marcante, social, cultural e economicamente. Acrescentemos apenas mais um deslocamento (novamente no sentido do léxico e nos fenômenos referenciados). Victor Melo, ao estudar o “conceito de esporte” esclarece que o vocábulo desporto, originário do italiano, inicialmente implica um sentido de “divertimento”. Na língua portuguesa, essa acepção é encontrada, com certeza, a partir do início do século XIX. Na ocasião, “recreação” também lhe é sinônimo. Já a partir de 1945, a prioridade da descrição assume o significado de “‘prática sistemática de exercícios físicos’ (...)”. Nesse momento aparece a palavra “esporte”, apresentada “como neologismo brasileiro, originário do inglês *sport*, usada no mesmo sentido do que desporto” (MELO, 2010, p. 63; 72-3). Essas mudanças, acompanhadas pelo estudo de dicionários do nosso idioma, na verdade, expressam um conjunto de experiências internacionalmente anterior.

---

<sup>34</sup> O professor Victor Melo resume e contextualiza essa mesma abordagem (2010, p. 90).

<sup>35</sup> Norbert Elias e Eric Dunning (1986, p. 247). Dunning afirma essa movimentação como “tendência dominante em todo o mundo dentro do esporte moderno”.

Ou seja, *há um caminho da diversão/recreação à prática sistemática de atividade física* (além de suas variáveis e intercomunicações com os sentidos anteriores<sup>36</sup>). Victor Melo associou essas mudanças a um vasto conjunto de transformações que, na Inglaterra, remontariam, em perspectiva, à Revolução Gloriosa e a posterior Revolução industrial, e arremata: “no decorrer do século [XVIII] o esporte progressivamente estruturou-se marcado pela ideia de racionalidade, bem como inserido em um mercado de entretenimento em gestação”. Nesse parágrafo, Melo lembra Max Weber e registra um apontamento do pensador alemão no seu “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”... (Melo, 2009(b), p. 16). Antes, Bourdieu também já havia feito essa conexão. Quando aludimos a sua argumentação sobre a passagem de “simples jogo” ao esporte, omitimos que a mesma é descrita sob a óptica de “um processo de racionalização destinado, segundo os termos de Weber, a assegurar a previsibilidade e a calculabilidade para além das diferenças e particularismos (...)”. Ou seja, à necessidade da aplicação universal de regras fixas”, o que se impunha, no contexto e momento em que as *public schools* estabeleciam “‘trocas’ esportivas (...) entre as diferentes instituições escolares, e depois entre regiões”. Esse foi o caminho da construção de uma “autonomia relativa do campo das práticas esportivas” (BOURDIEU, 1983, p. 140).

O arranjo acima é bastante familiar a todo aquele que já foi apresentado à obra de Weber. Como o próprio Bourdieu o indica, a fórmula acima é uma aplicação direta da tese weberiana dessa poderosa racionalização moderna. Esta é como um mote que perpassa toda a sociedade na sua transição à modernidade; muitos autores já o destacaram (ROUANET, 1987). Alguns o resumem com uma expressão do próprio

---

<sup>36</sup> É importante ficar claro que estamos fazendo um esforço de síntese. A dinâmica real nunca é tão retilínea. Não é assim que os autores trabalhados a compreendem e muito menos nós. No desenvolvimento que faz da passagem de um padrão amador para um profissional, o já mencionado Eric Dunning explicita esse mesmo entendimento ao criticar teses radicais de destruição do esporte. Essa pretensa ruína se daria pela perda de suas características de jogo e diversão; pela transformação do esporte em puro espetáculo, ou ainda em um espaço nada diferenciado daquele do mundo do trabalho. Para constestá-los, Dunning constata o óbvio: “custa crer (...) que os desportos tenham mantido sua popularidade, que a tenham aumentado, como de fato ocorreu em todos os países do mundo, se neles o fator jogo houvesse se atrofiado até o ponto em que afirma Huizinga, ou, como alega Rigauer, tivessem se tornado tão alheios e repressivos como o trabalho, ou se, para terminar, houvessem perdido tão seriamente, como diria Stone, o equilíbrio entre exibição e jogo” (ELIAS & DUNNING, 1986, p. 255). A citação foi um pouco longa, mas necessária. O que se quer salientar é que a construção do esporte como um negócio sério, sistemático, financeiramente comprometido não arruinou suas características de encanto sem as quais todo o edifício organizacional e econômico, erguido em torno da atividade, ruiria. Isso não aconteceu, evidentemente. Até porque, senão por outros, seria péssimo para os negócios. Talvez por isso, também semanticamente, os sentidos de brincadeira, jogo e diversão ainda impregnem os significantes esporte, desporto, esportivo...

Weber, que enxerga o processo como um desencantamento do mundo (WEBER, 1992, p. 81).

Ora, a constituição de esferas relativamente autônomas, com “dinâmicas específicas e no interior de ‘complexos institucionais próprios’ (...)” com relativa independência “axiológica” é o modo parcial como Weber caracterizaria o movimento da modernidade (WEBER, 1979, p. 375-90). Portanto, ao emparelharmos essa descrição weberiana inicial com a sistematização de Bourdieu sobre a moderna constituição do campo esportivo, temos uma justaposição imediatamente visível. Isto nos leva a compreender, com maior conexão teórica, o enlace entre o *esporte estrito sensu de Elias*, o *campo Bourdiano*, e a *invenção -codificação- do esporte moderno*. Facilita o reconhecimento que o esporte, assim remodelado, é um “fenômeno moderno” inserido na nova “configuração da diversão no âmbito” do conjunto de mudanças conformadoras da modernidade (MELO, 2009(a), p. 17). Mais que isso, *e este é o ponto*. O que queremos é *entender a constituição do campo esportivo moderno como parte integrante da própria modernidade. Como feixe (um dos muitos) estruturado e estruturante da modernidade. Dessa forma a modernização do esporte e a esportivização na modernidade deverão parecer mais inteligíveis*. Precisamos, agora, falar de cinema.

### **Cinema e modernidade**

Vincular cinema e modernidade parece bem mais tranquilo do que a tarefa anterior. Afinal, a película cinematográfica nasceu em plena ebulição moderna, vindo a ganhar materialidade, em forma semelhante a que nós conhecemos, no finalzinho do XIX, em uma Europa às portas da *Belle époque*. Além disso, a par de possíveis “antecedentes” à reprodução de imagens em movimento, nada se equivale de fato à inovação viabilizada pelo cinematógrafo. Registre-se ainda que por mais que a datação da gênese da modernidade enrede-se em uma gama tortuosa de opções, quase ninguém exclui o início do XX como um período já avançado do processo<sup>37</sup>. Por outro lado, o encaixe cronológico não estabelece o vínculo *de per se*. Por isso recorreremos novamente a Melo. Este é corretamente peremptório ao afirmar que ambos, esporte e cinema “são fenômenos típicos da modernidade” (2006 (a), p. 55). Os enlaces são os mesmos observados anteriormente para o esporte. Se quiséssemos, também de novo, utilizar-nos

---

<sup>37</sup> Ver nota 29.

de Weber, o esquema deste certamente incluiria o cinema como parte da “modernização cultural” que despregou a “ciência, a moral e a arte” do seu núcleo religioso tradicional comum. Ademais, a indústria cinematográfica constitui um setor de ponta no incessante, característico e infundável processo de inovação tecnológica que marca o mundo moderno. Também de modo inequívoco, o cinema reproduz e produz asserções, tendências e disputas no campo daquilo que Weber chamou de moral. Quanto à esfera artística, o que dizer? Se em seus primórdios a mera reprodução do movimento estava longe de satisfazer ou encantar estetas e o público informado, a posterior consolidação da chamada sétima arte não parece estar em discussão. Dado esses e outros nexos modernos, Charney e Schwartz elegem o cinema como “a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (2004, p. 17). Exagero? Talvez não. Certamente há aí um incremento mercadológico ao objeto da coletânea dirigida pelos dois autores, mas o fato é que o cinema tem condições de, no mínimo, se qualificar a esse lugar principal. Implica, como dissemos, em setor tecnológico de ponta; constitui-se em imagem em movimento, num mundo cada vez mais perpassado, conectado e comunicado pela imagem e pela rapidez; estrutura-se, a despeito de formas atuais cada vez mais acessíveis, em uma gigantesca e importante indústria. Como ressaltam os autores, o

cinema marcou o cruzamento sem precedentes [de] (...) fenômenos da modernidade. Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade. Foi consequência e uma parte vital da cultura urbana que se dirigia a seus espectadores como membros de um público de massa coletivo e potencialmente indiferenciado (...) (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 27).

Charney e Schwartz chegam, com relação ao cinema, ao mesmo resultado que apresentamos no que tange ao esporte. Conforme esses autores, o cinema “não forneceu simplesmente um novo meio no qual os elementos da modernidade podiam se acotovelar”. *Trata-se, ao “contrário, [de] produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade”*. Dessa forma *“deve ser repensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna”* (2004, p. 27. Grifo nosso).

Dessa cultura emergiam valores caros à modernidade, como assinala Melo e arrematamos nós:

Cinema e esporte juntos celebrariam a modernidade e suas ideias de velocidade, eficiência [“superação”]; a ideia de “recordes”], produtividade. E cultivaram muitos heróis (2006, p. 65).

### **I.3. Dilemas da modernidade no Brasil e na Espanha**

Quem quer que esteja ao alcance [da economia burguesa] se vê sob a pressão de uma incansável competição (...) (BERMAN, 1987, p. 93).

O puritano queria tornar-se um profissional, e todos tiveram que segui-lo (WEBER, 1992, p.130-131).

Este ponto vai ser breve. Nossa tarefa, aqui, é explicitar um nexos entre a discussão mais ampla e genérica travada até o momento, com o circuito conjuntural que os Estados nações e sociedades da Espanha e do Brasil tiveram que lidar no período recortado. Dois supostos nos servem de apoio. O primeiro é o de que os governos ditatoriais de então tiveram que lidar, em maior ou menor grau, em maior ou menor escala, com os desafios recorrentes de modernização no âmbito da modernidade (especialmente se levarmos em conta a relativa longevidade dos regimes sob exame<sup>38</sup>).

O segundo suposto é o do lugar relativamente semelhante ocupado por Brasil e Espanha, no período, diante do conjunto das nações modernas. Um lugar periférico, a bem dizer<sup>39</sup>. Utilizamos o termo ‘suposto’, por encadeamento lógico, não obstante, pensamos que a necessidade moderna de constantes atualizações (sintetizadas nas duas epígrafes com as quais abrimos esse item) está suficientemente demonstrada (neste nosso arrazoado e, mais ainda, por uma vasta bibliografia). Falta estabelecer,

---

<sup>38</sup> Como se sabe, o Franquismo foi o mais longo. A Espanha esteve sob a batuta direta do “Generalíssimo” de, pelo menos, 1939 a 1975 (aproximadamente 36 anos). O Regime ditatorial brasileiro de 1964 a 1985, conforme datação habitual e não isenta de controvérsia (ver AARÃO REIS FILHO, 2012), atravessa, sob qualquer cronologia, uma faixa menor, de cerca de vinte anos. Dilemas modernizantes, tal como estamos a colocar, perpassaram as preocupações e iniciativas governamentais em ambos os países, em diferentes medidas, sob diferentes formas, ao longo da duração dos mesmos (vejam a sequência deste capítulo). Que fique claro, no entanto, que apesar de termos e de apresentarmos uma visão de conjunto das duas ditaduras, iremos nos ater às manifestações desses dilemas no limite do corte estabelecido por nós: 1964 a 1975.

<sup>39</sup> Citando Javier Tusell, e discutindo a transição para a democracia, José Carlos Meihy (1995) adota o princípio de que “o caso espanhol tem semelhanças com outras transições por se tratar também de um país de semiperiferia do mundo mais desenvolvido” (p.129).

historicamente, em que termos e modos os dois regimes em questão lidaram com esses constantes desafios. Pois bem, é disso que trata a parte final deste capítulo. Com esse objetivo em mente, faremos uma breve apresentação do período, nos dois países, erigindo como eixo comparativo o modo como se relacionaram com os problemas de modernizações no interior da modernidade.

#### **I.4. Ditaduras Modernas? Brasil.**

Já houve tempo, não muito distante, em que se podia dizer que a produção historiográfica sobre o período de 1964 a 1985, no Brasil, era incipiente; não nos parece mais o caso (FICO, 2004, p. 10). É bem verdade que muito falta por fazer, porém, hoje já contamos com um conjunto de escritos e reflexões de qualidade e com um embate de posições e perspectivas cujo leque é razoavelmente variado. Nosso intuito não é esquadrihar esse universo, mas, localizarmo-nos minimamente nele e, assim, podermos estabelecer algumas referências básicas sobre o período. Isso nos permitirá os necessários *links* históricos que viabilizarão nossa pesquisa sobre o futebol filmado nesses anos. Isso posto, iniciemos.

Em textos de balanço sobre a respectiva produção especializada, Lucilia Delgado (2009), Marcelo Badaró Mattos (2008) e Janaina Cordeiro (2009), oferecem-nos um painel bastante instrutivo sobre o ‘estado da arte’ em que se encontram as pesquisas. Trata-se de levantamentos distintos quanto às respectivas posturas críticas e abrangência, mas apresentam um *corpus* relativamente comum em termos das obras comentadas. No que diz respeito aos nossos interesses, pensamos que a distinção de “quatro ciclos de estudos” (MATTOS, 2009, p. 246) ou a classificação temática de cinco abordagens/tempos de produção de Delgado (2009, p. 129-130) nos sejam úteis para um mapeamento prévio e para atentar para as distintas e contrastantes linhas interpretativas. Desse modo é mais fácil identificar, por exemplo, atribuições causais de tipo “estruturalistas”; ou de tipo mais conjunturais, manipuladas pelos autores consultados para explicar a irrupção do golpe e montagem do novo regime (DELGADO, 2009, p. 129). Podemos ainda nos deparar com a apresentação de uma linha “revisionista” (DELGADO, 2009, p. 137; MATTOS, 2009, p. 252). Nesta, tópicos como a desconstrução da imagem de uma esquerda armada em luta pela defesa da democracia e a ênfase nos apoios e/ou consentimentos sociais (mais ou menos abertos; mais ou menos parciais) à ditadura, ganham destaque (MATTOS, 2009, p. 252-253; DELGADO, 2009, p. 137-138; CORDEIRO, 2009, p. 86;88 e, principalmente, p. 91).

É comum sermos chamados à atenção para a vivacidade que as disputas daqueles anos ainda mantêm, tanto pela relativa proximidade temporal, como pelo correlato fato de que muitos dos *dramatis personae* de então estarem vivos e atuantes (DELGADO, 2009, p. 125; MATTOS, 2009, p. 252). Mas tudo isso é muito genérico,

queríamos apenas advertir que em nossa utilização seletiva da bibliografia, estaremos cientes dos embates políticos, ideológicos e historiográficos em jogo, convocando-os a apresentarem-se quando considerarmos importante a sua explicitação.

Isso posto, procederemos a uma breve síntese calcada em dois pontos: o próprio golpe e o Regime decorrente, nalguns dos traços que mais lhe marcaram.

Parece claro que 1964 está longe de consistir em uma mera quartelada. (MATTOS, 2008, p. 247). Pode-se discutir sobre seus móveis mais decisivos; se resultou de um acirramento conjuntural mais localizado ou se foi urdido com esmero por setores conspiratórios, militares e civis, como fruto de uma disputa política mais ou menos longa que enfim pendia decisivamente para setores da direita<sup>40</sup>. Fato é que a ação armada e subsequente deposição de João Goulart abre uma nova era da República. Os eventos relativos à tomada do poder são conhecidos e dada a facilidade militar e política com a qual se efetivou não podem ser considerados espetaculares<sup>41</sup>. Há aqui um certo destaque ao papel do presidente nos eventos, ou, talvez melhor dizer, na atribuição de responsabilidade a Jango pela deflagração do movimento e pela falta de resistência ao mesmo. Este é, talvez, o ponto de revisita historiográfica mais recente<sup>42</sup>.

Em termos mais amplos, explicou-se o levante por desencontros macroeconômicos e/ou políticos. A variedade argumentativa apresenta nuances. Uma linha que fez escola foi a noção de que se estabeleceu uma encruzilhada entre o aprofundamento do pacto populista ou a sua derrocada (fosse por pressão de baixo pra cima, fosse, como de fato ocorreu, por tomada do poder pela direita - WEFFORT, 1980).

---

<sup>40</sup> Conforme já mencionamos, Lucilia Delgado tece uma classificação nominal dos autores a qual inclui: uma vertente que atribui “ênfase no caráter preventivo do golpe”, uma outra que joga peso na “caracterização conspiratória das ações” e os que apelam para uma “visão conjuntural, com destaque para a questão da democracia” (2009, p. 129).

<sup>41</sup> Há muitos títulos que fornecem narrativas mais ou menos detalhadas. Podemos indicar a coleção de Elio Gaspari (2002), os bons e sintéticos artigos de Jorge Ferreira (2003), os introdutórios livros de Caio Navarro de Toledo (1997) e Maria Benevides (1999; este último sobre o clima anterior, no governo Jânio Quadros), a súmula de Francisco Carlos Texeira da Silva (1996).

<sup>42</sup> Jorge Ferreira investe contra uma via explicativa personalista que, pela direita, afirma que “Goulart era um demagogo (...) inepto” ou, em sentido político contrário, pela esquerda, alega que o ex-presidente apresentava um “comportamento dúbio e vacilante” (1983(b), p. 345-46). Para uma avaliação mais detida ver Marcelo Mattos (2008, p. 253-262).

Um profícuo exemplo nessa linha é o de Francisco Oliveira, o qual localiza o problema em um nó de macrodimensões, o qual, da parte dos ramos industriais, tratava-se de uma crise de realização - para aqueles setores “dependentes da demanda das classes de renda mais baixa”. Do lado dos trabalhadores, o problema era a “assimetria da distribuição dos ganhos de produtividade e da expansão do sistema”. Noutras palavras, do acirramento da desigualdade e do aumento da exploração materializado pela redução salarial e de renda (OLIVEIRA, 2003, p. 88). Diante disso, “as massas trabalhadoras urbanas (...) denunciarão o pacto populista”. A ideia é a de que houve uma unificação reivindicatória entre os diversos setores de trabalhadores, deslocando-os da trincheira populista e abrindo uma fissura nessa frente. E conclui: “O ponto a que se quer chegar é que o fato [desse] (...) conflito ter se elevado à condição de contradição política principal *precipita a crise de 1964*” (OLIVEIRA, 2003, p. 88; 91. Grifo nosso).

No início da década de 1980, Dreifuss apresenta o problema como um rearranjo econômico-político. Este se manifestaria nos termos de um choque entre blocos de poder irreconciliáveis. De um lado, o bloco que o autor, com outros, denomina de “populista”, encabeçado pelo PTB. De outro, um conjunto de forças ascendentes desde meados da década de 50. Tratava-se dos interesses do capital “multinacional” e seus respectivos associados locais -empresários vinculados, uma elite técnico-administrativa e uma elite técnico-militar (DREIFUSS, 1981, p. 66; 71; 104 -5). O movimento golpista seria a tomada do Estado por este último campo de forças.

Não insistamos. O ponto básico é o de uma disputa política veemente, acirrada por uma conjuntura (e mesmo um desgaste de modelo) de crise econômica e política. De nossa parte, gostamos da descrição de Jorge Ferreira, o qual, nesse sentido, segue essa linha do choque entre “dois grandes projetos”: o “nacional estatismo” e o “projeto liberal conservador” (FERREIRA, 2003(a), p. 304). No texto em questão, o historiador da UFF acompanha “três momentos que resultaram em situações de grande conflito”: 1954, 1955 e 1961. Referem-se, a saber, ao suicídio de Vargas, ao chamado “golpe preventivo” do General Henrique Teixeira Lott e à crise da posse de Jango. O ano de 1964 marcaria um desfecho dessas contendidas (tema tratado no artigo seguinte da coletânea, organizada pelo próprio Jorge Ferreira e Lucilia Delgado. Ver FERREIRA, 2003(b)). Há aqui uma ideia, não inédita, de longevidade dessa disputa, o que não implica em desconsideração dos elementos de curtíssima duração, de modo algum, mas que coloca a questão em uma perspectiva político-histórica mais conjuntural e não

apenas imediatista. Esta, no caso, é uma das críticas voltada ao volumoso trabalho de Elio Gaspari (FICO, 2004, p. 53-57; MATTOS, 2008, p. 251). A par da grande gama de fontes e informações, além da narrativa inegavelmente sedutora, o jornalista desconsideraria, dentre outros, esse histórico de contendas.

Em meio a arrazoados de macroeconomia e/ou político-sociológicos e diversas preferências argumentativas/descritivas, as quais jogam mais peso seja no caráter preventivo do movimento ou “nas ações conspiratórias” (DELGADO, 2009, p. 134-35), o que emerge é uma velha e crucial dificuldade do *métier*: como conjugar essas diferentes esferas incisivas. Não se trata de ecletismo, cabem descartes e opções necessárias, mas há a percepção que elementos de diferente ordem devam se relacionar. O difícil é a mensuração dos termos e a composição dessas interpenetrações. Esse é o teor das conclamações de dois importantes especialistas:

a questão que se impõe é a da articulação entre níveis macroteóricos e a narrativa micrológica, diferentemente da desconsideração causal deste ou daquele aspecto (FICO, 2004, p. 39).

é difícil (...) determinar as relações entre indivíduos e sociedade, entre livre arbítrio pessoal e determinismo social (FERREIRA, 2003(b), p. 345).

Para o bem ou para o mal, e para além destes, a vitória do movimento golpista implica uma imediata inflexão na condução do Estado. O perfil dessa torção, levada a cabo ao longo de vinte anos, é complexo e variado, não obstante, alguns traços mais gerais talvez possam e devam ser destacados. Concentremo-nos, então, no pós-golpe e nesses aspectos assumidos e/ou construídos ao longo do exercício do poder conquistado.

O *caráter ditatorial*, na origem e condução dos governos pós 1964 implicou, desde o início, em uma operação de limpeza do terreno, bem de acordo ao estilo militar, imprimindo ao regime uma truculência inerente. O objetivo era eliminar lideranças, instituições, programas associados ao “inimigo”, quebrando as possibilidades de reagrupamento do mesmo. Isso foi impetrado em várias instâncias e em vários momentos, desde os primeiros dias, e manteve-se como procedimento acionável em períodos já adiantados na cronologia do regime. A profundidade, a dimensão e, por

vezes, os métodos, foram objeto de disputas internas e signo de identificação de grupos no poder em vários momentos (FICO, 2004, p. 77-87; GASPARI, 2002(a), p. 21-42; 153-174; 251-266).

Dada a atribuição, historiograficamente aventada, de uma relativa tolerância inicial, talvez valha recorreremos a um pequeno rol quantitativo. Levando-se em conta apenas o primeiro governo ditatorial, presidido pelo General Castelo Branco, temos os seguintes dados: de acordo com a “embaixada americana, nas semanas seguintes à deposição de João Goulart, prenderam-se (...) [cerca de] 5 mil pessoas”; já conforme números oficiais, procedeu-se à demissão ou aposentadoria compulsória de “cerca de 2 mil funcionários públicos” (entre 1964 e 1966) e a cassação de mandatos ou suspensão dos direitos políticos (por dez anos) de 386 pessoas. Nas forças armadas, “somados todos os expedientes, expurgaram-se 24 dos 91 generais”. Nos sindicatos, “sete em cada dez confederações de trabalhadores e sindicatos com mais de 5 mil associados tiveram suas diretorias depostas”. Estima-se, dessa forma, o expurgo de *10 mil dirigentes* (GASPARI, 2002 (a), p. 130-31. Grifo nosso).

Ficava claro quais eram os alvos preferenciais do novo Regime<sup>43</sup>. As organizações de trabalhadores, os setores ligados ao governo anterior e/ou contrários à quebra da legalidade. Os cortes feitos nas forças armadas também indicam que parte minoritária, mas significativa desse setor, se não reagiu com armas, também não apoiou o novo Regime, pagando um preço por sua independência. Uma fração desses militares expurgados irá compor, mais tarde, alguns grupos de resistência armada (GORENDER, 2003, p. 134-137).

Referindo-se à violência do regime (inclusive à prática sistemática da tortura), Gaspari alude ao “mito do fragor da hora”. Por essa expressão alude à ideia de que as ações mais duras teriam sido emocionais e ocasionais, consequência de excessos, resultantes do enfrentamento imediato entre desafetos (GASPARI, 2002 (a), p. 129).

---

<sup>43</sup> Marcelo Badaró, citando Moniz Bandeira, conclui assim seu artigo: “não havia dúvidas em afirmar que ‘o golpe de Estado no Brasil, instigado e sustentado pela comunidade dos homens de negócios e pelos proprietários de terras, constituiu nitidamente um episódio da luta de classes...’. Teria a historiografia mais recente dúvidas em relação a isso?” (MATTOS, 2008, p. 55).

Nada mais inverídico. “A repressão política (...) emanava do coração do regime e tinha uma nova qualidade”: institucionalizava a tortura política<sup>44</sup>.

Como dissemos, esse ponto (termos, meios, intensidade) da repressão serviu inclusive como um dos elementos de fundo para o aglutinamento de setores internos ao regime. Constituía em nó górdio para a chamada “linha dura” e/ou para a “comunidade de informações”, a qual defendia a utilização de todos os recursos para a salvaguarda dos ideais da “revolução”. Fundamentos aos quais se arrogaram como os principais guardiões (FICO, 2004, p. 92-93).

Um outro aspecto/traço comumente lembrado foi o da parcial manutenção do aparato representativo liberal. Noutras palavras, manteve-se o Congresso aberto (na maior parte do tempo), o judiciário funcionando, eleições para deputados, vereadores (KRISCHKE, 1982, p.106; 233-34, 241 e 242-3; KUCINSKI, 2001, p. 9).

Cria-se, desse modo, um monstrengo institucional. O Poder de Estado, tomado pela força (quebrando as leis), cria uma série de dispositivos pretensamente legais, aos quais o próprio governo, repetidamente, re-estrutura. A figura jurídica mais famosa foi a dos Atos Institucionais. Trata-se de legislação editada pelos governos pós 1964 e que, conforme o nome, institui regras supostamente legais. O primeiro Ato Institucional não foi numerado e foi editado poucos dias após o golpe, em 09 de abril. Esse documento esclarecia sobre o que estava por vir, pois “expandia os poderes do executivo, limitava os do Congresso e do Judiciário, e dava ao presidente sessenta dias de poder para cassar mandatos e cancelar direitos políticos por dez anos, bem como seis meses para demitir funcionários públicos civis e militares” (GASPARI, 2002 (a), p. 124).

Paralelamente aos Atos Institucionais, havia os Atos Complementares (igualmente “livres da deliberação do Congresso e da apreciação do Judiciário”). Foram em número de 37, durante os 23 meses de governo de Castelo Branco (GASPARI, 2002 (a), p. 137).

Antes mesmo do fim do primeiro mandato militar, é editado o AI 2 (outubro de 1965). Dessa forma são dissolvidos todos os partidos, é adotada uma forma indireta de

---

<sup>44</sup> Gaspari ( 2002(a), p. 134 e outras. Ver ainda Gaspari 2002(b)). Carlos Fico é contundente sobre esse aspecto: não se deve “confundir a independência operacional com que trabalhava a polícia política com uma suposta autonomia em relação aos oficiais-generais” (2004, p. 82-83).

eleição do sucessor à Presidência e os crimes políticos passam para a ‘competência’ da Justiça Militar. Em janeiro de 1967 uma nova Constituição é imposta.

A partir de Castelo, mais quatro generais-presidentes irão suceder-se. Esta também era uma tentativa de imprimir algum sentido de alternância de poder, já que não se permitiu na liderança institucional a continuidade de um Homem Forte, por tempo indeterminado (KUCINSKI, 2001, p. 9).

Ao longo de vinte anos de regime ditatorial as relações da sociedade para com a nova ordem apresentaram muitas facetas. É verdade que em 1964 as opiniões e posições estavam muito divididas, o país e as forças políticas estavam cindidas (AARÃO, 2000, p. 26). O golpe contou com o apoio de setores médios, de parte considerável da ‘classe política’ (incluindo aí governadores de Estado - Minas Gerais e Rio de Janeiro à frente), de organizações civis (complexo IPES/IBAD), do governo dos Estados Unidos (financeiro e logístico), da cúpula e de amplos setores da Igreja Católica e, evidentemente, de grande parte das forças armadas. Dito isto, hoje é comum constatar, nos vários estudos recentes, o friso à expressão regime “civil-militar” ou “ditadura civil-militar” (CORDEIRO, 2009, p. 94; AARÃO, 2000, p. 11). Não se trata de terminologia nova, encontramos-la já em René Dreifuss (1981, p. 71; Marcelo Badaró destaca isso: 2008, p. 247). Não obstante, dada toda uma produção que ressalta a “dificuldade que as esquerdas ainda mantêm no sentido de reconhecer as relações de identidade de segmentos da sociedade com o projeto político (...) vitorioso em 1964”, esta nomenclatura ganha status de índice de identificação teórica (ROLLEMBERG, 2003, p. 47; Ver também AARÃO, 2000, p. 9-10). Índice este longe de ser consensual. Carlos Fico, por outro lado e em franco embate, contra-ataca:

Se podemos falar de um golpe civil-militar, trata-se, contudo, da implantação de um regime militar - em duas palavras: de uma ditadura militar (FICO, 2004, p. 38).

De um modo mais geral, as historiadoras Sonia Regina de Mendonça e Virgínia Fontes chamam à atenção para a “crescente participação do Estado na Economia e da ampliação das atribuições do executivo” (1994, p. 5). Esta última tendência é bem correlata ao caráter centralizador e ditatorial do regime, não merecendo maiores desenvolvimentos. Já a observação quanto ao aumento do papel do Estado no âmbito da economia, isso nos induz a algumas anotações.

Pois bem, relativamente à política econômica adotada durante o período ditatorial, os economistas José Carlos de Assis e Maria da Conceição Tavares distinguem quatro períodos básicos. Vamos ver, rapidamente, o que é mais expressivo.

Inicialmente, a ditadura coloca o comando da economia nas mãos da dupla Otávio Gouvêa de Bulhões (Fazenda) e Roberto Campos (Planejamento). Todo um conjunto de medidas é tomado no sentido do controle e diminuição da inflação, do saneamento fiscal, do achatamento salarial (por intermédio, por exemplo, do impedimento da concessão de aumentos e da proibição de manifestações trabalhistas), da criação de instrumentos de controle financeiro (são dessa época o Conselho Monetário Nacional, o Banco Central do Brasil e a Correção Monetária - TAVARES & ASSIS, 1986, p. 12 a 25).

De um modo bem geral, o que talvez nos interesse mais é registrar que esse primeiro período foi de colocação de ordem na Casa. Uma ordem que fazia sua opção pela contenção de salários, abertura para o capital externo e para a concentração da renda. O primeiro resultado foi o de uma diminuição parcial da inflação, elevação da receita fiscal e diminuição do déficit público (TAVARES & ASSIS, 1986, p. 22).

De 1968 a 1973 inaugurar-se-ia uma nova fase. É o período conhecido como o “milagre brasileiro”, o qual se caracterizou por altas taxas de crescimento do PIB (alcançando a incrível média de 10% ao ano, e o inédito patamar de 14% em 1973). Corresponde, em boa parte, à época sob domínio do ministro da Fazenda, Delfim Neto. Nesse último ano (1973) o sonho termina. Por conta de uma crise econômica internacional (a chamada crise do Petróleo, quando o preço do barril salta de U\$ 3,01 para U\$ 11,56 entre outubro e dezembro) e o desgaste do modelo interno, o milagre se desfaz (MENDONÇA, 1988, p. 91-102; DINIZ & LIMA Jr., 1986, p. 37).

É de se chamar a atenção ao menos para dois elementos imediatamente vinculados à direção econômica dos *anos de chumbo* (ou “anos de ouro”, conforme provoca Janaína Martins Cordeiro - 2009) e que se estendem para além deles. Referimo-nos ao salto de quantidade e qualidade na capacidade produtiva da economia brasileira (MENDONÇA & FONTES, 1994, p. 28-30; 53) e ao respectivo problema da dívida, uma questão pujante para a chamada “Nova República”, a partir de 1985. Os números, ao fim do período, são impressionantes. O montante da dívida entre 1946 e 1964 variou em torno de 2 e 2,5 bilhões de dólares. Uma oscilação bastante razoável e administrável,

ao longo de 20 anos. Desses US\$ 2,5 bilhões de 1964 salta-se para US\$ 12 bilhões em 1973; US\$ 43 bilhões em 1978 e US\$ 60 bilhões em 1980 (KRISCHKE, 1982, p. 34).

Registremos uma última esfera de notas, agora acerca do ideário do regime, se é que podemos falar assim. Até porque o movimento de 1964 não apresentou um perfil de ideias mais ou menos definidas, constituindo-se muito mais em uma frente de todos que se contrapunham ao governo de Jango, ao seu programa de reformas e ao receio da instauração de uma “república sindicalista”, que colocasse em questão o direito à propriedade e/ou restrições a interesses econômicos nacionais e internacionais (GASPARI, 2002(a), p. 138).

A par de um conjunto de premissas moralizantes, típicas de um alinhamento conservador que incluía entre seus aliados a Igreja e a moral cristã e que suscitava rampantes apaixonados pela probidade, moralidade e defesa da família (peças discursivas que tiveram seu papel no dia-a-dia da convivência com a ditadura - FICO, 2004, p. 109-13), a única coisa que parecia com uma base ideológica seria a chamada Doutrina de Segurança Nacional. Sua maior propagadora era a Escola Superior de Guerra, fundada em 1949. Tratava-se, desde seu início, de um projeto inspirado e apoiado pelo exército americano, com o qual a relação era próxima. A noção básica é que tudo se subordinava ao princípio da segurança. Em caso de ameaça nacional (interna ou externa) cabia a ação das forças armadas. Essa seria a justificativa alegada quando do golpe. Essa concepção, profundamente marcada pelo anticomunismo, incluía ainda a necessidade imperiosa de incentivo ao desenvolvimento nacional, visto como a forma mais segura e eficaz de prevenção contra ataques subversivos. Se a economia crescesse, gerasse empregos, a insatisfação e a “subversão” não teriam espaço. Com o crescimento acelerado entre 1968 e 1973, que vinha ao encontro dessa diretriz, muitos chegaram a sonhar com a construção do Brasil como uma grande potência militar e política (DREIFUSS, 1981, p. 79; 115-16; MENDONÇA, 1988, p. 114-15; DINIZ & LIMA, 1986, p. 37). O Serviço Nacional de Informações (SNI), criado logo em junho de 1964, também deve ser entendido sob essa máxima da Segurança Nacional (sobre o SNI, suas funções e variações ao longo do tempo, ver Carlos Fico, 2004, p. 77-84).

É hora de voltarmos àquilo que nos moveu. A questão se e como o regime instaurado a partir de 1964 lidou com as recorrentes requisições de atualização (modernização) no campo da modernidade. A resposta, adiantamos, é positiva. O que se

segue tem o fim de estabelecer os termos dessa relação. Cabe agora, então, atestar um impulso atualizador por parte do regime e sua inserção em um campo mais abrangente de experiências de modernização. René Dreifuss nos ajudará bastante nisso.

Pois bem, independentemente das variações já repassadas e de outras, parece-nos que podemos consentir em alguns pontos básicos quanto aos rumos assumidos pelo regime. De acordo com nosso já conhecido cientista social, uma vez instalado no poder, o bloco vitorioso efetivou um projeto “modernizante” (DREIFUSS, 1981, p 71; 104-5; 237) para o país. Esse projeto incluía, como ponto manifesto básico, a maior abertura da economia brasileira, visando trazer para o país capital e tecnologia avançada (Id., p. 28). Priorizava a necessidade do planejamento, em vários níveis (Id., p. 74-5; 425), e um posicionamento inicial, no campo da política externa, de claro e imediato alinhamento com os EUA (Id., p. 196-7; 235-6). Os elementos convencionais desse posicionamento passavam pela adoção dos pontos gerais da “Aliança para o Progresso” e do anticomunismo (Id., p. 235-36). Tratava-se, pois, de adequar o país a novas linhas de pressão internacional e à nova composição de forças econômicas e políticas, que agora assumiam a condução do Estado.

Acrescente-se a esse painel o fato de que com a institucionalização do regime, pôde-se averiguar, posteriormente, que o mesmo teve a sua montagem econômica sustentada sobre um tripé. Este foi estabelecido em torno de “um setor de bens de capital predominantemente vinculado ao Estado” e ao qual se articulavam o capital multinacional (o grande impulsionador do processo de acumulação), concentrado no setor de bens duráveis. A essa composição somava-se uma expressiva parcela do capital nacional, situado no setor de bens de consumo (MENDONÇA & FONTES, 1994, p. 31; ver também MENDONÇA, 1988).

A terminologia desenvolvimentista, marco de governos anteriores, ainda prevalecia. Por outro lado, a centralidade discursiva recaiu nas propostas verbalizadas/sintetizadas em torno do signo das “reformas”. Reformas de base, para ser mais específico. E a centralidade desse vocativo era tal, que o bloco articulado pelo IPES não pôde negá-las, *teve de contrapô-las*. Pelo menos inicialmente. Com o mesmo epíteto de “reformas de base”, formulou todo um programa de governo alternativo às proposições populistas (DREIFUSS, 1981, p. 163; 232 a 243). Reformas, sim. Mas não aquelas associadas ao “populismo/comunismo”.

A avaliação posterior (Dreifuss e muitos outros) e o enquadramento teórico para o estudo do período utilizam a tipificação de Barrington Moore (DREIFUSS, 1981, p.107), quer dizer, entendem o movimento de 1964 como propulsor do que aquele autor chama de “modernização conservadora” (MOORE Jr.,1983, p. 427 a 446).

Seja como for, conforme vimos vendo, o regime militar orquestrou importantes inflexões aos rumos econômicos da nação durante os 20 anos em que se impôs no governo, associando seus esforços a um conjunto retórico com clara função legitimadora e com grande investimento em auto-propaganda. Sobre esse tema Carlos Fico novamente apresenta um texto exemplar.

Em seu trabalho sobre a propaganda política da época da ditadura, Fico destaca a importância da mesma como

um momento privilegiado para o estudo *de uma tendência de longa duração no Brasil: a construção de uma visão otimista sobre o país.* (1997, p. 19. Grifo nosso).

A ditadura reinventa, atualizando-o, um imaginário mais que secular acerca das potencialidades nacionais e de seu pretenso destino manifesto: o “ingresso ao ‘mundo desenvolvido’ ”(FICO, 1997, p. 23). O historiador observa:

*Situar o Brasil entre os grandes países sempre foi um desejo da elite brasileira(...)*<sup>45</sup> .

---

<sup>45</sup> Carlos Fico, 1997, p. 48. Grifo nosso. Mais à frente, o autor esclarece: “Não se está supondo, evidentemente, uma permanência imutável de discursos perenes, mas a constante re-significação” de temas extremamente recorrentes (1997, p. 76). A trajetória dessa aspiração, a da realização das extraordinárias potencialidades nacionais redundando no emparelhamento do Brasil às maiores, mais ricas, poderosas e modernas nações é secular e multifacetada. Trabalhamos especificamente sobre isso noutro lugar (SANT’ANA, 1998). Aqui novamente não cabe desenvolver o tema, apenas identificá-lo. Ao nosso ver, Fico é suficiente para tanto, mas pode-se consultar, por exemplo, Octávio Ianni. Em seu “A Ideia de Brasil Moderno”, o estudioso também aponta para a persistência de temas como o da “questão nacional”, da luta contra o “atraso” e a discussão das condições e necessidade de fazer deste país um Estado moderno. *Essa modernidade, de um modo geral e bastante compartilhado, é associada aos “padrões (...) sociais, econômicos e culturais (...) estabelecidos pelos países capitalistas mais desenvolvidos”* (1992, p. 47. Grifo nosso). Modernizar-se (alcançar a modernidade) constituir-se-ia, então, no processo de alinhamento a esses padrões. Nesse mesmo sentido segue a ponderação de Renato Ortiz, que precede, no tempo, a colocação quase idêntica de Fico: A “(...) ideia que dominou nossa imaginação *sempre se associou à necessidade concreta de se construir uma moderna sociedade brasileira (...)*” (1991, p. 208-9. Grifo nosso). Obviamente, a palavra “sempre”, no extrato acima, também funciona como ilustração da antiguidade e constante reatualização dessa aspiração, e não como um recuo atemporal e naturalizante da mesma - fato do qual, aliás, Ortiz está plenamente ciente. As constatações e reflexões sobre o tema constituem legião; paramos por aqui.

O golpe de 1964, segundo seus executores, prossegue Fico, “viera para atuar em duas frentes”: a interna, restabelecendo a “ordem”, e a externa, recuperando o prestígio internacional do país” (1997, p. 23).

Com o desempenho econômico do “milagre”, de 1968 a 1973, essa antiga aspiração se estabelece sobre um sustentáculo real e visível, embora fugaz. Gesta-se, no processo, a imagem do Brasil grande potência -das mais caras e utópicas dentre as figuras trabalhadas pelo regime<sup>46</sup>. Uma potência que evidenciava seu pleno desenvolvimento e não mais uma promessa. A oitava maravilha, digo, economia do mundo.

Foi diante de uma “acusação/constatação” de uma profunda crise moral e política -que estaria emperrando o Brasil- que o novo regime se instaurou. Sanada a crise, o país poderia, com uma direção firme e algumas “correções de rota”, alcançar o seu devido papel no cenário internacional (FICO, 1997, p. 38 a 43). Nesse sentido, para os responsáveis por 1964 (conforme análise da propaganda dos mesmos), o golpe

(...) deveria ser entendido por todos como o *marco de um novo patamar temporal*, qualificado e legitimado pelas conquistas que ia obtendo (FICO, 1997, p. 77. Grifo nosso).

Tratava-se, como esclarece Médici, em 1970, de entender a “revolução” como o “começo de um novo tempo”; período a partir do qual se inicia a “recuperação do ‘tempo perdido’ na busca de um futuro para o qual a nação estaria ‘predestinada’ ” (FICO, 1997, p. 77). A “revolução gloriosa” (não confundir com a inglesa) ou “redentora”, estabeleceria, assim, um ponto de reinício; de regeneração nacional<sup>47</sup>.

Constrói-se desse modo, um importante capital político do regime, baseado na alegação de que o país teria deixado para trás a posição subdesenvolvida e adentrado no clube dos dez mais. Aqui não cabe minimizar as profundas inflexões econômicas levadas a cabo nessa fase da história nacional. Nosso problema consiste, primeiramente,

---

<sup>46</sup> Para alguns aspectos econômicos da “megalomania do sonho de grande potência”, ver Maria Conceição Tavares e J. Carlos Assis (1986, p. 42 a 44). Para o “milagre brasileiro” ver artigo de Paul Singer na coletânea organizada por Paulo José Krischke (1992).

<sup>47</sup> Carlos Fico (1997, p. 77; 118 e 121). O partido criado pela “revolução”, não esqueçamos, chamava-se ARENA (Aliança Renovadora Nacional).

em assinalar *a operacionalização orquestrada pelos dirigentes pós 1964, da aspiração (secular) pela adequação confortável do Brasil no seio das nações mais desenvolvidas e modernas*. Em segundo lugar, até para relativizar, cabe apontar para o caráter seletivo e relativo do alcance da política econômica-social de então. Nesse sentido é sabido, por exemplo, que esse *ranking* era medido exclusivamente pelo PIB. Tal critério não leva em conta elementos como o padrão de vida da população e os termos da distribuição da renda entre os cidadãos de uma comunidade nacional<sup>48</sup>.

Concluindo. Frente à sempiterna questão das recorrentes modernizações, o regime que assume a condução do país no pós 1964 recorreu à ousadia. Assumiu para si não somente a tarefa de um ajuste conjuntural modernizante (necessário frente à nova composição de forças, frente ao que muitos chamam de colapso do populismo e/ou crise de acumulação), mas se arvorou a protagonizar a consecução de uma missão histórica enunciada/ambicionada há muito por, no mínimo, uma parcela significativa da sociedade e Estado brasileiros: proceder ao salto histórico rumo ao pleno desenvolvimento: rumo à modernidade. A compra dessa tarefa está datada; não se encontra nos prólogos da “revolução”, mas situa-se um pouco além, após uma primeira fase de rearranjo das condições macro-econômicas e do início dos resultados obtidos com condições internacionais de ampliação da oferta de crédito (MENDONÇA, 1988, p. 99). Essa operação apresenta, ademais, uma essencial função legitimadora. Como não

---

<sup>48</sup> A medição do PIB é importante, não devemos subestimá-la. No entanto trata-se de número isolado. A renda per capita (resultado da divisão do PIB pelo número de habitantes) é um indicativo complementar necessário (embora também insuficiente). Há ainda, dentre outros, a necessidade de se levar em conta o IDH, e o Índice de Gini (que mede a desigualdade). A partir de um olhar mais amplo e considerando dez indicadores ao longo de 2011, a sucursal da BBC Brasil pôde estampar, em 28 de dezembro de 2011, a seguinte manchete: “*Apesar de avanços, Brasil continua em baixa em índices globais*”. O Brasil, afirmam, tem progredido no IDH e sua posição geral, “em 84º lugar, põe o país no grupo de alto desenvolvimento humano, *mas ainda longe do grupo mais seletivo com desenvolvimento considerado ‘muito alto’*. A lista de 47 países dessa elite é encabeçada pela Noruega” (Grifo nosso). Ademais, mesmo avançando no PIB, em relação ao tempo da ditadura, registra-se que a agora sétima economia do mundo ocupa apenas o 45º. lugar em renda per capita, com cerca de US\$10.700,00 por cidadão. Situa-se ainda em uma triste e lamentável 180ª posição no índice de Gini, à frente apenas de sete países, dentre os quais o Haiti e Camoros... ([http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2011/12/111227\\_brasilrankings\\_ss.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2011/12/111227_brasilrankings_ss.shtml). Consultado em 28 de agosto de 2012).

apoiar àqueles que, finalmente, despertariam o gigante adormecido em solo pátrio e o soergueriam à estatura das maiores nações do mundo<sup>49</sup>?

Se essa auto-proposição era mais ou menos séria ou mais ou menos oportunista, torna-se menos importante para nossos fins. Fato é que ela foi *manifesta, estrutural* (estava baseada em uma real expansão quantitativa e qualitativa da economia e do mercado) e *estruturante* (mobilizou esforços políticos e econômicos, lutou pelos corações e mentes, exaltando uma expectativa otimista - FICO,1997). Fez ou quis fazer acreditar na realização de nossas potencialidades como nação e no consequente emparelhamento do Brasil, como um igual, no seleto concerto das nações plenamente desenvolvidas; das nações modernas.

Dada as reapropriações futuras (desde o início da “Nova República” e ecoando estrondosamente até à contemporaneidade) de semelhantes expectativas de superação do atraso econômico e tecnológico; de conquista de uma estabilidade para a garantia de um crescimento sustentável e de longo prazo; de equacionamento do abismo social decorrente de uma das distribuições de renda mais despropositadas do planeta, parece-nos que, na melhor das hipóteses, a tarefa ficou, no mínimo, incompleta<sup>50</sup>. Mas esta é uma outra história. Paremos por aqui.

---

<sup>49</sup> Em 1970, em plena vigência do “milagre”, o senador Catete Pinheiro apresentou projeto para uma alteração na letra do hino nacional. Sairia “deitado eternamente em berço esplendido”, para entrar “atento aos desafios que enfrenta e vence” - conforme destacado em Carlos Fico (1997, p. 42). Outra peça promocional significativa pode ser encontrada na festa do sesquicentenário da Independência, em 1972. O *slogan* da comemoração afirmava: “*Brasil independente: hoje grande, amanhã líder*” (CORDEIRO, 2010, p.196. Grifo nosso).

<sup>50</sup> A própria inserção do Brasil no chamado “BRIC” e a constante e respectiva classificação (própria e das grandes potências) do país como “emergente”, funciona como reconhecimento imediato da persistência da distância que a ditadura se esforçou em afirmar que venceria.

## I.5. Ditaduras Modernas? Parte 2: Espanha

*Llegamos a España.* Mais especificamente ao Franquismo e, neste, ao último decênio do governo de Francisco Franco. Nesta seção final deste primeiro capítulo vamos manter a linha do que foi feito para a ditadura no Brasil. Noutras palavras, vamos abrir com algumas observações historiográficas e, na sequência, orientaremos nossa ordem expositiva entre a conquista do poder e a pontuação de alguns dos traços e dinâmicas marcantes. Às vezes essas entradas temáticas se confundirão, implicando traços e debates acadêmicos, simultaneamente. Por considerarmos que o Regime apresenta uma forte continuidade ao longo de sua existência (a despeito e por conta mesmo das diversas inflexões político-econômicas que se efetivaram para a manutenção do mesmo), traçaremos linhas gerais para todo o período, destacando, ao fim, aquilo que for mais pertinente e específico ao recorte cronológico por nós desenhado (1964 a 1975). Como arremate, estabeleceremos os *links* com as respectivas questões de modernização na época da modernidade. Mesmo plano, uma outra ditadura.

Se o pós 1964 brasileiro já implica uma produção acadêmica considerável, isso é mais verdadeiro para o Franquismo, muito mais longo na sua duração e findo dez anos antes do regime de força no Brasil. Dessa forma, assim como antes, o caso não é o de se mapear esse universo, mas localizarmo-nos minimamente nele. Tarefa mais árdua que a anterior (por conta de um acesso menor à produção e aos produtores especializados, comparativamente ao que temos em nosso próprio país) e a um interesse mais recente, de nossa parte, pelas vicissitudes do período no maior país da península ibérica. Não obstante, pensamos que já podemos proceder a um reconhecimento de terreno suficiente para os fins perseguidos.

A natureza política do regime franquista suscitou (e continua a fazê-lo) um controverso diálogo teórico. Nesta esfera dispomos de algumas alternativas que vão desde o totalitarismo *stricto sensu* (SARTORIOS & ALFAYA, 1999, p. 13-15) ou a uma variante específica, de tipo católico (“totalitarismo católico” – DIAZ, 1992, p.12). Este último autor distingue ainda dois momentos diferentes, pois a partir de certa etapa (meados da década de 1960) dar-se-ia uma reconfiguração no sentido de um “autoritarismo tecnocrático”. Independentemente de qualquer classificação, no entanto, reconhece um cerne durável, pois “em todo momento é mantido seu caráter profundamente antiliberal e antidemocrático” (DIAZ, 1992 p.12). Francisco Carlos

Teixeira, por sua vez, acrescenta às duas características citadas por Diaz o “antimarxismo, o organicismo social, a liderança carismática e a negação da diferença” para delimitar a “identificação do fascismo enquanto regime ou forma de dominação específica”. O caso espanhol e português corresponderia ao fato de que houve “três situações básicas” e históricas. A dos fascismos que só existiram enquanto movimentos ou partidos, os que alcançaram o poder, mas

desaguaram em regimes autoritários, onde eram minoritários ou foram controlados por outras forças conservadoras -*este é um típico fenômeno pós-1945*, quando os regimes , por exemplo, de *Franco e Salazar*, procuram afastar, controlar ou disfarçar suas características fascistas anteriores (SILVA, 2000 p. 126. Grifo nosso).

Haveria ainda, é claro, os “fascismos que tomaram o poder e o monopolizaram total ou substantivamente” como no “caso da Alemanha, Itália, Hungria, Croácia etc. e foram eliminados com a derrota de 1945” (SILVA, 2000, p. 126).

É forte, pois, a ideia de uma crucial adaptabilidade do regime de Franco, ao longo das distintas conjunturas pelas quais atravessa<sup>51</sup>. Em Portugal teria acontecido o mesmo. Essa é a opinião de Francisco Carlos, como vimos acima, mas também de Josep Cervelló, senão vejamos:

Após a guerra, o regime (...) tentou adaptar-se aos novos modelos políticos vencedores (...) iniciando um processo de aparente liberalização; com esse objetivo modificou a lei eleitoral de 1945. A partir desse momento e no papel permitia-se o pluralismo político. Na realidade o regime montou uma máquina eleitoral que tinha por objetivo a vitória sistemática (1993, p. 136).

Como prova, Cervelló acrescenta que “a oposição *nunca conseguiu que fosse eleito um único representante seu*” (1993, p. 136. Grifo nosso). Se não for o bastante, Ellwood acrescenta que a partir desse ano, 1945, “era prudente, quando não simplesmente fruto de um pragmatismo lógico, o distanciamento de qualquer aparência

---

<sup>51</sup> De acordo com Xosé Nuñez Seixas há um “grupo de autores como Fontana, Payne, Molinero e Ysas, [que] mantêm que a evolução do regime franquista esteve ditada, antes de tudo, pela necessidade de adaptação às mudanças sociais internas e pelas pressões internacionais. Indubitavelmente, o regime, a princípio, teria mostrado sua verdadeira face: a de um sistema basicamente fascista, com certas peculiaridades, como o forte peso da presença católica, o que não era exclusivo do franquismo, e também o de haver nascido como desdobramento de uma guerra civil, o que explicaria ainda seu maior grau de repressão e violência” (s/d, p. 12).

fascista” (1986, p. 50). Nesse sentido, em 1947 se iniciaram conversas entre Franco e Don Juan de Borbon<sup>52</sup> e se apresentou uma Lei de Sucessão, que especificava que a Espanha era um reino (salvaguardada a liderança vitalícia de Franco). Segundo o mesmo Elwood, “(...) a manobra era hábil. Dava a impressão de um importante passo no caminho da liberalização do regime”. Uma impressão reforçada, complementa, pela realização de “um referéndum ‘popular’ para aprovar a Lei de Sucessão sem modificar em nada as estruturas e relações de poder” (1986, p. 51).

Essas demarcações levam a outras tantas, tentemos concluir esta ilustração. Em um já citado artigo de síntese e divulgação, Xosé Manoel Seixas lista quatro formas de definição do Franquismo, atribuídas a autores importantes como Juan J. Linz, Javier Tussell, Josep Fontana, Stanley Payne e outros (s/d, p. 12). As principais divergências parecem se concentrar na caracterização autoritária ou totalitária; na possibilidade ou não de uma só chave analítica para todo o período franquista e em análises mais historicistas, por assim dizer, ou seja, que entendem o regime como um feixe de forças que se adapta às vicissitudes históricas internas e externas. Tratemos um pouco, agora, da instauração desse regime, fosse o que ele fosse.

É nítido para o observador/leitor de fora perceber o peso da guerra civil na história e na memória espanhola. Além da historiografia que remete aos anos do conflito, podemos perceber a presença quase espectral dessa guerra fratricida, principalmente quando das discussões sobre as possibilidades de resistência à ditadura franquista e também, muito vividamente, quando da negociação da transição à democracia. Neste último caso são muitos os que salientam que o importante era evitar, a todo custo, uma reedição da guerra<sup>53</sup>. Novamente, para nós, o importante são os aspectos mais destacados e que são frequentemente associados a marcas impressas pela guerra ao regime que a sucedeu. Vejamos algo sobre isso.

Raymond Carr e Juan Pablo Fusi, por exemplo, vão salientar o papel da vitória na guerra para a construção da legitimidade do regime<sup>54</sup>. Esse feito militar (o próprio Franco é quem mais frisaria esse aspecto) seria conjurado por todo o período:

---

<sup>52</sup> Don Juan de Borbon (1913-1993). Pai de Juan Carlos I. Este último foi designado sucessor de Franco, pelo próprio ditador, em 1969. Com a morte do caudilho, em 1975, foi coroado rei, permanecendo à frente da monarquia espanhola até a atualidade.

<sup>53</sup> Ver discussão desse item na sequência.

<sup>54</sup> Ver também o livro de Garcia Cortazar e José G. Vesga, 1997, p. 426-27.

La victoria conseguida en la guerra civil. El recuerdo de aquella (...) y del sacrificio de sangre (...) fue el tema constante (...) de sus discursos [dos discursos de Franco] (...) y de sus reflexiones privadas (1979, p. 11).

A posterior construção de um suntuoso santuário para os heróis pátrios, recorrentemente visitado em cerimônias oficiais, “A Basílica do Vale dos Caídos”, é testemunho arquitetônico e simbólico do peso atribuído aos mártires da causa “nacionalista” (CARR & FUSI, 1979, p. 11).

Ademais, acrescentou-se à ação militar, um caráter de “guerra santa contra a anti-Espanha”; uma verdadeira tarefa de “salvação nacional” (CARR & FUSI, 1979, p. 28; CORTÁZAR & VESGA, 1997 p. 420-27). Dessa maneira, ganhou força a ideia de uma “cruzada” para resgatar o país da ruína de um governo “inspirado por ideologias estrangeiras e formado por um bando de políticos incompetentes que sobrepujam os interesses partidários aos interesses da pátria” (CARR & FUSI, 1979, p. 11).

Segundo esses dois autores, a guerra civil foi “a última das guerras religiosas da Europa e foi também, grosso modo, uma guerra de classes” (CARR & FUSI, 1979, p.14).

O certo é que o embate foi duro e rachou a Espanha em duas. Segundo os nacionalistas, o inimigo era constituído pelos separatistas, os maçons e os marxistas (CARR & FUSI, 1979 p. 14). Havia ainda os democratas, republicanos e legalistas. Do lado de lá, falangistas, integristas católicos tradicionalistas, alguns liberais temerosos do avanço da esquerda, monarquistas (DIAZ, 1992, p. 12; CORTÁZAR & VESGA, 1997, p. 429). A guerra civil espanhola ficou notória por uma grande repercussão e participação internacional na contenda. Desde Estados (URSS, Alemanha e Itália fascista...) a brigadas de voluntários, dentre os quais se assomaram personalidades do século: Ernest Hemingway, George Orwell, Apolônio de Carvalho etc. (VILAR, 1989, p. 41-42).

A obra de Josep Sánches Cervelló chama a atenção para o que o autor considera uma importante participação estratégica de Portugal no conflito. Conforme seu estudo, a ajuda lusitana na guerra civil espanhola

foi decisiva para o franquismo, mas também para o ‘Estado Novo’, dado que se a República tivesse ganho a guerra, este teria tido gravíssimos problemas (1993, p. 333).

Ambas as ditaduras teriam saído fortalecidas e a ocupação de um espaço contíguo “permitiu a (...) consolidação e garantiu sua mútua estabilidade”. Se isso foi verdade para a instauração também o foi para o término do franquismo. Uma vez “caído o regime autoritário lusitano, o regime de Franco foi violentamente abalado. As coisas nunca mais foram como antes” (CERVELLÓ, 1993, p. 333).

Na coletânea que dirige e apresenta, Joseph Fontana afirma não ser especialista do período, não obstante, alega que vai tentar acrescer ao ofício de historiador, sua experiência pessoal; sua vivência sob o franquismo. Essa experiência parece ter marcado o homem; o texto é claramente antipático ao regime. É seu o realce à denúncia da falácia de um golpe “preventivo” (1986, p. 11), a despeito das argumentações dos sublevados

[que] sostuvieron siempre que el suyo había sido un movimiento contrarrevolucionario (...) que se adelantó en pocos días a outro de inspiración comunista que, de haberse llevado a cabo, hubiera significado la liquidación sangrienta de las ‘gentes de orden’ (1986, p. 12).

Trata-se, como mencionamos na introdução, de uma “lenda de uma suposta iminente revolução”, cujos autores dos documentos que pretensamente a expuseram foram posteriormente reconhecidos como falsários, de afiliação franquista (FONTANA, 1986, p. 12; VILAR, 1989, p. 42).

Fontana também refuta a tese de que o golpe foi planejado reativamente, ao calor de acontecimentos/provocações da esquerda: “a sublevação estava preparada com antecedência”. O general “(...) Mola<sup>55</sup> se manifestou partidário de iniciá-la, antes que as eleições pudessem dar alguma forma de legitimidade às esquerdas” (nas referidas eleições, em fevereiro de 1936, a esquerda realmente triunfou - 1986, p. 12). Ademais,

---

<sup>55</sup> O General Emilio Mola foi, junto com Franco, homem forte do movimento de 18 de Júlio de 1936, que iniciou a sublevação contra a República Espanhola. Morreu em uma acidente de avião, em 3 de junho do ano seguinte, abrindo caminho à liderança incontestada do futuro generalíssimo.

desde el primer momento quedaría claro que se trataba de liquidar la democracia y el parlamentarismo para establecer, de entrada, lo que el próprio Franco llamaría una dictadura militar (...). Como lo [nombre] de dictadura estaba mal visto a escala internacional, pronto se abandonó esta denominación, pero la realidad no cambió por ello, ya que, sea como fuere que se le llamara, no era otra cosa que un régimen autoritário cuya jefatura vitalícia estaba reservada para Franco<sup>56</sup> (FONTANA, 1986, p. 13).

Relativamente à dimensão do conflito os números são muitos e variados, como é de costume nesses casos. No entanto, qualquer que seja a presunção contábil assumida, sua magnitude impressiona. Cortázar e Vesga, por exemplo, falam da guerra civil como uma “guerra total”. Os prejuízos foram consideráveis: “duzentos e cinquenta mil edifícios foram destruídos (...), cerca de seiscentas mil perdas” humanas, algo “sem precedentes na história das guerras civis de nenhuma nação europeia (1997, p. 419).

Xosé Seixas, por sua vez, fala que as vítimas da repressão no pós guerra podem chegar a umas 175 mil, em toda a Espanha (s/d, p. 8). A essas mortes diretas deve-se somar o exílio (“várias dezenas de milhares de republicanos”), as condenações a trabalhos forçados, as penas de prisão e a “obrigatoriedade de repetir o serviço militar para aqueles que combateram ao lado da república”. Isso sem contar com um aspecto menos mensurável, porém igualmente tangível, a “manutenção de um clima de suspeita e insegurança que inibia (...) a ação coletiva contra o regime” (s/d, p. 8).

Esses números e procedimentos ao longo da extensa duração do regime, vêm conferir razão à Josep Fontana, o qual entende a prática da violência estatal, no caso, como “institucionalizada”, ocupando importante função no sistema (1986, p. 18). E arremata: não obstante, “desde o princípio, se tenha tentado mascarar-la, ou mesmo negar sua existência” (1986, p. 18-19).

O manual de Garcia Cortázar e José G. Vesga vai ao encontro desse entendimento, e, principalmente, aponta para esse caráter intrínseco, básico e longo da truculência franquista:

---

<sup>56</sup> Sobre esse aspecto há, na mesma coletânea em que Fontana publica, uma opinião aparentemente contrária. Ellwood afirma que nenhum dos grupos que compunham o corpo vitorioso da guerra civil tinha “a intenção expressa de estabelecer uma ditadura militar de duração indefinida”. Nesta observação incluí os falangistas, carlistas, alfonsinos, cedistas e corporativistas católicos (1986, p. 41).

Nenhuma guerra civil termina no dia em que se assina o documento final da contenda. [A] (...) paz foi apenas a aplicação, ao longo de trinta e seis anos, daquilo a que o próprio regime chamava vitória. O final dos combates não trouxe, portanto, a paz (...) trouxe a ordem, mas uma ordem policial (...). O Estado de guerra só foi suprimido em 1948, (...) e ao longo de quase quarenta anos manteve de pé os tribunais militares (1997, p. 423-4)<sup>57</sup>.

Um aspecto sempre aventado se refere ao desenvolvimento econômico. Como foi a *performance* franquista nesse requisito? Registremos algumas considerações.

García Cortázar e José G. Vesga constataam que é na “era de Franco” que a “Espanha industrial periférica impõe-se à agrária, que ganhou a guerra, atraindo os excedentes de mão de obra camponesa ao compasso da segunda industrialização dos anos 60” (1997, p. 51). O primeiro subtítulo do capítulo XV: “*o fim da sexta*” (1997, p. 436) trata do pós guerra e do ulterior desenvolvimento da Espanha. Não sem primeiro relativizar o chamado “milagre” espanhol: “Se os alemães, os japoneses e os italianos depressa retomaram o progresso, no exemplo espanhol foi necessário um expediente lento e penoso em que o pior ficou a cargo dos próprios espanhóis”. Ademais, lamentam também o “orgulho político absurdo [de Franco] em desperdiçar a (...) ajuda americana a seguir à guerra” (1997, p. 436).

Destacam, como todos os outros textos, o crescimento do turismo, o qual, “a partir dos anos cinquenta”, se torna realmente surpreendente. De meio milhão de visitantes em 1949, se passa a seis milhões em 1960 e trinta e dois milhões “em inícios dos anos 70” (CORTÁZAR e VESGA, 1997, p. 440). A outra vertente de capitalização é constituída pelos envios de divisas, por parte dos emigrantes. Legalmente, entre 1960 e 1970, contabilizavam um milhão de trabalhadores; os que saíram ilegalmente, no entanto, “ultrapassariam esse número (...) [contribuindo para o “decênio do ‘milagre’], num total equivalente a um terço das receitas obtidas com o turismo” (1997, p. 446).

E prosseguem: a “economia cresceu entre 1960 e 1965 a um ritmo médio anual de 8,6 %, sobressaindo o aumento da produção industrial, superior a 13%”<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Luis García Berlanga tem uma obra importante na qual tematiza a vigência da pena de morte na Espanha franquista. O filme *El verdugo* (O carrasco), de 1963, conta a história de um jovem que, impelido a casar com moça com a qual tomou liberdades, acaba pressionado a assumir a vaga de carrasco, oferecida pelo pai da noiva, prestes a aposentar-se. Mesmo reticente, é “convencido” de que ganharia moradia e salário sem nunca precisar sujar as mãos. Não foi o caso.

<sup>58</sup> Conforme Fabian Estapé e M. Amado, "entre os anos sesenta e início dos setenta (...), se deu um

Empurrada “pelos bons ventos da economia internacional, a Espanha abandona o seu reduto de subdesenvolvimento para entrar no clube dos privilegiados como décima potência industrial”. A “partir de 1970 o orçamento da educação ultrapassou o das forças armadas, demonstrando o verdadeiro alcance da mudança” (CORTÁZAR & VESGA, 1997, p. 440 e 448. Grifo nosso).

Fabian Estapé e M. Amado vão trabalhar a dinâmica econômica a partir da "Realidade e propaganda da planificação indicativa na Espanha"(1986). Esses autores circunscrevem sua análise *exatamente no intervalo do nosso corte cronológico, ou seja, entre 1964 e 1975*. Ao longo desses anos é que “vai ter lugar a aplicação do modelo francês de planificação econômica na Espanha”. Conforme a dupla, haveria dois tipos de planificação: a "central e a planificação indicativa". A “planificação indicativa nasceu na França, ao fim da segunda guerra (...) com caráter vinculante para o setor público (...) e exclusivamente indicativo para o setor privado". Apesar de uma visão de conjunto crítica, esses dois estudiosos concluem que, ao menos no que tange ao crescimento quantitativo, os planos deram resultado (1986, p. 206).

Por outro lado, ainda segundo esses mesmos autores, em Espanha, a planificação se apresentou como "uma autêntica panaceia”:

Desde el inicio de la planificación en España se ofreció por parte de los responsables de la misma una visión irreal de lo que se podía esperar de la planificación indicativa; se formó una especie de aureola casi mística alrededor de los planes, que convertía esta técnica en la solución a todos los problemas que padecía la economía española (1986, p. 207 e 209).

Insistindo um pouco mais nessa temática, encontramos três autores que levantam uma ponderação quase contrafactual. Referimo-nos inicialmente a uma dupla constituída de um advogado militante, autor de vários livros sobre o operariado e sindicatos na época de Franco e um jornalista e escritor, expressamente opositores do regime. Estes afirmam que

---

crescimento econômico sem precedentes" (1986, p. 206).

*En realidad el franquismo fue un factor de retraso y no de avance en el terreno econômico. No hay que olvidar que en los años treinta España podía equipararse a Italia, pero después de la guerra quedo muy atrasada, desenganchándose del proceso europeo. Fue durante el período de la dictadura franquista cuando España se apartó totalmente de Europa, se aisló (...) (SARTORIUS & ALFAYA, 1999, p. 27. Grifo nosso).*

No tocante à planificação e seus desdobramentos, os autores vão trabalhá-los a partir da página 89. Há, ali, uma descrição dos itens e um reconhecimento do crescimento “sem precedentes da economia espanhola (...)” de 1960 a 1973. Porém, novamente deparamo-nos com um senão, agora quanto à qualidade desse desenvolvimento. A crítica é a de que não houve inversão significativa em pesquisa e desenvolvimento de tecnologias (os dados fornecidos indicam que em 1964 aplicava-se 0,19% do PIB nessa área; entre 1967 e 1975 esse número ficou em torno de 0,3%. Na Itália seria de 0,6; França 1,6 e no Reino Unido 2, 3% - SARTORIUS & ALFAYA, 1999, p. 98). A consequência seria a de que:

*En esencia ese atraso (...) sigue pesando sobre nuestro país (...). Si (...) el fondo de toda auténtica revolución subyace la ciencia, en España durante el franquismo no hubo más que contrarrevolución (1999, p. 98; ver também página 99, onde elencam outros problemas da industrialização espanhola).*

O historiador Josep Fontana abraça uma linha aproximada a essas *demarchés*. Que a Espanha apresentou um significativo crescimento durante o Franquismo, especialmente a partir de meados de 1960, isso não se discute, a questão que Fontana levanta é a de indagar se esse crescimento ocorreu por conta da ação governamental ou apesar dela...

A resposta é que, houvesse a Espanha mantido a democracia, não teria se isolado por tanto tempo e teria crescido mais. Teria, por exemplo, e dentre outros, se beneficiado com o Plano Marshall e com a associação à Comunidade Econômica Europeia<sup>59</sup>. Nesse sentido, o desenvolvimento econômico do período, na verdade,

---

<sup>59</sup> O cineasta Luís Garcia Berlanga tem um outro filme para esse tema: *Bienvenido Mr. Marshall*, de 1953. Berlanga (com ajuda de José Antonio Bardem para o roteiro) apresenta essa película clássica em torno dos destinos do povoado de Vilar del Rio. No mesmo dia em que são visitados por uma cantora, Carmem Vargas, difunde-se a notícia que uma comissão norte americana visitará a cidade. Excitados pela

representaria uns 10 ou 15 anos de atraso. Fontana também lembra que esse desenvolvimento contou com um tradicional arrocho salarial, sobre o qual os lucros foram garantidos (1986, p. 10; 34; 36-37).

Após as discussões sobre o *boom*, aparecem as explicações para a crise, a partir de 1973. Quanto a essa não pairam muitos debates. Seixas recorre a uma descrição comum quando destaca que a conjuntura internacional fez aflorar as “debilidades e fragilidades (...) da economia espanhola”. Dentre estas, a “excesiva dependência energética (...) frente ao exterior, concretamente a dependência do petróleo e do gás natural”. A “vulnerabilidade das indústrias (...) ante a agressividade competitiva dos novos países industrializados da periferia” também é ressaltada, dentre outras (s/d, p. 30). Os já citados Fabian Estapé e M. Amado seguem essa mesma linha (1986, p. 212-13). Díaz, por sua vez, relativamente a outubro de 1975, exalta a que “não se deve esquecer de como termina o franquismo: com execuções [políticas] e estagflação” (1992, p. 195).

Um tema bastante acionado remete ao ocaso do regime e à respectiva transição. Sobre a mesma as opiniões também variam. As mais comuns enxergam-na como uma “transição pacífica e bem sucedida de um regime autoritário para uma moderna democracia” (MELO, 1989, p. 11). Nesse padrão, o amplo estudo de Juan Linz e Alfred Stepan constitui referência. Nele, vão tratar da Espanha como “o caso paradigmático de reforma pactuada-ruptura pactuada”:

Há um consenso crescente de que a transição espanhola é, em muitos aspectos, o caso paradigmático para o estudo das transições democráticas efetuadas por meio de pactos e das consolidações democráticas rápidas (1996, p. 15; 115).

Discorrendo sobre o tema, os autores afirmam que:

a Espanha foi um caso no qual os detentores do poder chegaram à conclusão de que eles não poderiam, em face do contexto da Europa Ocidental de então, manter-se no poder sem um excesso de repressão, ao passo que aqueles que se opunham ao regime não conseguiam

---

notícia, o prefeito e toda a população se prepara para a chegada dos americanos e de seus investimentos, mas assim como o Plano Marshall não passou pela Espanha, a comissão dos americanos também não entrou em Vilar del Rio.

angariar, pelo menos de forma imediata, apoio suficiente para derrubá-lo, principalmente devido à lealdade das Forças Armadas (...). Nesse sentido, a Espanha foi um caso de ‘transição de iniciativa do regime’, embora sob pressão da sociedade (1996, p. 115).

Assim como Cervelló<sup>60</sup>, Linz e Stepan creem que a “Espanha havia conseguido transformar as lições da guerra civil em um fator positivo, que veio em auxílio da transição” (1996, p. 116). A dupla de pesquisadores, que se definem como “comparativistas”, relativiza ainda a pretensa tranquilidade do movimento espanhol: “o processo relativamente suave da transição espanhola levou, *a posteriori*, a que muitos passassem a considerar o modelo espanhol” como sendo “de engenharia política ‘inevitavelmente fadado ao sucesso’”. No correr dos acontecimentos, para os contemporâneos, não teria sido bem assim (1996, p. 116-17).

Parece certo que a adoção da modalidade de transição acima demandou concessões importantes. Garcia Cortázar e José Vesga descrevem-nas assim: “Deixando suas convicções ideológicas, a classe operária aceitou através deles [os Pactos de Moncloa] o sistema socioeconômico definido na constituição” (1997, p. 454-55). Baseados nisso é que o processo é duramente avaliado por um grupo de professores e pesquisadores da USP. Em livro organizado por Osvaldo Coggiola, ele e outros vão cerrar fileira crítica à leitura acima descrita. O próprio organizador da coletânea escreve que, na Espanha, o PSOE, o PCE, “além dos partidos nacionalistas bascos e catalães” adotaram “a forma de uma série de” acordos, dos quais os “‘Pactos de Moncloa’”<sup>61</sup>, em 25 de outubro de 1977, constituem em seu coroamento (COGGIOLA, 1995, p. 41). Segundo esse autor, foram “esses pactos que impediram a transformação da aguda crise política em crise revolucionária”. A conclusão é de que efetuou-se “a desativação da ‘bomba revolucionária’ do Sul da Europa” e não por conta de supostas “virtudes intrínsecas da ‘democracia’”, mas dada a “colaboração contra-revolucionária das direções operárias, em especial o stalinismo” (1995, p. 41-45). José Carlos Meihy, Ana Lúcia Muniz e Valéria de Marco, todos com artigos na referida obra coletiva, acompanham o básico desse argumento. Meihy, por exemplo, propõe relativizar “os

---

<sup>60</sup> “(...) a chamada de atenção que significou a Guerra Civil”. Essa “chamada” funcionou no sentido em que “ninguém, salvo minorias extremistas, desejava uma repetição do confronto civil” (CERVELLÓ, 1993: 337).

<sup>61</sup> Para uma descrição desses famosos encontros, ver Ana Gomes Muniz. “Os Pactos de Moncloa e a Transição Política Espanhola”, na coletânea de Coggiola (1995).

contornos triunfalistas proclamadores de uma Espanha modelar”. Ou seja, questiona a “noção de um modelo espanhol de transição” o qual tem “sido cultivado como propaganda de um padrão político a ser imitado” (1995, p. 127;136). Adverte ainda que

Longe de dar o mesmo peso à ditadura e à monarquia constitucional, o que é salientado é o acordo institucional que cuidou de, no baile das mudanças, manter o povo, a opinião pública, fora do salão (1995, p. 129).

Na mesma linha, Ana Muniz afirma que, “historicamente, os Pactos de Moncloa significaram a renúncia por parte da social-democracia (PSOE) e do stalinismo (PCE)”. Abdicação, inferimos, a uma política revolucionária no sentido do socialismo. Pode-se verificar essa posição à pagina 197, já no final do artigo:

Definido (...) como rendição, repetia-se a deposição, agora prévia, das armas pelo proletariado, novamente instado a fazê-lo, tal como o fizera na Revolução de 1936, ao atender ao chamado dos tradicionais e majoritários partidos da esquerda espanhola, PSOE e PCE (1995, p. 185).

A pergunta, que não conseguimos deixar de formular, é: a que “armas” o proletariado estaria depondo a partir de 1975... ?

Havíamos nos comprometido, logo no início, a demarcar mesmo que minimamente (em traços largos), nosso espaço cronológico específico. Pois bem, dentro do que já foi visto podemos dizer que, economicamente, o intervalo entre 1964 e 1975 corresponde ao *boom* de crescimento e ao início da crise do mesmo (SEIXAS, s/d. p. 24-28). Politicamente, temos três grandes destaques. O primeiro vem de anos anteriores (aproximadamente 1950-55) e corresponde à reinserção internacional de Espanha após as incertezas e o isolamento do pós-guerra<sup>62</sup>. Esse novo patamar de relacionamento e

---

<sup>62</sup> Conforme Elias Díaz, entre 1951 e 1955, na Espanha, ocorre uma importante re-alocação internacional. Nesse período, o regime franquista obtém grande sucesso na retomada da normalização de suas relações com demais países do ocidente. São quatro grandes vitórias: a revogação, nas Nações Unidas, da resolução número 46, que recomendava a não manutenção de relações diplomáticas com a Espanha. Isso ocorreu no final de 1950 e sob a liderança do voto norte americano; no mesmo ano, em dezembro, os Estados Unidos nomeiam seu embaixador para Madrid. A atitude é seguida por outros tantos países. Em 1952 a Espanha é admitida na UNESCO e em 1953 firma uma Concordata com o Vaticano e assina acordos com os EUA; em 1955, por fim, é admitida com plenos direitos na ONU (1992, p. 61). O autor também salienta a iniciativa de uma "relativamente importante liberalização cultural (...) desde dentro do sistema ", mesmo com todos os limites imagináveis (p. 61).

interação com os demais países ocidentais é mantido, não sem alguns desconfortos, nos anos seguintes, inclusive, é claro, naqueles sobre os quais nos debruçamos. O segundo destaque relaciona-se à ascensão do grupo, estilo e condução “tecnocrática” no governo, muito associada (não exclusivamente) à Opus Dei (DÍAZ, 1992, p. 87; MEDINA, 1995, p. 27). Em terceiro lugar é preciso estar atento, no período, ao crescimento da movimentação de protesto, de trabalhadores e de estudantes. Trata-se, a esse respeito (afora a especificidade dos embates pró e anti-franquistas), de um conjunto de anos de alta ebulição no cenário internacional (FUSI, 1986).

Novamente é hora de voltarmos àquilo que nos moveu. Agora a questão seria se e como, o regime franquista lidou com as recorrentes requisições de atualização (modernização) no campo da modernidade. A resposta, adiantamos, é novamente positiva. E no seu viés principal, bastante semelhante ao caso brasileiro.

Durante o longo período de 1939 a 1975, o governo controlado por Francisco Franco deparou-se com macro desafios. Historicamente, temos o problema da reestruturação do pós guerra (no caso, do pós guerra civil e do pós Segunda Guerra, com problemas distintos); a adoção de uma via autárquica de condução econômica, insistentemente arrastada até fins de 1950 e início dos anos 60<sup>63</sup>; a possibilidade de novos intercâmbios internacionais, a partir da segunda metade dos anos 50, e a abertura econômica e financeira que viabiliza a expansão significativa do mercado e do crescimento. Paralelamente a esses movimentos quase reativos e conjunturais, a conjunção de elementos tais como a proximidade com a Europa<sup>64</sup>, as potencialidades

---

<sup>63</sup> Essa via autárquica marcaria um caminho peculiar que, segundo Sartorius e Alfaya, mesmo com o posterior crescimento, retardou a criação do Estado de Bem Estar na Espanha (1999, p. 97). Na Europa ocidental do período o desenvolvimento e espraiamento de plantas fordistas, com a consequente super ampliação da produção e consumo, além da criação desse tipo de gestão dos recursos estatais (o Estado de Bem estar social) *consistiu, muito provavelmente, na grande e modelar tarefa modernizadora; de atualização da modernidade de então*. Sobre a difusão e desenvolvimento do fordismo na Europa, sua implantação a partir dos anos 30, disseminação e consolidação nos anos 50 e processo expansionista até 1973, ver David Harvey (1993, p. 122-125). O Estado de bem-estar social surge como um desdobramento possível e histórico a partir do tripé associativo entre “trabalho organizado, o grande capital corporativo e a Nação-Estado” (Id., p. 125; 130).

<sup>64</sup> Não é provocação. Uma coisa que chama à atenção na literatura que trata do período, de procedência e trajetórias diferenciadas, é como nos deparamos, a todo momento, com a separação narrativa da Espanha e da Europa. Na bibliografia consultada, quando os espanhóis escrevem sobre o restante do continente (com exclusão de Portugal, ou seja, para o além Pireneus) eles falam de “Europa”. Ao leitor parece sempre que se trata de uma outra coisa. Quer dizer, é como se a Espanha não fizesse parte da Europa e que isso fosse quase consensual. *A Espanha se distancia da Europa, a Espanha se isolou da Europa, os espanhóis e os europeus, a resistência ao fascismo na Espanha e na Europa etc.* Os exemplos proliferam. Ver, como ilustração, José Marques Melo (1989, p. 61) e Sartorius e Afaya (1999, p. 22).

econômicas e demográficas, o histórico de grandeza (tema franquista, como seria de se esperar), *fizeram também em terras espanholas, nascer uma aspiração frequentemente acionada que vislumbrava o emparelhamento da Espanha, como um par, às nações congêneres europeias (e aos outros poucos países altamente desenvolvidos do Globo)*. A percepção e registro da literatura sobre esse ponto é rica e abundante. Discorramos um pouco a partir dos termos em que a encontramos.

Com Elias Díaz podemos tecer algumas palavras quanto às possibilidades de diálogo da Espanha Franquista e da produção e temáticas intelectuais esquadrihadas por esse estudioso. Parece-nos que um bloco temático pode ser entabulado precisamente no que diz respeito a essa aspiração de superação de limites de desenvolvimento econômico e social...

Nas páginas de *Pensamiento español en la era de Franco*, constatamos um tema que nos é caro (que é caro a toda uma trajetória do pensamento no Brasil<sup>65</sup>), qual seja, a de um prolongado *complexo de inferioridade do espanhol* e, por assim dizer, da Espanha, frente às nações mais desenvolvidas da Europa. Essa atitude geraria, inclusive, chistes conhecidos, como a repetida expressão de que a África começaria nos Pirineus (DÍAZ, 1992, p. 133). Esse tema é recorrente. É o que se depreende da resenha de debates da década de 50 feita pelo mesmo Elias Díaz. Em meio às discussões sobre uma “*Espanha como problema*” versus a ideia de uma “*Espanha sem problemas*”, a questão da superação da inferioridade é re-colocada (1992, p. 55-56).

O contexto intelectual desse debate é o da produção no âmbito das “ciências históricas”, na Espanha da segunda metade da década de 1940 até 1951, aproximadamente. Duas obras sintetizam/colocam a questão: *España como problema* (Laín Entralgo, 1949) e *España sin problemas* (Calvo Serer, também de 1949 - DÍAZ, 1992, p. 52). Segundo Díaz, Laín buscava uma síntese generosa entre as [duas Espanhas]. Calvo Serer, por sua vez, considerava que a única síntese possível já teria sido alcançada: “Nós temos que manter agora, a todo custo, a homogeneidade obtida em 1939”. Díaz acrescenta um comentário do historiador Florentino Pérez-Embid. Este vai lamentar que “se voltou a colocar em circulação a peregrina ideia de duas Espanhas,

---

<sup>65</sup> Cruz Costa, por exemplo, vai rastrear na literatura ensaística o que denomina de “a mais completa e desequilibrada admiração por tudo que é estrangeiro - talvez uma espécie de complexo de inferioridade que deriva da situação colonial em que por longo tempo vivemos” (1967, p.8). É com essa linha que interage uma recorrente visão “pessimista” quanto às possibilidades futuras do país - Carlos Fico, 1997, p. 27-29).

ambas com igual legitimidade histórica (...)” (DÍAZ, 1992, p. 55). Opinando contrariamente à tese da Espanha como problema, Embid estabelece como exigência à "nova Espanha sem problemas" (resultante de 1939), a tarefa de "superação [do tal] (...) complexo de inferioridade espanhola" (DÍAZ, 1992, p. 54-55).

Enfim, *para nós fica claro que a guerra continuava; agora no âmbito dialógico e ensaístico*. Para os partidários do regime o principal problema estava sanado (a Espanha havia sido salva com o levante vitorioso de 18 de julho de 1936). Pelo outro lado, derrotado, cabia ainda a arena das palavras. Encarar a nação como um problema implicava uma possibilidade de re-colocar questões; de abrir novas trincheiras intelectuais no campo dominante. Mas em que se baseava tal inferioridade?

Com uma explicação meio geográfica, Cortázar e Vesga desenvolvem esse nexos. Conforme os mesmos, à Espanha caberia um lugar “específico”, uma “marca original”. Isso por conta da “terrível barreira dos Pirineus”, que “parecia condenar o território a fechar-se sobre si próprio”. Porém “não foi assim: os fluxos europeizantes conseguiram ultrapassar esta fronteira e albergar-se na Ibéria”, mas não sem o custo de *um recorrente “atraso”* e “com tantos acrescentos e mestiçagem que veio a impor uma *marca original* às criações hispânicas do mundo antigo e medieval”. Com o advento dos “meios de transporte modernos”, nos séculos XIX e XX, esse estorvo físico acabaria por transformar-se em fronteira sociológica”. Foi assim que, “juntamente com a sua condição europeia, a península se manteve presa ao continente africano”. Essa condição é responsável pela “especificidade cultural do âmbito peninsular, difícil de identificar com quaisquer categorias dos países desenvolvidos”( 1997, p. 22).

Em um avanço para 1986, os autores observam que a partir da recente “entrada na Comunidade Europeia”, a Espanha minimizava sua “herança atlântica e mediterrânica”, na “*ânsia de apanhar o comboio da Europa*””(CORTÁZAR e VESGA, 1997, p. 23. Registremos que a primeira edição desse livro é de 1993).

A inteligibilidade da propalada inferioridade, então, repousa nessa caracterização de um descompasso. Este desencontro alimenta uma “obsessão” (a de acompanhar a “Europa” - Id.: p. 23).

Raymond Carr e Juan Fusi também contribuem para o nosso entendimento da questão. No prólogo da obra realizada a duas mãos, comentam sobre uma peculiaridade

de Espanha. Referem-se, é verdade, mais ao seu próprio tempo, o fim da segunda metade da década de 1970 e ao ambiente de reconstrução cultural após o peso constrangedor do franquismo. Não obstante, acabam apontando para um traço mais longo e multifacetado. Em suas palavras afirmam que

Hay algo que es peculiar de España, ciertamente: *la celeridad y la brusquedad del salto a la modernidad* después de cuarenta años de conservadurismo oficial, católico, tradicional; el sobresalto cultural del súbito fin del 'atraso', *ese rezagamiento social y cultural que há obsesionado durante tantos años a los pensadores españoles*. En cierto modo, resulta simbólico de *ese processo de recuperación del tiempo perdido* (...) (1979, p. 10. Grifo nosso).

Voltando a Díaz podemos re-dimensionar esse *insight* da dupla Carr e Fusi. Ao trabalhar com a produção de um certo e proeminente professor Aranguren, diretor de uma coleção cujo “título general e simbólico” era *Tiempo de España*, o nosso já conhecido catedrático de Filosofia jurídica, ética e política da Universidad Autónoma de Madrid, reproduz a pergunta retórica do referido mestre (escrita em 1964):

Queremos saber con cierta precisión en qué tiempo vive España y con qué tiempo lo está viviendo y ha de vivirlo. El reloj de España ha de ajustarse, quíerese o no, al de Europa, al del mundo (DÍAZ, 1992, p. 130).

E prossegue:

Esto plantea (...) dos exigencias: en primer lugar, la de ponerlo en hora, pues al menos en muchos sectores no lo está (...) y en segundo lugar no basta, evidentemente, con poner el reloj en hora; es menester que se ponga también en marcha y siga luego marchando a un ritmo que no puede ser el uniforme de los relojes, sino el acelerado que corresponde a un mundo cada vez más rápidamente cambiante' (DÍAZ, 1992, p. 130).

Essa imagem é suficiente, por hora. Tratar-se-ia de um empreendimento duplo e simultâneo. Primeiro o de se ajustar imediatamente o relógio de Espanha à contemporaneidade “europeia”, da qual teria se afastado, dentre outras, por sua inicial concepção autárquica. Caberia mais, no entanto. Era caso de se correr atrás do prejuízo acumulado, imprimindo um ritmo mais forte que os demais (que não se encontravam parados, pois ninguém estanca nesse “mundo cada vez mais rapidamente mutante”) com vistas a recuperar “o tempo perdido”. *A demanda, a necessidade, desejabilidade e a*

*oportunidade dessa tarefa dupla, não passou despercebida pelo regime, o qual chama para si (com maior ou menor grau de sucesso, oportunismo e proselitismo) a responsabilidade da mesma.* Com esforços efetivos, com a propaganda adequada, *el Movimiento*, que protagonizou uma imediata e pretensamente redentora ação de salvação nacional, conquistada com o sangue dos que tombaram, agora deveria também arcar com essa nova empreitada. A proeminência da iniciativa de um novo resgate, o da suposta inferioridade dos espanhóis, poderia servir (e serviu de fato) para a manutenção e vivacidade das posições adquiridas. Com crescimento, modernização (atualização diante dos fluxos internacionais contemporâneos) e, principalmente, com a progressiva diminuição do fosso que separava a “Espanha da Europa”, prometida a partir de uma aceleração inédita do desenvolvimento econômico em geral e industrial em particular, a legenda franquista de uma Espanha *Una, grande y libre* (!) incorporou toda credibilidade e legitimidade que conseguiu angariar. Não deveremos e não poderemos esquecer disso, quando das reflexões que se seguem.

## Capítulo II: O Futebol e o Cinema: Brasil e Espanha no campo e nas telas.

### II.1. “O País do futebol”.

Em páginas anteriores, já tivemos chance de adiantar alguns dos tópicos que caberiam aqui. Referimo-nos ao entendimento da total legitimidade e pertinência do esporte e do futebol como objetos de reflexão acadêmica<sup>66</sup>; à concepção do futebol como um feixe de possibilidades de vivências, práticas e usos, que vão da celebração e/ou escape à contestação ativa, passando por várias gradações entre esses extremos<sup>67</sup>. Explicitamos também nossa compreensão do futebol como fenômeno moderno, como parte integrante da própria constituição da modernidade<sup>68</sup> e ainda o vimos, mesmo que rapidamente, como pujante espaço de dramatização da identidade nacional<sup>69</sup>.

Daqui em diante vamos nos ocupar em traçar uma breve sinopse histórica e bibliográfica, visando oferecer uma panorâmica de como esse fenômeno social foi apresentado e visto pela história e sociologia. Em alguns momentos talvez retomemos, para precisar/complementar, os pontos já mencionados. Julgamos oportuno incluir alguns aspectos gerais sobre a trajetória desse esporte no Brasil, incluindo aí elementos da legislação, organização e dimensões do espetáculo futebolístico, com ênfase para o período recortado (1964 – 1975). Iniciemos, pois.

Em artigo que delinea uma trajetória da constituição do campo acadêmico dos estudos sobre futebol no Brasil, o professor Ronaldo Helal registra a juventude do mesmo. Segundo o estudioso, a literatura universitária pertinente “começou a se constituir alguns anos após o livro *Universo do Futebol: Esporte e Sociedade Brasileira*, organizado por Roberto da Matta e publicado em 1982”. Helal vai estabelecer dois tipos de abordagem básicas: uma intitulada “apocalíptica”<sup>70</sup>, a qual “considerava o futebol variante do ópio dos povos, poderosa força de alienação dos dominados” e uma outra, “marcada pela antropologia e a história (...), que pretendeu entender o fenômeno esportivo sob a perspectiva dos de dentro, dos nativos” (2011, p.11).

---

<sup>66</sup> Ver a página 14 desta tese.

<sup>67</sup> Ver a página 13 a 14 desta tese.

<sup>68</sup> Ver páginas 30 a 35 desta tese.

<sup>69</sup> Ver páginas 12 a 13 desta tese.

<sup>70</sup> Referência explícita a Umberto Eco e sua obra, “Apocalípticos e Integrados” (1979).

Destaca-se ainda que, “pasadas quase três décadas”, o “descaso” sobre o tema “inexiste (...) e hoje proliferam estudos e grupos”. É de se registrar também que a ideia de se estudar o futebol como “drama” da vida social parece ter vingado, em contraposição à perspectiva apocalíptica de antes (2011, p.21).

Em um esforço paralelo, porém mais focado na produção historiográfica, Mary de Priore e Victor Melo completam e acrescentam dados a essa discussão, ampliando o escopo da mesma. O campo, internacionalmente, dataria da década de 1970, quando a “História do Esporte começa a se configurar como uma subdisciplina”. Isso se constata, por exemplo, com o “surgimento da (...) *North American Society of Sport History* (...) e de periódicos como o *International Journal of History of Sport*” (2009, p.10). Para o caso brasileiro, esse “processo” teria tido início na década de 1990. As Ciências Sociais, no entanto, advertem, “desde os anos 70 já dedicavam um olhar mais cuidadoso ao esporte” (2009, p.11). Ambos os autores se encontram com o texto de Helal, por conta do interesse comungado de aprimorar a compreensão da sociedade brasileira, através do estudo do futebol. A “pergunta básica”, esclarecem, é “como o esporte (...) ajuda a entender melhor a história do país?” (PRIORE & MELO, 2009, p.12). Ou, conforme a passagem de um texto de Da Matta, incorporado no artigo de Helal: pela intenção de utilizar “o futebol (...) como um meio para se entender o Brasil” (HELAL, 2011, p.18).

Trocando em miúdos: o campo no Brasil é relativamente recente; foi primeiramente abordado pela sociologia, antropologia, e, posteriormente encampado pela história. Embora não constitua o ramo mais dinâmico e visitado pelos historiadores, já conquistou espaço e legitimidade própria. Hoje, um autor como Leonardo Pereira, cujo livro *Footballmania* constitui uma referência no assunto, não mais teria pudores de trabalhar com um “tema aparentemente tão frívolo”, como confessou ser o caso, em 1994 (2000, p. 9 e 11).

Diante desse quadro, a visão de Joel Rufino dos Santos se torna ainda mais admirável, uma vez que já em 1978 conseguia responder afirmativamente à indagação: “seria o futebol (...) digno de uma análise histórica”? Para ele não poderia haver “temas nobres ou cafonas. E o futebol, como as telenovelas”, se qualificariam como objetos de estudo, porquanto constituiriam o “pão nosso de cada dia” (1978, p. 119).

Bom, toda essa peleja está localizada na constatação óbvia da relevância social do futebol nas sociedades modernas e contemporâneas e na centralidade que esse esporte ocupa em nossa própria formação social. Mesmo estando claro que o subtítulo com o qual iniciamos este capítulo seja fruto de uma construção social, a dimensão

efetiva e afetiva do futebol na vida dos brasileiros, parece incontestável. O epíteto do “país do futebol” constitui formulação que, de algum modo, expressa essa intensidade<sup>71</sup>. Alguns dos autores mencionados trataram de historicizar essa construção. Relativamente ao “sentimento” e convicção de que os habitantes deste país são “craques em potencial” e a de que o Brasil é o “país do futebol”, Leonardo Pereira desenvolve arrazoado desnaturalizando essa sensibilidade. Longe de “ser um desígnio divino ou uma dádiva da natureza”, tratar-se-ia “do resultado de décadas de embates e tensões dentro e fora dos campos”. Expressaria “uma história” (2000, p. 14).

Parte dos esforços desse pesquisador corresponde exatamente ao delineamento dos capítulos iniciais desse processo. Para tanto, recupera os episódios dos primeiros certames internacionais de selecionados brasileiros, inclusive com os confrontos inaugurais com a Argentina. Na sequência, passa pelo Campeonato Sul-Americano de 1919 e outras disputas, até o importante marco da participação nacional na Copa de 1938, com sua grande repercussão. Com essa última baliza cronológica, encerra seu rastreamento<sup>72</sup>.

Relativamente à associação identitária da nação e do brasileiro com o esporte originariamente bretão, temos uma série de testemunhos e trabalhos. Dentre estes destaca-se, seguramente, a produção de Simoni Guedes. Na coletânea de Priore e Melo, essa professora da UFF gentilmente sumaria “parte” de sua própria “reflexão”, a qual vem se dedicando faz alguns anos. Seus resultados mais expressivos indicam, pois, que o futebol “transformou-se, ao cabo de pouco mais do que um século, no principal veículo de produção da brasilidade<sup>73</sup>”. Além disso, estabeleceu-se, com as “Copas do Mundo (...), rituais nacionais, períodos nos quais se reinventa o Brasil como ‘comunidade imaginada’” (2009, p. 480). Novamente há uma referência a 1938,

---

<sup>71</sup> Gilberto Freyre tem papel importante nessa discussão, como veremos rapidamente, mais à frente. Em ilustre prefácio ao *Negro na História do futebol*, na primeira versão de 1947, observava o caráter do futebol como “verdadeira instituição nacional”, para ficarmos apenas com esta referência ilustrativa (2003, p.25).

<sup>72</sup> Veja-se novamente o artigo de Helal: “O ‘país do futebol’ não é realidade natural, mas uma construção realizada por agentes – da imprensa, do meio acadêmico e da política – em determinado momento histórico (...). [Funciona] como forma de nos sentirmos distintos, únicos, singulares. O futebol – com suas conquistas e o suposto ‘estilo dionisíaco’ – seria um representante exemplar do Brasil para o mundo” (2011, p. 28).

<sup>73</sup> “Entretanto (...) é necessário ressaltar que o futebol *não é* a única prática que ocupa este espaço de catalisador da brasilidade”, flexiona e adverte a pesquisadora (GUEDES, 2009, p. 454. Grifo nosso).

momento no qual “tal processo teria sido disparado”. Em 1950 esse complexo ganha “dimensões definitivas, grandiosas e dramáticas”, com o evento do *Maracanazo*<sup>74</sup>.

Ou seja, seria nas Copas do Mundo de futebol “que, até aqui, neste início do século XXI, o sentimento de pertencimento comum é vigorosamente praticado, reinventado, renovado, recriado”, encontrando, a cada quatro anos, “seu momento de celebração máximo”<sup>75</sup> (2009, p. 461-2).

Nessa aventura intelectual, ideológica e imaginária, encontramos uma inflexão importante, para a qual as intervenções de Gilberto Freyre foram fundamentais. Seu icônico artigo de 1938 (exatamente por ocasião das disputas travadas nos campos da Itália), vai modelar toda uma visão acerca de um pretense estilo brasileiro de jogar bola. Tratar-se-ia da aparente constatação de um *amulatamento* crucial do esporte europeu. Dobradura que, por intermédio de nossos “floreios (...) e alguma coisa de dansa (sic.) e de capoeiragem (...) marca o estylo brasileiro (...) que arredonda e adoça o jogo inventado pelos ingleses”. Nesse traço do “mulatismo Flamboyant (...) está (...) tudo que é afirmação verdadeira do Brasil” (1938, s/p). Essa operação é por demais conhecida, e Guedes a sintetiza nos termos de que a clássica discussão sobre a identidade nacional e a identidade do brasileiro passa a ter uma versão futebolística: “*o campo de futebol, no Brasil, transformou-se também em campo de debate sobre o ‘povo brasileiro’*” (2009, p.460. Grifo nosso).

A ideia, portanto, do país do futebol e do brasileiro como reinventor dessa modalidade, imprimindo-lhe um estilo próprio e característico, fez legião. Tornou-se praticamente uma peça do senso comum: nas descrições, explicações e exaltações diárias. Como defendem e adotam Marco Salvador e Jorge Soares, o “‘futebol –arte’ [forma sintética dessa caracterização] não deve ser encarado como algo que possui um prazo de existência, e sim como uma visão de mundo sempre em jogo, sempre ao alcance” (2009, p.69). Constitui uma marca forte, praticamente inabalável, apesar de toda e qualquer crítica desconstruidora. Mais uma vez recorrendo a Ronaldo Helal, agora em um escrito mais rápido, o mesmo lembra que de 1970 a 2010 somente a seleção de 1982 seria reconhecida como representante desse vital estilo de jogo brasileiro. E que o Santos de Neymar e Ganso seria o “único clube do país que estaria

---

<sup>74</sup> Sobre a dramaticidade que alcançou a perda da Copa de 1950 e as posteriores avaliações dessa derrota, veja-se Marco Salvador e Jorge Soares. Os testemunhos arrolados vão da comparação com a derrota do Vietnã à Pearl Harbour, passando pela clássica definição de “a nossa Hiroshima”, por Nelson Rodrigues... (2009, p. 13 a 16).

<sup>75</sup> Guedes incorpora, aqui e alhures, *démarches* de Da Matta, com as devidas menções.

jogando dessa forma” (o texto original é de junho de 2011). Portanto, pergunta-se: “o que chamamos de ‘nosso estilo’ ou essência’ seria a regra ou a exceção?” Relativamente à exuberância do futebol de Neymar, argumenta: “talvez fosse o caso de, humildemente, reconhecermos que jogadores extraordinários possuem estilos semelhantes: o estilo extraordinário. E talento faz parte das coisas inexplicáveis, indizíveis. Não tem pátria” (2012, s/p).

Esta é uma daquelas discussões intermináveis. E nem precisa um desfecho; se a apresentamos é, insistamos, para compor o painel a que nos propomos. O embate futebol arte versus futebol força (o contraponto que privilegia a preparação física, a tática, o jogo coletivo e planejado) constitui dualidade altamente recorrente para as definições de identidades, compreensões, opções, leituras e representações sobre essa paixão nacional.

Uma outra polêmica, até agora mais restrita a círculos de especialistas, diz respeito à história da introdução do futebol no Brasil. Por volta do início do século XX, o futebol apresentava-se como uma novidade no país, porém já constituía uma “grande mania na Europa” e uma verdadeira “religião leiga” operária na Inglaterra (PEREIRA, 2000, p.25-27). A origem dessa prática, portanto, é mais complexa do que a descrição linear de um jogo fidalgo apropriado pelo povo. No Reino Unido serviu, sim, na faixa de tempo indicada, de “elemento de identidade operária”. Nos demais países europeus e latinos, de início foi, ao “contrário, restrito aos jovens estudantes e aos técnicos especializados das companhias inglesas (...) e praticado principalmente nas escolas europeias” (PEREIRA, 2000, p. 26). Voltando a sua introdução no Brasil, vemos que para esse caso há praticamente uma versão oficial, a que atribui esse nobre feito a Charles Muller<sup>76</sup>. Academicamente, no entanto, pode-se dizer que há um contra senso, o qual tende a “destacar (...) a origem múltipla do futebol brasileiro: nas ruas, nos colégios e nos clubes, passando por várias mediações sociais” (DA SILVA & DOS SANTOS, 2006, p.28). Para tanto, teve-se que encampar pesquisas que demonstram que “desde o início da década de 1880, vários colégios brasileiros, a maioria dirigido por jesuítas, já adotavam o *football* em seus currículos”. Noutras palavras, “o futebol já nasceu múltiplo” (COUTO, 2009, p.46-47).

---

<sup>76</sup> “Como sabemos, o futebol brasileiro tem ‘pai’ e ‘certidão de nascimento’ oficial: teria sido introduzido por Charles Miller, jovem paulistano descendente de ingleses, em 1894. Atualmente, há outras versões e possibilidades...” (GUEDES, 2009, p.454). Também sobre o tema ver Leonardo Pereira, o qual associa essa atribuição a uma “certa memória sobre o futebol - que afirma ser ele um esporte que ‘nasce e se desenvolve entre a elite’” (2000, p. 22).

Há uma série de outros pontos e percalços, que envolvem os temas da oposição entre amadorismo e profissionalismo (a adoção legal da última modalidade se deu em 1933, no Brasil); das disputas pelo controle do desporto no Rio e em São Paulo, com os conflitos entre as distintas entidades (CBD, APEA, AMEA, LCF, FBF...) e a respectiva “pacificação dos esportes”, em 1937; de uma maior atenção por parte do Estado, principalmente a partir de 1935; das atuações em Copas desde então etc. Podemos remeter esses temas à bibliografia pertinente e concentrarmo-nos, doravante, em nosso próprio corte cronológico<sup>77</sup>.

### **A (última) ditadura e o futebol**

Neste ponto cabe sintetizar a política do novo regime, instaurado em 1964, para com o esporte e, prioritariamente, para com o futebol. A partir dos estudos de Marcus Oliveira (2009) e Euclides Couto (2009), podemos traçar um breve compêndio de iniciativas legais e políticas para a educação física e para os desportos. Por intermédio desses trabalhos, percebemos algumas das ações governamentais no sentido de assumir, no âmbito da União, a competência sobre a edição das “normas relativas ao desporto” (Emenda constitucional n. 01, de 17 de outubro de 1969) e a manifesta iniciativa de extensão da educação física, de forma obrigatória, a todos os níveis de ensino (Leis 5.540/68 e Decreto Lei 69.450, de novembro de 1971 - OLIVEIRA, 2009, p. 406 & COUTO, 2009, p. 149-150).

Marcus Oliveira destaca que a Educação Física passava necessariamente pela caserna. Inclusive, à época, por levantamento de 1967, as escolas dessa área somavam onze instituições, “a maioria (...) de origem militar” (2009, p.406). Importante acento é conferido à criação da loteria esportiva, a qual começa incipientemente em 1970 e se estrutura nacionalmente, logo depois, em 1972. Seu papel como fonte financiadora dos clubes não deve ser relegado. O coroamento jurídico dessa linha configura-se na Lei 6.251, de 08 de outubro de 1975. Por este instrumento se configura a “Política Nacional de Educação Física e Desportos”. Conforme Marcus Oliveira, o país passa a adotar uma forma esportiva “baseada em quatro dimensões: o esporte comunitário, (...) o estudantil (...) o militar e (...) o classista”. Um modelo conhecido como “pirâmide esportiva”,

---

<sup>77</sup> Para um pouco mais sobre esses itens, ver o artigo de Maurício Drumond, “O esporte como política de Estado: Vargas” (2009). Parte da tese de doutoramento de Euclides Couto refaz essas contendas e acompanha as participações do Brasil nas Copas, até deter-se mais aprofundadamente na competição de 1970 (2009). Para uma visão do processo a partir do acompanhamento da história institucional da CBF, ver o recente livro de Carlos Eduardo Sarmiento (2006).

segundo o qual “pretende-se que a base (...) seja o esporte de massa (...) [e] o seu ápice (...) [o] esporte de elite ou de alto rendimento” (2009, p.391). Essa disposição legal ainda estabelecia um “ranking de clubes (...) em ordem decrescente de valores a serem destinados” aos mesmos. Esse *ranking*, salienta, “não obedecia qualquer critério ‘técnico’ ou baseado na ‘tradição’, na história do (...) futebol brasileiro” (2009, p. 407).

Gilberto Agostino também vai chamar a atenção para a Lei 6.251, desta feita para ressaltar as implicações políticas. Com essa medida se legalizou o “voto unitário das federações e confederações”, impedindo que “os grandes clubes controlassem o calendário” e, dessa forma, viabilizando que “as ligas do interior”, com pouco futebol, mas influência local, pudessem inserir suas equipes. Daí os fantásticos números do campeonato brasileiro (outro produto das reformulações do período, cuja primeira edição acontece em 1971 - 2002, p.163). A esse respeito, Euclides Couto se deu ao trabalho de entabular um ilustrativo quadro, com o número de clubes e estados partícipes, entre 1971 e 1984. Durante o período inicia-se com 20 clubes e termina-se com 41, sendo que os famosos campeonatos de 1978 e 1979 contaram com as incríveis marcas de 74 e 94 times, respectivamente (2009, p.171.).

Essa movimentação regulamentadora e re-estruturadora, além de ações mais pontuais, leva a que Agostino afirme que muito rapidamente se pôde constatar que “um novo momento se apresentava ao futebol brasileiro” (2002, p. 155). Alguns estudos qualificam esse conjunto como efeito de um proceso de “militarização” em curso (DOS SANTOS, 1978; COUTO, 2009, p. 147; SALVADOR & SOARES, 2009, p. 65-66). O teor dessa intervenção uniformizada moldou-se por linhas de força do momento. No caso, pela maior “entrada da ‘ciência’ do treino físico no campo do treinamento esportivo”. Nesse aspecto, “desde o fim da década de 1950, pesquisadores vinculados às instituições militares” vinham desenvolvendo estudos que se mostravam pertinentes e efetivos (SALVADOR & SOARES, 2009, p. 65), como veremos na sequência. Um teor centralista e um “novo modelo tecnocrático, pautado no dirigismo absoluto”, fazia parte do pacote (COUTO, 2009, p.150).

Provavelmente mais importante para nós é o que Euclides Couto chama de o aumento da “abrangência social” do futebol no Brasil, ao longo das décadas de 1960 e 1970. Nesse incremento teve um importante papel o crescimento dos meios de comunicação de massa, o advento da televisão, a qual “possibilitou a ampliação do espaço comunicativo (...) dessa prática esportiva”. O crescimento da cobertura da imprensa e a especialização dos profissionais de rádio, completam o circuito (2009, p.

124). Esse fenômeno não passa despercebido e é seguido pela correspondente oportunidade de usos políticos.

Dessa forma, Marcus Oliveira chama a atenção para o fato de que “o esporte era considerado um dos vetores do possível reconhecimento do Brasil no cenário mundial” (2009, p. 387). Gilberto Agostino, por sua vez, salienta a reiterada associação entre a figura do presidente Garrastazu Médici com a de um pretense “torcedor número um da nação”, articulando-se os “êxitos futebolísticos à imagem de Brasil-Potência que o governo se esforçava em difundir”. As aparições do mandatário em estádios, declarações etc., faziam parte desse conjunto (2002, p. 158).

Euclides Couto reforça as colocações acima, chegando mesmo a afirmar que “o futebol, assim como outros esportes, constituíam-se naquele momento [preparação para a Copa do México] em um dos setores estratégicos do Estado” (2009, p.149). E complementa. O “futebol, apropriado definitivamente como um dos símbolos do país, deveria promover a exaltação dos valores disseminados pela caserna (...) ordem (...), disciplina e o espírito coletivo (...) deveriam (...) [constituir os] elementos basilares do estilo (...), conduta profissional e pessoal do jogador” (COUTO, 2009, p. 179).

Relativamente à crônica jornalística da época, Euclides Couto vai registrar que durante esse mesmo período, “a tônica do discurso jornalístico exaltava princípios como racionalidade, competência, método e disciplina” (2009, p.182).

Por caminho semelhante, Fátima Antunes frisa o ambiente de fins de 1960 e início dos anos 70, no qual “uma nova onda de ufania era vendida ao país pelos governos militares, que queriam passar à população a imagem de que o milagre (econômico) brasileiro (...) [redundaria na] redenção nacional”. Nesse contexto, a “conquista do tricampeonato mundial (...) sem dúvida, (...) [fez] brilhar os olhos dos militares que estavam no comando do país”. A associação entre a vitória futebolística e a elevação do Homem brasileiro e a do Brasil, sob a égide da “unidade nacional”, em “um país pujante e promissor” era boa demais para ser desperdiçada (2004, p. 288-290). E não houve desperdício mesmo, como podemos ver no pronunciamento da presidência da república, logo após o feito do tricampeonato:

Como um homem comum (...) que acima de todas as coisas, tem um intenso amor ao Brasil e uma crença inabalável neste país e neste povo, sinto-me profundamente feliz (...) e identifico, na vitória (...) a prevalência de princípios de que nos devemos armar para a própria luta em favor do desenvolvimento nacional (...) a vitória da unidade (...) da bravura, da confiança e da humildade, da constância e da

serenidade, da capacitação técnica, da preparação física e da consistência moral. Mas é preciso que se diga, sobretudo, que os nossos jogadores venceram porque souberam ter uma harmoniosa equipe em que, mais alto que a genialidade individual, afirmaram a solidariedade coletiva (...) [podemos] festejar a própria afirmação do homem brasileiro. (“Médici enaltece a vitória como homem do povo”. *Jornal dos Sports*, 22 de junho de 1970, p. 10. Apud COUTO, 2009, p. 167).

Esse breve balanço, traçado a partir de obras especializadas, nos leva a crer em um ponto de síntese, personificado pelo regime. Sem abrir mão totalmente da diferença, da especificidade, das qualidades “típicas” do brasileiro e de seu futebol, se introduz um elemento modernizador, disciplinador e racionalizador, bem compatível com linhas de força política dos governos militares, identificáveis, sobremaneira, na chamada burocracia tecnocrática. À “genialidade” da raça seria forçoso, doravante, a unidade, a “harmonia” e “solidariedade coletiva”, além da “consistência moral” (claro está que a “união” passava pela inviabilização do discenso mais incômodo e a “moral” pela adoção compulsória dos caros padrões abraçados pelos governos militares, desde as marchas por Deus, pela família e pela propriedade...). O acréscimo da “capacitação técnica” e da “preparação física” complementam o quadro, sobejamente.

Na mesma linha, com fontes da imprensa, Marco Salvador e Jorge Soares chegam a uma avaliação semelhante. De acordo com esses estudiosos é possível identificar, nos jornais brasileiros que cobriram a Copa de 1970, o “equilíbrio das narrativas que valorizam ‘os dotes’ do nosso jogador e o papel da ciência em proporcionar a expressão” dos mesmos. O arremate é certo: “A raiz do futebol brasileiro amalgamava-se com a narrativa da cientificidade (...)” (2006, p. 54). E complementam:

Estava explícito no imaginário da época a ideia de que o futebol no Brasil era a combinação da criatividade, da autenticidade, com disciplina e conhecimentos científicos (2006, p. 54).

A despeito da relevância, esse é um resultado subsidiário do trabalho dessa dupla. A proposta de ambos é tão boa e tão pertinente que vale a pena sumariá-la. Trata-se de um esforço comparativo entre as narrativas de imprensa produzidas durante três Copas do Mundo: a de 1970, a de 1998 e a de 2002. A primeira delas, a de 1970, é a referência temática. Trata-se de cotejar uma visão jornalística sobre a mesma no

momento da sua realização e durante os dois outros certames futebolísticos assinalados. Isto feito, os autores constataam que a avaliação contemporânea à grande campanha do tricampeonato mundial deu muita importância à inédita preparação física e ao chamado “planejamento México”, uma bem pensada estratégia de médio e curto prazo, com orientação nas formulações “científicas” mais recentes e na pesquisa e experiência de setores da educação física, ligados às forças armadas brasileiras<sup>78</sup>. Ou seja, sem negar o talento e capacidade daqueles craques, isso fica bem claro, retomam uma avaliação corrente à época, segundo a qual o brilho técnico daquela seleção foi incrivelmente potencializado por um planejamento de ponta: racional, sistemático, “científico”.

Mais envolvente se torna o material quando essa versão é contrastada ao que foi publicado por ocasião das Copas de 1998 e 2002. A “memória” reelaborada sobre a mítica campanha de 70 “esquece” (seleciona) quase toda a contribuição do “planejamento México” e salienta, num crescendo, a explosão do futebol-arte como o grande (ou único) responsável pela conquista (é crescente porque o “esquecimento” em 2002 é maior do que o verificado em 1998; durante a Copa do mundo do Japão e Coreia do Sul, simplesmente *não* encontraram material de imprensa que destacasse o item “ciência” nos comentários alusivos ao sucesso obtido no México – 2006, p.59).

A obra contribui, ainda, para uma melhor apreciação da atenção dispensada pelo regime ao esporte, no caso ao futebol, demonstrando o aporte de recursos financeiros e principalmente de *know how* em preparação e condicionamento físico. Esse destaque corrobora e especifica a grande participação de quadros oriundos da instituição militar nas comissões técnicas das seleções e da CBD (de modo bem mais adequado que a simples contagem do pessoal de farda<sup>79</sup>), assim como ilustra a percepção do governo do regime quanto ao potencial e importância do futebol. Sob esse aspecto, os autores apontam a política de

(...) valorização das manifestações culturais de caráter nacionalista utilizada pelo governo de forma estratégica [que] encontrou no futebol

---

<sup>78</sup> Um trecho elucidativo: “O planejamento México, coordenado pelo professor Lamartine [capitão da Marinha, professor do Centro de Esportes dessa Força e integrante da Comissão Desportiva das Forças Armadas], era o resultado de um estudo realizado a partir do treinamento dos atletas do pentatlo militar, nas montanhas do Rio de Janeiro, no início da década de 1960, e da pesquisa esportiva em grandes altitudes nas Olimpíadas do México em 1968” (SALVADOR & SOARES, 2009, p. 30).

<sup>79</sup> De todo modo, o levantamento percentual e numérico é sempre válido. Euclides Couto, por exemplo, vai recordar que “em 1969, com exceção do treinador João Saldanha [depois substituído por Zagalo, como se sabe], dos preparadores físicos Admildo Chirol e Carlos A. Parreira e do médico Lídio Toledo, toda a comissão técnica foi militarizada”. Pode-se encontrar a lista nominal à página 151 (2009).

um veículo de propaganda de um projeto social (...) a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), do Governo Médici, [era a responsável pela operação] (...) que utilizava o futebol como tema de campanha promocional (SALVADOR & SOARES, 2009, p.66).

A essa altura se explicita o papel do futebol para o reforço, efetivação e construção de uma identidade nacional, tema clássico, como vimos mostrando. No caso, os pesquisadores defendem que a “Seleção de 1970, por sua exemplaridade, constituiu-se em fonte de rememoração para afirmar o que é o ‘futebol-arte’, *o que é o povo e o Brasil, e o que podemos ser como nação*” (SALVADOR & SOARES, 2009, p.20). E prosseguem:

De fato, o evento da Copa de 1970, rememorado e reconstruído de forma espetacular pela mídia, tornou-se um marco na memória social do futebol, que se concilia com aquilo que o brasileiro acredita ‘ser’. O brasileiro pensa-se como uma obra de arte no mundo ocidental, isto é, um ser de ruptura, um ser criativo que, da carência, construiu e constrói possibilidades de enfrentar o mundo desenvolvido e civilizado (SALVADOR & SOARES, 2009, p.8).

Esse é o motivo do “esquecimento” do “papel dos conhecimentos científicos, utilizados no planejamento do treinamento da seleção de 1970”: essa lembrança poderia borrar a leitura, introduzindo elementos não imediatamente encaixáveis numa auto-descrição do improvisado, da alegria, da imaginação, da natural genialidade brasileira para o futebol... Uma visão que, apesar da inflexão produzida nesses anos de chumbo, mostra-se recorrente e extremamente pujante (SALVADOR & SOARES, 2009, p. 8). Essas permanências e essa dobradura da ditadura consistem em pontos a serem anotados.

Não obstante, nem só da intenção/ação governamental ou da crônica jornalística (boa parte dela presumivelmente viciada pelas políticas oficiais e pela censura<sup>80</sup>), viveu o futebol do período. Os contrapontos, mesmo que (de)limitados, são importantes. Mencionaremos o caso da “Democracia Corinthiana” e a parte principal da tese de Euclides Couto, a qual examina o dissenso representado pelas trajetórias e posicionamentos de alguns jogadores. Sigamos, já preparando um desfecho.

---

<sup>80</sup> Ver Euclides Couto (2009, p.36).

Os episódios relacionados ao movimento da Democracia Corinthiana podem ser encontrados em breve descrição comentada, por Waldenir Caldas, dentre outros<sup>81</sup>. Entre 1982 e 1985, sob a presidência de Waldemar Pires e tendo Adilson Monteiro Alves como Diretor de futebol, jogadores como Sócrates, Wladimir, Casa Grande, Gomes, Ataliba, lideraram um processo de autogestão que incluía a decisão, por eleição, de todos os aspectos administrativos do clube. Participavam, com direito a voto, todos os jogadores e funcionários. Conforme o lateral esquerdo Wladimir afirma, ele próprio, Sócrates e mais alguns “foram mais além”, filiando-se ao PT, participando das Diretas Já e atuando no Sindicato dos Atletas (DOS SANTOS, 1999, p. 92). A repercussão foi grande; um verdadeiro microcosmos democrático em um país em curso pedregoso rumo a uma anunciada abertura política.

Quanto às atuações dos jogadores “rebeldes”, ou quase, o texto de doutoramento de Euclides é a fonte mais adequada. Senão, vejamos:

(...) o autoritarismo encontrou resistências. Ainda que exceções, jogadores como Afonsinho, Paulo César Caju, Reinaldo e Tostão, conseguiram, cada um ao seu modo, manifestar seu descontentamento com os valores sociais e com as práticas políticas vigentes. Ao adotar diferentes formas de ação política, esses sujeitos usaram o abrangente espaço simbólico promovido pelo futebol como arena onde as tensões políticas eram colocadas em discussão (COUTO, 2009, p. 36-7).

Para os modos precisos dessas formas de ação política, remetemos à instrutiva tese do professor mineiro. Até porque voltaremos a comentar dois dos personagens elencados por Euclides Couto, os meias Afonsinho e Tostão, estrelas, ambos, de películas a serem examinadas.

Isso posto, parece oportuno retornar à questão da amplitude significacional do esporte e do futebol, modalidade de nosso interesse. Muitos já a destacaram. Da Matta vai especificá-la nos termos de uma “multivocalidade”, ou seja, em “uma vocação complexa que permite entendê-lo e vivê-lo simultaneamente de muitos pontos de vista”. O referido antropólogo cita a permeabilidade desse desporto, o qual “orquestra componentes cívicos básicos, identidades sociais (...) valores culturais profundos e gostos individuais singulares” (1994, p. 11). É a consciência dessa característica de

---

<sup>81</sup> Waldenir Caldas, 1994. Ver depoimento de protagonista, o jogador Wladimir dos Santos (1999); consultar ainda o documentário “Ser Campeão é detalhe”, de Gustavo Biassi, São Paulo, 2011, disponível na internet. <http://www.sercampeoedetalhe.com.br/>. Consultado em 04 de outubro de 2012.

fundo que podemos ver na melhor bibliografia sobre o tema. Leonardo Pereira intitula seu terceiro capítulo de “jogo de sentidos”, a partir dessa noção. O muito citado trabalho de Euclides Couto nomeou sua tese de “Jogo de extremos”, exatamente pelo mesmo motivo, o qual, aliás, fornece o material de sua reflexão: o futebol como propaganda do regime ditatorial e como “arena” possível de manifestação de dissenso. Particularmente, eu prefiro denominar essa maleabilidade significacional de plasticidade. O esporte (futebol) é plástico<sup>82</sup>. E prefiro assim pelo ganho (extra; mais um) de sentido. Afirmar a plasticidade do futebol implica estar ciente das múltiplas possibilidades de produção de significados, geradas “no abrangente espaço simbólico promovido” por essa atividade (COUTO, 2009, p. 36-7). É reconhecer a “multivocalidade” do mesmo, mas também (e aqui o adendo), é tê-lo como possível expressão estética. Implica frisar essa possibilidade, ao não recusar agregar um pouco de beleza ao esporte e à discussão. Aspecto que, sem dúvida, faz parte do conjunto inequivocamente atrativo do nosso objeto. Doravante, portanto, lidaremos com essa possibilidade expressiva de uma *dupla plasticidade* futebolística (a dos sentidos, dos significados e a da potencialidade estética). Isso nos permite, ainda, aproximar esses dois elementos que movem nosso próprio trabalho: o futebol e o cinema, posto que não parece haver dúvidas sobre o caráter plástico deste último. Também em ambos os sentidos: o da (sétima) arte e o das inúmeras possibilidades expressivas.

---

<sup>82</sup> Um rápido levantamento em dicionários nos apresenta alguns dos significados do vocábulo: “plástica” = “que se pode modelar (...) receber diferentes formas”; “maleável, moldável”; “que provoca reação estética causada pelas formas”. Penso que é bastante adequado. <http://webdicionario.com/pl%C3%A1stico>; <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=plástica&CP=132884&typeToSearchRadio=exactly&pagRadio=50> <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=PLÁSTICA>. Consultados em 05 de outubro de 2012.

## II.2. *El fútbol: el “deporte Rey”*.

Seguindo muito de perto os caminhos do subitem anterior iremos nos concentrar, nas páginas que se seguem, no acompanhamento da trajetória do chamado “deporte Rey”, o futebol, durante a Espanha franquista. Mais detidamente naquilo que se refere ao corte temporal circunscrito entre 1964 e 1975 (o período diretamente pertinente à nossa investigação). Com esse propósito procederemos às seguintes etapas: a apresentação de alguns aspectos gerais sobre o desenvolvimento do espetáculo futebolístico em Espanha: legislação, organização, dimensões etc. Nesta parte destacaremos ainda a reconhecida relevância do mundo do futebol na sociedade espanhola desses anos. Isto feito, poremos em pauta a célebre oposição Real Madrid versus Barcelona e, ao cabo, teceremos algumas observações finais.

### **O futebol durante o franquismo**

Primeiramente é interessante por em evidência que qualquer estudo sobre o futebol (assim como o cinema, que veremos mais à frente) nos marcos do franquismo, *não* pode ser considerado um tema tangencial. Este é um dos pontos pacíficos da bibliografia, que vamos pontuar daqui em diante. A professora Tereza Gonzáles Aja se expressa nesses termos:

(...) [o futebol] formaba parte del tejido social y político de la dictadura (...) su impacto en la vida diaria durante el franquismo está a la vista de todos. El fútbol dominaba casi completamente la vida deportiva del español medio, llegando a denominarse ‘el deporte Rey’ (GONZÁLES AJA, 2002, p. 192)<sup>83</sup>.

Bom, o esporte em termos gerais e o futebol, especificamente, assim como outros tantos aspectos da vida cotidiana em Espanha, passa por uma ampla reestruturação conforme o avanço e vitória do chamado bando nacionalista, na sangrenta guerra civil de 1936-39. Conforme a mesma Gonzáles Aja, o resultado do conflito pôs fim a uma época (2002, p.182). Esta é uma caracterização bastante compartilhada. Parece unânime a constatação de que até 1936 a organização do esporte

---

<sup>83</sup> Ver também Shaw (1987, p. 12 e 29). Para um apanhado geral, de caráter menos acadêmico, sobre o futebol durante o franquismo, pode-se consultar Carlos Santander (1990). Nesta obra se tem acesso, dentre outros, a um rol da classificação dos times espanhóis na Liga e na Copa do Generalíssimo, além da relação, com resultados e datas, de todos os jogos da seleção espanhola no período.

(doravante estaremos nos referindo particularmente ao futebol) era da iniciativa privada e despertava pouca atenção/cuidado por parte do Estado (TORRES, 2006; SHAW, 1987). Sob esse aspecto, a Espanha estava, pelo menos até 1918, acompanhada pela França, Itália e Alemanha (ARNAULD, 2011, p. 42).

Mudanças importantes vão ocorrer com a instauração do novo regime. O esporte vai ser designado diretamente ao controle e responsabilidade da Falange e uma instância máxima, verticalizada e hierárquica vai ser estabelecida para a sua administração. A partir de fevereiro de 1941 vai ser criada a *Delegación Nacional de Deportes* (DND), cujo primeiro presidente foi o General José Moscardó, o qual somente será substituído com sua morte, em 1955 (SHAW, 1987, p. 32)<sup>84</sup>.

Moscardó, herói de guerra, é constantemente mencionado, dentre outras, por introduzir uma nova cor à camisa da seleção espanhola (o azul, substituindo o tradicional, mas agora suspeito, uniforme vermelho) e a obrigatoriedade da saudação fascista, por parte dos desportistas, ao início das competições (GONZÁLEZ AJA, 2002, p. 185). Estavam subordinadas à DND todas as federações nacionais. A entidade aprovava os estatutos e nomeava a presidência e vice-presidência das mesmas. Estas, por sua vez, faziam o mesmo com as federações regionais. Uma estrutura piramidal, na qual, ademais, os cargos eram *irenunciabiles* (a quem o Estado nomeava só cabia a ele destituir: TORRES, 2006, p. 219).

De acordo com González Aja, a missão manifesta da DND era: “(...) usar o âmbito desportivo internacional para uma exibição da virilidade e da fúria espanholas, da mesma forma que fizeram os regimes alemão e italiano, nas décadas de 1930-40” (2002, p. 184-5).

Também há uma coincidência, pela avaliação historiográfica, sobre os resultados obtidos pela DND. Esta teria fracassado frente às suas metas básicas: “relativamente a seu intento de fazer da Espanha uma nação de desportistas” e no que diz respeito a angariar “glória para a Espanha falangista, nas competições internacionais” (GONZÁLES AJA, 2002, p. 185; SHAW, 1987, p. 37). Realmente, o balanço Olímpico

---

<sup>84</sup> Até 1976, ano de sua extinção, a DND vai contar com mais quatro mandatários, a saber, José Antonio **Elola Olaso** (abr. 1955 – dez. 1966); Juan **Antonio Samaranch**, catalão (dez. 1966 – set. 1970), “o mais inteligente e hábil administrador desportivo que surgiu na Espanha franquista” (p.33); **Joan Gich**, secretário do Barcelona (set. 1970 – [jul.] 1975); Tomás **Pelayo Ros** ([jul.] 1975 – set. 1976), um “estranho à DND, mas um ‘bom falangista’” (p. 35). Aqui já se começa a transição posterior a Franco e a DND é dissolvida em [abril] de 1976. Para maiores informações sobre as mudanças institucionais franquistas na condução do esporte, sobre a censura e repressão, além de programas desenvolvidos pela DND, recomendamos a recente obra coletiva dirigida por Xavier Pujadas (2011).

da Espanha nesses anos<sup>85</sup>, e a pífia atuação da fúria *roja* (ou azul) parecem confirmar esse juízo.

### **Pão e Circo?**

Uma velha questão é abordada pelos especialistas, a da função socialmente anestésica do esporte (do futebol, no caso) e de sua instrumentalização, nesse sentido, pelos governos<sup>86</sup>. Não é o caso de nos deter muito nesse ponto, posto que nos parece uma discussão, intelectualmente, ultrapassada. Não obstante, como ainda é recorrentemente mobilizada, destacaria duas contribuições sobre o tema. A de Baéz y Pérez, em livro bastante recente, e a do já citado Duncan Shaw. O primeiro, em um estudo circunscrito aos anos de 1923 a 1936, período, segundo o autor, de consolidação do ócio de massas em Madri (tratar-se-ia, para nossos fins, do estabelecimento das bases de uma realidade social e esportiva com a qual lidamos, posteriormente, em nossas próprias pesquisas).

Pois bem, Baés y Pérez vai defender fundamentalmente que, ao contrário de muitas opiniões teóricas clássicas, não se pode constatar uma incompatibilidade entre a montagem do ócio de massas e o crescimento de uma ação cidadã e politicamente interessada. Essas duas coisas conviveram, lado a lado.

La principal aportación que puedo realizar, desde el punto de vista teórico, es que el desarrollo del ocio de masas convivió perfectamente con un incremento de la participación ciudadana en todos los ámbitos de la vida pública. La expansión del fútbol, el cine (...) generaron una auténtica sociedad de masas que experimentó también el crecimiento de los partidos políticos y los sindicatos, las huelgas, las manifestaciones y una movilización política que, en demasiadas ocasiones, generó enfrentamientos violentos entre las personas de diferentes ideologías (2012, p. 324).

Um historiador político espanhol consagrado, como Javier Tusell, também não se sente confortável com a tese da “alienação” inexorável do esporte/futebol. Tendo em vista exatamente a “projeção social do futebol” durante o franquismo, defende que isso seria “(...) insustentável: ao fim, caberia afirmar que o impacto do futebol foi mais uma

---

<sup>85</sup> Em seis edições, durante “os anos Franco, a Espanha só ganhou uma medalha de ouro, duas de prata e duas de bronze. É um balanço lamentável (...)” (SHAW, 1987, p. 24).

<sup>86</sup> Apenas como exemplo pode-se ver o livro de José Antonio Ruiz, *Fútbol, pan y Circo*. Essa discussão é paralela àquela que fizemos para a avaliação dos estudos brasileiros sobre o futebol nacional, na página 13 desta tese.

consequência do que uma causa da passividade política” (2005, p.187). A essa mesma conclusão vai chegar um especialista no tema:

Mi opinión es que la ‘fútbolitis’ que se apoderó de España fue, indudablemente, más el efecto que la causa de esta pasividad política. Tras la guerra civil, el Pueblo era passivo porque sus líderes políticos habían muerto (..) o exiliado o estaban encarcelados y porque las personas menos comprometidas politicamente que quedaban se veían obligadas a aceptar el nuevo régimen ante la amenaza de sufrir un destino similar (...).

Sostener que su fanatismo por el fútbol impidió a ese hombre común pensar políticamente me parece una afirmación sumamente dudosa y superficial (SHAW, 1987, p.119).

Ou seja, se o apreço e centralidade do futebol se conjugou a algum escapismo social no período (e essa é, sem dúvida, *uma* das possibilidades funcionais do desporto), isso foi, antes, produzido pelo afã repressivo do regime e pela rarefação da participação política/cultural imposta pela coalizão vencedora desde 1939. É nesse vácuo social produzido pelo regime que se deve buscar as causas de uma suposta passividade política, e não na disseminação e popularização do futebol.

Um último elemento que gostaríamos de elencar diz respeito a algumas correlações básicas atribuídas às duas grandes equipes futebolísticas do período: o Real Madrid e o F.C Barcelona. Novamente se tratam de associações bastante frequentes. Um livro generalista, de introdução a temas e itens relacionáveis aos “espanhóis”, por exemplo, vai estampar sem dúvidas que:

O Real Madrid representa Castela, o centralismo e a autoridade. Durante a ditadura, o clube *merengue* foi um dos mais próximos de Francisco Franco. De seu presidente, Santiago Bernabeu, dizia-se que governava o Real Madrid com o mesmo pulso firme com que o Caudilho governava Espanha. O Barcelona, por sua vez, é uma espécie de seleção oficiosa da Catalunha, mesmo que os jogadores catalães melhor se destaquem pela sua ausência (BUADES, 2008, p. 42.).

E não está errado. De uma maneira geral a identificação dessa dualidade foi e é a que vingou. A nossa questão é sondar (mesmo que inicialmente; provocativamente) os termos da construção da mesma e desconfiar de alguns pontos, agora sim, muito repetidos, mas talvez pouco refletidos.

Um testemunho excepcional de época, extremamente pertinente, pode ser consultado em mais de um título da literatura especializada. Referimo-nos ao discurso de José Solís, importante ministro secretario do *Movimiento*, o único partido legal durante o franquismo. Em 21 de outubro de 1959, dirigindo-se aos jogadores do Real Madrid, afirmou: “Os senhores têm feito muito mais que muitas das nossas embaixadas espalhadas por esses povos de Deus. Gente que nos odiava, agora nos compreende” (Apud SHAW, 1987, p. 18).

Desde então, a imagem de melhores embaixadores se associa ao Real Madrid (ver também GONZÁLES AJA 2002, p. 192). O papel oposto, de resistência e de perseguição pelo regime cabe ao rival (antípoda), Barcelona<sup>87</sup>. Dado que é desnecessário insistir nesse item, vamos a alguns apontamentos.

Não parece haver dúvidas que o Clube de futebol Real Madrid foi a entidade desportiva que melhor serviu aos interesses do regime franquista. Com as fantásticas conquistas da equipe, e com o time liderado por Di Stéfano, a Espanha reaparece no cenário internacional não mais nas duras manchetes políticas e econômicas, mas como referência vitoriosa em um esporte tremendamente popular. Não custa lembrar que o Real Madrid se sagrou pentacampeão europeu. Ganhou sucessivamente os campeonatos de 1955 (primeira edição da competição) até 1959. Um fato, ademais, não repetido até os dias de hoje. Acrescente-se que o hexacampeonato não chegou por pouco, o Real disputou a sexta final consecutiva em 1960, sendo finalmente foi derrotado. Mas se a segunda metade da década de 1950 foi de hegemonia incontestada do clube de Madrid na futura *Champions League*, durante toda a década de 1960 o clube vai tomar conta da Liga espanhola. São oito títulos em dez disputados e uma nova Copa Europeia, na temporada 1965/66.

De nossa parte, arriscaríamos dizer que essas vitórias provavelmente se explicam mais pelo raro diferencial técnico futebolístico demonstrado por uma equipe excepcional, do que por pretensos favores dispensados pelo regime ao clube madrilenho.

Alfredo Di Stéfano certamente era a figura chave desse conjunto e um jogador inusitado, internacionalmente. Senão, vejamos: Di Stefano inicia sua grande trajetória se destacando no River Plate, Argentina, tornando-se campeão e artilheiro. Estreia na seleção argentina em 1947, sagrando-se vitorioso no campeonato Sul americano,

---

<sup>87</sup> Para outros exames da rivalidade entre o Real Madrid e o Barcelona, com as decorrentes implicações políticas, pode-se consultar Foer (2005, p. 169–188) e Agostino (2002, p.73-80).

disputado no Equador, marcando seis gols. No campeonato argentino jogou 66 partidas, marcando 49 vezes. Foi contratado pelo Milionários de Bogotá, cujo nome fazia juz ao tamanho do investimento feito pelo clube à época, com grandes jogadores de várias nacionalidades. A marca de Dom Stéfano novamente impressiona: em 294 partidas faz 267 gols. No ano de 1953 inicia sua participação no Real Madrid. Um novo assombro: 418 gols em 510 partidas. No clube espanhol atinge seu auge, conquistando, dentre outras, oito Ligas nacionais, cinco Copas da Europa, uma Copa da Espanha, uma Copa Intercontinental, duas Copas Latinas... Por cinco vezes foi artilheiro (*Pichichi*) espanhol, nas temporadas 1953/54, 1955/56, 1956/57, 1957/58 e 1958/59. A UEFA lhe concedeu o Bola de Ouro em 1957 e 1959<sup>88</sup>. Este não é, de forma alguma, um cartel corriqueiro.

Por tudo isso está correto Alex J. Botines, o qual, em publicação de 1975, vai traduzir assim a situação:

El Real Madrid ha sido, durante años, el equipo que mejor ha servido al Régimen [franquista]. El Real Madrid ha pregonado por todo el continente la importancia de un país que evolucionaba con forzoso retraso respecto a todo lo europeo. Nuestro subdesarrollo encontraba en el Real Madrid una excepción que permitía a los españoles salir al extranjero ‘con la cabeza muy alta’ (apud GONZÁLEZ AJA, 2002, p. 193).

Isso posto, está evidente que o clube em questão ajudou a criar uma imagem positiva da Espanha no exterior. *Otra coisa bem distinta e improvável seria tê-lo como um clube franquista, dirigido pelo regime*. Essa parece ser a linha equilibrada a se ter em conta (GONZÁLEZ AJA, 2002, p. 193-94 e, principalmente, SHAW, 1987, p. 61-77). E quanto ao Barcelona?

A professora González Aja destaca a associação do Barça e do Athletic de Bilbao a um significado anticolonialista: “O Barcelona e o Athletic (...) foram sinônimos de separatismo; o Osasuna e o Espanhol - este sobretudo - significaram o exato oposto” (2002, p. 179). Nosso outro estudioso, Duncan Shaw, vai ser mais extenso e vai pontuar diferentes momentos. O clube

---

88

[http://www.realmadrid.com/cs/Satellite/es/1193041639976/1202817703443/jugador/JugadorLegendario/Di\\_Stefano.htm](http://www.realmadrid.com/cs/Satellite/es/1193041639976/1202817703443/jugador/JugadorLegendario/Di_Stefano.htm). Consultado em 30 de julho de 2012.

(...) fue sin duda un vigoroso centro de sentimientos catalanes antes de la guerra civil (...). Pero después de la guerra, y debido a la brutal represión en Cataluña, el 'Barça' adquirió una significación social y política absolutamente decisiva. Los partidos en Les Corts y luego en el Camp Nou ofrecían una oportunidad regular tolerada para miles de catalanes de reunirse y hablar en su desalentada lengua materna, cantar canciones tradicionales prohibidas, como 'La Santa Espina' y 'Els segadors', expresar su frustración política mofándose del Real Madrid y - desde fines de los años sesenta - hacer ondear la senyera, la proscrita bandera nacional (1987, p. 63).

Para esse tema contamos ainda com o aporte do livro de Carles Santacana Torres. Deste autor destacamos dois elementos interessantes para se pensar tanto a historicidade do “simbolismo do Barça” quanto a rixa com o Real Madrid (2006, p. 15). Conforme Torres, de 1890 até meados da década de 1910, aproximadamente, o “Barcelona era um clube a mais da cidade” (2006, p. 24. Grifo nosso). O fato de haver uma forte movimentação política em prol de um estatuto de autonomia ao qual o Barcelona apoiou explicita e ativamente, fez com que a agremiação se elevasse à condição *do* clube da cidade, centro da nacionalidade catalã. Mais efetivamente ainda frente à negativa do R. C. D. Español em assinar o manifesto da campanha de 1918 (2006, p. 26).

Relativamente ao desafeto com o time merengue, seria de se recordar que a primeira equipe a hegemonizar o futebol espanhol foi o Athletic de Bilbao, provável responsável, inclusive, pela atribuição do apodo de “fúria” ao selecionado nacional (SHAW, 1987, p. 21). Este era o adversário comum a ser batido pelos demais três grandes de Espanha: o Real Madrid, o Barcelona e o Atlético de Madrid. A inimizade visceral entre o Real e o Barça, portanto, deveria ser buscada em outro lugar: noutro tempo e circunstâncias. Para o professor universitário catalão, essa briga tem data de nascimento e um histórico de agressões. O momento a partir do qual a competição desportiva passou a ser algo mais profundo e arraigado, passaria pelos acontecimentos relacionados à final da Copa do Generalíssimo, de 1943. Realizada em duas partidas, a primeira se deu no campo de *Les Corts*, em Barcelona, resultando em vitória do time da Casa, por 3 X 0. Durante a semana subsequente a pressão teria sido imensa e o placar do segundo encontro registrou um excepcional e quase inacreditável 11 X 0 a favor da equipe da capital. O exagerado desse *score* parece avultar uma humilhação que os azulgranas *no olvidan*. De acordo com Torres, “desde então, nada foi como antes” na trajetória das disputas entre esses dois grandes conjuntos (2006, p. 37).

Carles Santacana Torres continua elencando os incidentes responsáveis pela histórica oposição. Vamos segui-lo mais um pouco nessa descrição. Houve o “caso Di Stefano”, de 1953 (o jogador era pretendido pelo Barça e pelo Real, time com o qual o craque argentino acabou assinando); a histórica *Final de las botellas*, de 1968 (irados pela perda da Copa do Generalíssimo, em seu próprio campo, parte da torcida do Real Madrid *premia* os jogadores adversários com uma chuva de garrafas, inviabilizando qualquer possibilidade da tradicional volta olímpica); as provocativas declarações de Santiago Bernabeu (que, em 27 de julho de 1968, afirma à Murcia Deportiva que: “ ‘E não estão certos aqueles que dizem que eu não gosto da Catalunha. Eu gosto e a admiro, apesar dos catalãs’”) e, por fim, o “caso Guruceta” (nome do juiz que em 06 de junho de 1970, em outra partida da Copa do Generalíssimo, desta vez nas quartas de finais, marcou um pênalti mais que duvidoso a favor do Real e contra o Barça, resultando na eliminação deste e no avanço do Real para mais um título<sup>89</sup>).

Enfim, a *pelea* (ou a surra, no caso) teria sido constante. Não obstante, ela não nasceu de uma indisposição congênita, mas sim de reiterados atos de um clube que, beneficiado por uma conjuntura política favorável, de simpatias mútuas com o regime vigente, se impôs, nem sempre pela nobre disputa desportiva, a um perseguido elenco associado a pretensões separatistas. Uma pecha inviável, em uma Espanha que só poderia ser *Una, grande y libre*, tal como afirmava o famoso adágio franquista. Dessa forma a história se torna melhor compreendida. Ou não?

Diante de tanta paixão, instituições, interesses, versões, eu gostaria de por um pouco de lenha na fogueira. Por que não? O pior (ou o melhor) que pode acontecer é *calentarmos* o debate. A obra de Torres tem o mérito de, em um primeiro momento, desnaturalizar uma possível essencialização da oposição Real Madrid versus Barcelona. Isso é positivo. O que nos faz desconfiar da exposição é a sua estrutura narrativa. O Barça é o herói dessa história, com tudo a que tem direito: injusto e prolongado vilipêndio; resistência corajosa e, quando necessária, inteligentemente recuada; humilhação extrema (11 X 0, placar verídico, frente àquele que vai se transformar em

---

<sup>89</sup> É possível ver duas filmagens sobre esse lance no *you tube*. Conforme as imagens disponíveis nossa opinião é de que nem falta existiu, muito menos dentro da área. O problema parece ser outro. É o de se supor que essa marcação tenha sido obra do regime. Como fazer/comprovar essa conexão? De qualquer forma, vale a pena conferir com os próprios olhos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=R-azW3cNG-Y> & <http://www.youtube.com/watch?v=A5-Zt8TLhKQ>. Consultado em 15 de fevereiro de 2013.

seu arqui-inimigo: é trágico); a expiação de 16 anos sem uma Liga (de 1928-9 a 1944-45: destes, na verdade, apenas sete sob o franquismo) e, finalmente, a superação.

Esta última etapa pode ser acompanhada pela leitura do Guia oficial do Museu do Barcelona, vendido a três euros, opcionalmente, à entrada do *Camp Nou Experience*<sup>90</sup>. Logo somos advertidos que nos encontramos no maior estádio europeu, em capacidade de público, um palco qualificado como “cinco estrelas” pela UEFA e mantido pelo clube de futebol “com mais sócios do mundo (...) [mais] de 175.000” (FÚTBOL CLUB BARCELONA, 2011).

No museu, atualmente, abrigam-se os troféus de 21 ligas, 26 Copas do Rei e quatro Copas da Europa (as estrelas da coleção, tão longamente aguardadas; a primeira foi conquistada em 1991-92). Creio que é possível justapor o livro de Torres com esse ápice conclusivo. Até porque o texto do guia é de autoria do mesmo escritor.

Voltando à obra historiográfica, e tentando concluir. O que mais incomoda é a ausência de contraponto. A disputa teve lugar de origem, recorrentes provocações (sempre do mesmo lado!) e uma verdade básica: *foi o Real Madrid quem começou*. E continuou batendo.

Penso que, ao menos, deve-se aventar<sup>91</sup> itens matizadores. O Real Madrid, que obviamente comungou uma identificação com o regime, não se nega isso, amargou 20 anos sem uma liga nacional; de 1933 a 1953, ou seja, quatorze dessas temporadas coincidindo com o período de 15 anos iniciais do Regime franquista. Como explicar?

Ademais, a competição que alçou o Real aos píncaros da glória internacional do futebol foi (é) uma disputa intereuropeia, na qual o poder de ingerência do Estado e governo espanhol, se assim fosse o caso, teria muito pouco a fazer. E o Real Madrid foi pentacampeão consecutivo nesse campeonato...

Outra coisa. O *Camp Nou* é de 1957. Esse moderno estádio foi inaugurado em um período de auge político do regime, quando o mesmo consegue grandes vitórias diplomáticas internacionais e uma retomada dos circuitos relacionais normais com o

---

<sup>90</sup>O Museu do Barça, temos que admitir, é um colosso. Provavelmente o mais visitado da cidade e com um conjunto de atrações e opções de interação que, ao meu ver, supera o nosso Museu do Futebol, em São Paulo. A diferença é que estamos falando de um clube e não de uma instituição para a história do futebol de todo um país; do “país do futebol”.

<sup>91</sup> Conforme o dicionário eletrônico Priberam, aventar tem com primeira acepção: “1. Atirar (o grão) ao ar para que o vento o limpe”. Ou, “pôr ao ar, arejar; ventilar, aventurar”. Creio que é exatamente essa a minha proposta. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=aventar>. Ver também o dicionário eletrônico Michaelis, que corrobora essas acepções: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=aventar>. Consultado em 30 de julho de 2012.

restante da Europa, como pudemos ver anteriormente. Se é verdade que o esforço foi do Barça e da região Catalã, também o é que não houve impedimentos à tarefa. Ademais, em 1971, já na última fase da vida de Franco, mas ainda sob vigência indiscutível do poder do Caudilho, o Barcelona continua crescendo, inaugurando seu Pavilhão Polidesportivo e uma pista de gelo. A estrutura do clube, pode-se afirmar sem receio, deu um grande salto durante todo o período.

Outro ponto. Por que Torres estabelece um “caso Di Stefano”, cujo resultado final foi favorável ao Real Madrid e se *cala* frente a um “caso Kubala”, jogador excepcional, também pretendido pelos dois clubes, mas cujo vencedor, no caso, foi o Barça? Quanto a esse assunto, aliás, não faria mal lembrar dois fatos básicos. O primeiro referente à boa vontade e firmes investidas das autoridades para a permanência do jogador. Duncan Shaw nos relata que o médico falangista Armando Muñoz Calero, representante espanhol no Comitê Executivo da FIFA, desde agosto de 1950, interveio sistematicamente para, primeiro, obter permissão para a inscrição do jogador no clube espanhol e, depois, para viabilizar sua presença na seleção espanhola. Isso denotaria um esforço de um falangista, indicado por órgãos sob controle estatal, que beneficiava o time catalão. Evidentemente a questão era maior. Tal como Shaw a descreve, tratou-se de estabelecer um contraponto a um país comunista (a Hungria, de onde Kubala e outros jogadores haviam fugido), recebendo-se os desportistas como “refugiados políticos”. De qualquer maneira, o fato é que o Barça saiu favorecido (SHAW, 1987, p. 149).

O segundo fato tem a ver com o papel de garoto/jogador propaganda do regime, exercido pelo já então jogador do Barcelona, Ladislau Kubala. Até filme o futebolista protagonizou. Uma película da mais pura propaganda anticomunista e pró Espanha franquista que se poderia conceber. Em *Los Ases procuran la Paz*, de 1954, Kubala encena o horror do comunismo e a gratidão à Espanha de Franco, na qual se podia viver em paz...! (e faz escola: dois anos depois Di Stefano estreia em *La Saeta Rubia*, mas esse é mais cristão/universalista: trata-se de salvar as crianças desamparadas pelo exercício de um futebol com papel social; a propósito, Kubala também faz uma aparição nessa película<sup>92</sup>). Certamente o regime não se ressentiu de toda essa promoção protagonizada pelo grande ídolo azulgrana.

Há outros tópicos. Para um lado e para o outro. Não cabe esgotá-los. O ponto está, penso, fincado. A opção é por matizar e *dialogicizar* as narrativas. Agora bem, o

---

<sup>92</sup> Para uma apreciação dos dois filmes citados ver CANTARERO, Luís y BLASCO, Dora (2004).

meu problema é a dimensão social (o que equivale dizer: política, econômica, cultural) do futebol em Espanha e como o mesmo, até por conta dessa cotidiana e visceral capilaridade, qualificou-se como tema relevante para os roteiros/manipulações/reflexões cinematográficos. Nessa linha, nos interessa saber como as histórias fílmicas que abordaram o futebol permitiram expressar aspectos da trajetória e da sociedade espanhola durante aqueles anos. Essa parte da história abordaremos no capítulo III.

### **II.3. Cinema e ditadura no Brasil.**

Cabe nesta parte a apresentação de um panorama mínimo do ambiente cinematográfico - produção, tendências- e da política do regime para com esse setor. Faremos isso para o Brasil e, na sequência, para a Espanha, privilegiando, por coerência, o período de 1964 a 1975.

Grosso modo, podemos delinear três propostas cinematográficas no cenário nacional de metade dos anos 50 e início da década de 1960. Havia uma vertente associada à Vera Cruz<sup>93</sup>, empresa paulista que procurava fazer um cinema com padrão e inspiração Hollywwodiana. Em uma outra linha, mais carioca e associada principalmente, mas não exclusivamente, à trajetória da Atlântida<sup>94</sup>, tínhamos a

---

<sup>93</sup> A Vera Cruz foi fundada em 1949 e teve seu último longa metragem produzido em 1972. Conforme o site da mesma a empresa continua em funcionamento, principalmente no ramo de distribuição e da recuperação e disponibilização de seu acervo. A página eletrônica também informa o lançamento de um livro de referência: “Vera Cruz - Imagens e História do Cinema Brasileiro”, em 2003 (<http://www.veracruzcinema.com.br/>). Consultado em 18 de outubro de 2012.

<sup>94</sup> O site oficial da Atlântida fornece algumas informações básicas. Eis um pequeno resumo: A companhia cinematográfica Atlântida foi criada em 1941, por Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Entre 1943 e 1947 produz 12 filmes, firmando-se no mercado. Em 1947 ocorre uma grande mudança com a presença de Luiz Severiano Ribeiro Jr., o qual se torna sócio-majoritário da empresa, integrando-se a um mercado que já dominava nos setores de distribuição e exibição. A partir daí a Atlântida consolida suas comédias populares e a *chanchada* transforma-se na marca registrada da companhia. No período total de sua existência como produtora de filmes, de 1941 a 1962, a companhia realizou 66 películas, algumas delas se tornaram clássicos do gênero, tais como: “Este Mundo é um Pandeiro”, de 1947, assinada por Watson Macedo; “Nem Sansão nem Dalila” e “Matar ou Correr”, ambos de 1954, por Carlos Manga; “O Homem do Sputnik”, de 1959, também dirigido por Manga. Em 1962 a Atlântida produz seu último filme, “Os Apavorados”, de Ismar Porto. Depois associa-se a várias companhias nacionais e estrangeiras em coproduções. Em 1974, em conjunto com Carlos Manga, realiza “Assim Era a Atlântida”, coletânea contendo trechos dos principais filmes produzidos pela empresa. Nomes como Oscarito e Grande Otelo, os galãs Cyll Farney, Anselmo Duarte, as “mocinhas” Eliana, Fada Santoro, Adelaide Chiozzo, os “vilões” José Lewgoy, Renato Restier, e os diretores Moacir Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo, e Carlos Manga estão diretamente associados à Atlântida. Ainda segundo o site, seus filmes (“chanchadas”) caracterizavam-se, dentre outros, pela paródia à cultura estrangeira, em especial ao cinema feito em Hollywood, e por uma certa preocupação em expor as mazelas da vida pública e social do país. [http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia\\_texto.asp](http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia_texto.asp). Consultado em 21 de outubro de 2012.

produção das chamadas “chanchadas”. Em um terceiro viés, os cinemanovistas (grupo também baseado no Rio de Janeiro - MALAFAIA, 2008, p. 204). Estes últimos constituíram-se na maior novidade e inovação estética do cinema brasileiro até hoje, alcançando repercussão internacional (MARTINS, 2009, p. 24; para um importante texto-manifesto, ver ROCHA, 1965). Há diferentes formas de abordar e entender o conjunto, dinâmica e duração do cinema novo. Wolney Malafaia, autor de importantes trabalhos sobre o tema, divide essa experiência em quatro momentos. Um período anterior ao golpe de 1964, de teor inaugural e com a aparição de obras fundamentais, como a tríade formada por “Vidas Secas”, “Os fuzis” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, todos de 1963 ou início de 1964 e, respectivamente, de Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e a maior expressão articuladora desse grupo: Glauber Rocha (2008, p. 202; para esse pontapé inicial ver também PINTO, s/d, p. 3). Nesses primeiros tempos, uma afiliação ao “conceito de nacional-popular” e “nacional desenvolvimentismo”, implicando na “necessidade de desenvolver economicamente a sociedade brasileira, incluindo os setores populares” excluídos, informava esses jovens cineastas (MALAFAIA, 2008, p. 202-3). A contraposição à “tentativa de se implantar uma ‘Hollywood nos trópicos’” e também a rejeição às “produções popularescas e grosseiras (sic) da Atlântida” traçavam “os marcos daquilo que” os cinemanovistas “queriam como produtores de cinema” (MALAFAIA, 2008, p. 204).

Para as faixas temporais posteriores, Malafaia estabelece três agrupamentos: de 1965 a 1968: de 1969 a 1973 e de 1974 a 1984. Caracterizar-se-ão por uma introjeção, “como se a perplexidade diante do golpe militar tivesse de ser digerida” (p. 208); “pela busca de uma linguagem fílmica que possibilitasse a comunicação com o público e desafiasse o monopólio da exibição cinematográfica” (...), buscando uma adaptação ou uma aproximação com as formas narrativas próprias da comunicação estabelecida pelo meio televisivo em plena expansão no país” (p. 210). O período de 1974 a 1984, o intervalo mais estudado por Malafaia, corresponde ao desenvolvimento de um “diálogo entre o Estado autoritário e os cinemanovistas, resultando na implantação de uma política cultural de cinema” (p.212). Esta política será “capitaneada pela Embrafilme (...) [e] terá seu ponto de apoio justamente no grupo constituído pelos cinemanovistas, (...) os quais [,por sua vez,] se constituirão como os grandes beneficiados desses investimentos e (...) fomento desenvolvidos pelo regime autoritário” (p. 213).

Em um outro texto, Malafaia reitera e precisa essa relação. Principalmente entre 1974 e 1979, tratar-se-ia de um “encontro: de um lado, o Estado autoritário, em pleno desenvolvimento de um projeto político denominado distensão; e, do outro, os intelectuais cinemanovistas, até então integrantes da oposição intelectual e artística ao regime militar”. Relativamente ao Estado contou a “necessidade (...) de se legitimar perante setores até então arredios às suas propostas políticas e culturais, de forma a solidificar seu projeto mais amplo de democratização”. Por parte dos homens de cinema, vingou o interesse de fortalecer-se diante da “constante luta contra o domínio do mercado cinematográfico brasileiro pelo produto estrangeiro (...) e da “necessidade de maiores recursos para fazer frente ao aprimoramento técnico então em curso”. Esses seriam os termos de viabilização do referido “diálogo” (MALAFAIA, 2011, p. 333).

Willian Martins, em tese intitulada “Produzindo no Escuro - políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988)”, também vai historicizar a relação entre Estado ditatorial e Cinema Novo. Enfatiza que a criação da Embrafilme viabiliza esse contato, pois alguns “cineastas reclamavam da falta de apoio estatal”, vácuo que veio a ser, ao menos parcialmente, coberto pela nova empresa mista (MARTINS, 2009, p. 57-58). E complementa:

a questão da aceitação ou não da verba do Estado estava ligada a uma ideia muito mais arraigada, de tradição francesa, segundo a qual o Estado teria a obrigatoriedade de financiar as obras artísticas sem, contudo, controlá-las. Assim, o fato de alguns diretores do Cinema Novo posteriormente terem se ligado a Embrafilme pode ser entendido segundo essa lógica (p.59).

Martins também toca no problema da predominância, virtual monopólio, do mercado pelo cinema americano e a “necessidade de investimentos para acompanhar as inovações tecnológicas”. E conclui com o pragmático fato de que a “disponibilidade de financiamento para os trabalhos (...) certamente animou os cineastas” (MARTINS, 2009, p. 59; sobre esse ponto consultar também SIMIS, s/d, p. 4).

É necessário registrarmos o papel desempenhado no final dos anos 60 pelo chamado cinema marginal, pela pornochanchada e demais gêneros populares. O próprio Martins vai descrever o período como um “momento fértil para o surgimento de vários movimentos artísticos e culturais” (o fechamento do regime limitou, mas não extinguiu essa criatividade - p. 29) .

O cinema marginal trabalhava com o “escracho e rompe com o Cinema Novo, buscando uma forma diferente de narrativa”, manipulando com o “deboche”, situando-se num universo urbano, satírico. Essa é a síntese de Flávia Seligman, apontando “O bandido da Luz Vermelha”, de 1968, dirigido por Rogério Sganzerla, como “o maior exemplo” do gênero (2010, p. 3). A conhecida frase atribuída ao personagem Jorginho é mais de uma vez lembrada pela literatura, como síntese cinematográfica: “*quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e (...) esculhamba*” (MARTINS, 2009, p. 29).

Nessa vereda, ainda conforme este último historiador, abre-se “novas possibilidades” que teriam sido aproveitadas para a produção de “obras com conteúdo erótico”. Os filmes paulistas da “Boca do Lixo” tematizavam o “adultério, a homossexualidade, o tráfico (...), as taras (...) e a violência”. Daí surge “o tipo de filme emblemático [que] foi a comédia erótica, conhecida como pornochanchada”. Um misto da antiga e tradicional “comédia de costumes, característica das chanchadas dos anos 1950, com a picardia e erotismo”. E arremata:

De fato, a expressão pornochanchada reuniu um amplo conjunto de filmes bastante diversificados, que tinham como temática principal a lubricidade (MARTINS, 2009, p.29).

A importância mercadológica da pornochanchada foi inegável. De 1970 a 1975, nove das 25 maiores bilheterias correspondiam a esse tipo de película (MARTINS, 2009, p. 30). Em uma descrição aparentemente desolada, Malafaia expõe a preferência do público por um “universo [cinematográfico composto por] (...) pornochanchadas (...) jecas (...) e trapalhões” (2011, p. 353). Estes dois últimos referentes à grande e popular produção capitaneada por Mazzaropi e a turma do Didi (Renato Aragão), os grandes campeões na venda de ingressos.

O panorama estético, de modo bastante sumário, se apresentaria sob essas balizas mínimas. Não obstante, precisamos ainda especificar algumas das linhas de força que se imiscuem e delimitam a produção cinematográfica desses anos. Nesse sentido, conforme Ismail Xavier, devemos atentar, ao menos, para dois elementos fundamentais: “de um lado (...) a consolidação da hegemonia da indústria cultural”, com a expansão da TV à frente e, “de outro, o mecanismo compensatório dos ajustes do aparelho de Estado para implementar políticas culturais” (2011, p. 53). Devemos

acrescentar que a ação estatal não se reduziu a criação desses mecanismos e ao fomento à atividade cinematográfica. Um outro braço, tão fundamental quanto, foi o da censura (PINTO, 2006). Vamos nos ater, agora, a esses pontos.

A política cultural (com vistas ao cinema) implantada pelo novo regime pode ser dividida em dois momentos, de acordo com William Martins. Um primeiro que se estende de 1969 a 1975 (englobando quase todo nosso corte temporal) e as medidas tomadas a partir da criação do Plano Nacional de Cultura (PCN), em 1975 (2009, p. 35). Em sua etapa inicial, “alguns empreendimentos isolados” são articulados, tais como a “criação do Conselho Federal de Cultura e da Embrafilme”, mas, ainda segundo Martins, “não houve diretrizes claras sobre o que significava uma política cultural”. Esta começa a tomar contornos mais nítidos com o Programa de ação Cultural, de 1973, o qual “veio a atender a necessidade de uma abertura de crédito” e, de forma mais decisiva, a uma “tentativa oficial de ‘degelo’ em relação aos meios artísticos e intelectuais” (MARTINS, 2009, p.35).

Em suma, desde 1966 podemos nos deparar com novas iniciativas governamentais que visam atender e dialogar com demandas antigas dos setores culturais ligados ao cinema (MARTINS, 2009, p. 40). Nessa lógica se insere a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), de 1966, a EMBRAFILME, de 1969 e o posterior Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), datado de 1975<sup>95</sup>. Como seria de se esperar, essas ações são vistas com certa perplexidade e desconfiança. Este fato e a necessidade de um tempo hábil para o *azeitamento* da máquina regulatória e fomentadora (além do tempo requerido para a produção de novos consensos) é o que cria esse *gap* que Martins aponta e que se coaduna parcialmente à cronologia adotada por Wolney Malafaia.

A consubstanciação dessa ação governamental, por outro lado, dar-se-á por intermédio de premiações, inclusive em dinheiro, para produções brasileiras; de medidas protecionistas (reservas para o filme nacional), com a progressiva obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros nas salas do país (de 63 dias em 1969 a 112 dias por ano, em 1975); de financiamentos e co-financiamentos diretos (o “INC participou da produção de trinta e oito películas em seus três primeiros anos de existência”, a EMBRAFILME foi mais pródiga, veremos mais à frente); da divulgação no estrangeiro etc. (MARTINS, 2009, p. 41. Ver também SIMIS, s/d, p.5 – 8).

---

<sup>95</sup> Para um rol da legislação que regula essas e outras medidas, ver Anexo 1 em MARTINS, 2009, p.141 e 142.

A EMBRAFILME certamente ganha destaque nesse contexto. Promoveu tanto o financiamento como a distribuição de filmes brasileiros e foi, consensualmente, fundamental para a ampliação da fatia da produção nacional no mercado. O auge de sua atuação está compreendido entre os anos de 1974 e 1985. Nesse período temos a afamada gestão do diretor e produtor Roberto Farias (1974-1979). Para uma ideia, contabilizando-se o total de produções até 1981, temos que “nesse período foram produzidas 140 e coproduzidas 104 películas”, englobando “uma gama bastante diversificada de filmes”, além de programas especiais para a TV (MARTINS, 2009, p. 16). A outra face, era a censura.

Para o tema da censura o estudo de Leonor Pinto nos ajuda bastante. É uma das primeiras constatações dessa doutora em cinema, pela Universidade de Toulouse, é a de que a censura “praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi” algo localizado, “mas mecanismo essencial para a estruturação e sustentação do regime” (2006, p. 4; ver também FICO, 2004, p.90 e 112). Outros três pontos destacáveis seriam: o caráter diferenciado que marcava o que se podia ver internamente e o que se podia remeter ao estrangeiro; a movimentada dinâmica adaptativa e evolutiva (profissionalizante) do aparato censor e a distinção entre uma censura de motivação “moral” e uma outra, de cunho mais “político”.

Como dizíamos, a máquina censora apresentava critérios diferenciados para o mercado externo e para o interno. Leonor Pinto esclarece que, para o exterior, “os filmes não sofriam cortes, nem interdições, sendo necessários apenas os carimbos de Boa Qualidade (BQ) e de Livre para Exportação”; estes, por sua vez, podiam ser conferidos inclusive para películas “interditadas em sua integralidade dentro do país, como acontece com *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha” (2006, p. 4).

Relativamente à trajetória da censura, Leonor Pinto a divide em quatro fases, abarcando os anos de 1964 a 1988. Inicialmente predominaria uma visão “moralista, entre 1964 e 1966”. As atenções mantinham-se na vigilância para a preservação da boa “moral conservadora vigente”. De 1967 a 1968 a autora identifica uma “militarização gradual do comando nacional e estadual” do Serviço de Censura de Diversões Públicas, o SDCP: “ao final de 1968 toda a chefia é militar. Ao moralismo é acrescentado um foco político” (PINTO, 2006, p. 8; esse processo parece análogo ao que vimos para o futebol, indicando as extensões vasculares do regime). De 1969 a 1974, acompanhando o acirramento político denotado pelo AI5, avulta a repressão de “caráter político-ideológico”. Pinto associa ao período a inauguração de uma fase cinematográfica

marcada pela “metáfora” e pela “alegoria”. Os anos de 1975 a 1988 começam a escapar de nossa faixa temporal, mas corresponderiam a um abrandamento da censura cinematográfica e um avanço para a televisão (PINTO, 2006, p.5 e 8).

O último destaque que apontamos refere-se à evolução profissional do SDPC. Nesse sentido, registra-se o primeiro curso de formação de censores, em março de 1972. O título é, no mínimo, curioso: “Curso de Mensagens Justapostas nos Filmes (de teor subversivo)”, ministrado por Waldemar de Souza, diretor da Editora Abril. São vinte e três censores como alunos, todos de nível superior. Antes, a lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, já estipulava o requisito de uma formação universitária para o cargo de Técnico de Censura. Graduação que podia ser em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Pedagogia ou Sociologia (PINTO, 2006, p. 10-11).

Isso posto, gostaríamos de encerrar esta parte com mais dois aportes. O primeiro do nosso já conhecido William Martins. Seu estudo nos ajuda a compreender o aparente paradoxo entre um Estado que promove, financia, protege e apoia de modo inédito a produção cinematográfica e, simultaneamente, a mutila com a censura. Inclusive cortando os produtos fílmicos que ajudou a realizar. Essa situação, apresentada até aqui, mas não discutida, não deve ficar sem uma consideração. E nisso o autor em questão vai nos auxiliar enormemente. Por fim, gostaríamos de apresentar, rapidamente, um ensaio que coloca lado a lado duas películas produzidas em 1972, comparando-as conforme suas proposições em um mesmo espaço e tempo histórico e evidenciando os distintos termos com os quais se pode dialogar com um ambiente cultural, institucional e político por intermédio do cinema. Faremos isto por considerar que se trata de um bom exemplo a ser seguido por nós mesmos, no capítulo três.

A tese de doutoramento de Willian Martins, bastante utilizada por nós, vai tratar exatamente da política cinematográfica do regime do pós 1964. O elemento a ser pontuado é o que vai tomar a maior atenção dessa obra. Trata-se de investigar a aparente contradição entre uma ordem institucional que, ao mesmo tempo em que promovia e ajudava no financiamento do cinema nacional, censurava esse mesmo cinema, inclusive aquelas obras para as quais concorria para a viabilização econômica. Nas palavras do autor:

(...) embora a **Embrafilme** e a Divisão de Censura de Diversões Públicas (**DCDP**) tivessem estruturas autônomas, elas sempre estiveram interligadas. A Embrafilme pelo receio de que alguma produção não pudesse ser exibida e a DCDP pelo zelo em não censurar completamente um filme nacional, principalmente se tivesse

recebido financiamento estatal. Essa [seria a] (...) aparente dicotomia entre um *Estado censor* e um *Estado financiador*” (2009, pág. 17).

A bem da verdade, a hipótese que defende e se esforça por atestar é que, por conta mesmo dessa dupla atuação, a censura estava aberta a negociações para não inviabilizar a indústria que o Estado subvencionava. Essa negociação não era simples e não excluía a possibilidade de veto total às obras fílmicas, desfecho, no entanto, evitado quase em todas as vezes. E arremata:

(...) relativamente aos “filmes financiados pela Embrafilme, praticamente todos sofreram algum tipo de censura, mas nenhum foi completamente cortado. Tendo em vista a lista dos filmes pesquisados, podemos especular que a censura garantia certa leniência aos filmes nacionais, já que nenhum deles sofreu veto total” – MARTINS, 2009, p. 104).

Os protagonistas institucionais desse jogo intraestatal (ao qual concorriam os demais interessados civis, cineastas, produtores, o público - por intermédio de cartas reclamando da inação ou protestando contra a dureza dos cortes) eram as citadas EMBRAFILME, de um lado, e a DCDP, pelo outro. Ao examinar os termos dessas relações e convivências, o autor contribui para o melhor entendimento da dinâmica dos vários governos do período e para uma visão mais ampla da ação governamental sobre esta matéria.

Importante para nós é a constatação e a distinção, já mencionada anteriormente, entre uma censura de cunho mais política e outra, de viés mais moral. Ambas tinham seu peso na decisão dos censores para delimitar o que podia ou não ser exibido (MARTINS, 2009, p.15). O historiador inclusive anota que os responsáveis pelos cortes se sentiam, de modo geral, mais à vontade com as supressões em defesa dos “bons costumes” do que com as supressões relativas à pretensa subversão, esquerdismo ou orientação ideológica inadequada.

Para o segundo ponto a ser destacado, recorreremos à historiadora Janaina Martins Cordeiro. Essa autora é quem vai nos auxiliar quanto a uma apreciação sobre duas obras fílmicas produzidas no ano de 1972. Nós já tivemos oportunidade de lidar com um trabalho dessa pesquisadora, quando tratamos dos traços largos do regime ditatorial no Brasil (capítulo I.4). Sabemos, portanto, que a mesma apresenta uma linha reflexiva da qual faz parte um questionamento sobre as reconstruções de memórias sobre o período.

No texto previamente utilizado, tratava-se de ponderar sobre a maior ou menor exatidão ao classificarmos o governo Médici como sendo representativo de “anos de chumbo” ou “anos de ouro”. Segundo a autora, o período teria sido uma coisa e a outra, dependendo dos setores e expectativas, e não uma coisa ou a outra (CORDEIRO, 2009, p. 92). O artigo presente se insere em um mesmo registro. Agora, trata-se de atentar para o fato de que o regime se esforçava no que provavelmente foi a maior comemoração cívica da ditadura: os 150 anos da independência do país.

A autora expõe parte da movimentação para o sesquicentenário, que envolveu iniciativas das mais diversas, inclusive um torneio internacional de futebol, a Taça Independência. O Brasil acabou se sagrando vencedor nessa competição, confirmando a hegemonia estabelecida em 1970 e, ao menos simbolicamente, antecipando nos campos o vaticínio/aspiração mais geral que visava mobilizar e caracterizar uma expectativa trabalhada pelo regime: “*Brasil independente: hoje grande, amanhã líder*”. Esse slogan (já mencionado por nós anteriormente) é de uma síntese exemplar (CORDEIRO, 2010, p.195-197).

Pois bem, é nesse cenário que a doutoranda da UFF vai emparelhar dois filmes lançados naquele mesmo ano de 1972. Referimo-nos à *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. O primeiro desses títulos já foi considerado uma película feita sob medida, quase institucional. A esse respeito, Cordeiro vai colocar as coisas nos seus devidos eixos: o filme não foi encomendado. Deve-se “fazer uma distinção entre um filme oficial e um filme que tinha pretensões de ser integrado à festa oficial”, como seria o caso (CORDEIRO, 2010, p. 209). Por “expressar o consentimento com uma determinada forma de pensar o país e sua relação com o passado” foi muito bem recebido pelo regime, inclusive na pessoa de seu maior dirigente, o presidente general Garrastazu Médici. O mandatário assistiu à película em uma sessão especial, escreveu um telegrama elogioso ao produtor e recebeu a equipe em Brasília, ocasião na qual “fez e recebeu elogios”. O telegrama, transcrito por Cordeiro, foi “incorporado à publicidade do filme” (2010, p. 206). Regime e produtores auferiram dividendos promocionais e simbólicos. Quase três “milhões de espectadores” foram às salas de cinema para ver Dom Pedro e a Marquesa de Santos nas figuras do casal mais popular das telenovelas de então, Tarcísio Meira e Glória Menezes (CORDEIRO, 2010, p. 202). Muitos seriam os fatores para esse sucesso (o elenco, a produção profissional e experimentada, sob a batuta de Oswaldo Massaini, o grande investimento para a realização e promoção, “a aproximação com o poder” etc.). Não

obstante, Janaina Cordeiro, sem descartar os elementos listados, opta por um viés mais sociológico e histórico. Vejamos:

O Dom Pedro do filme (...) tinha o carisma do maior galã das telenovelas. [Aparecia como] (...) um pai amoroso, um monarca dedicado, apaixonado pelo país onde cresceu, forte, ousado (...) vencedor em 1822 (...) e vencedor na disputa com o irmão, Miguel, pelo trono português. (...) Era aquele D. Pedro (...) que a ditadura civil-militar comemorava em 1972, eram aquelas características pessoais que deveriam ser exaltadas, admiradas e imitadas pelo presente. Mas não porque o filme havia sido encomendado e sim porque aqueles valores, (...) características (...) estavam no *ar do tempo* (sic), expressavam o consentimento com uma determinada forma de pensar o país e sua relação com o passado (2010, p. 205).

A boa repercussão obtida coresponderia, então, “às expectativas de grandes parcelas da sociedade que viveram 1972 de forma entusiasmada”. Levava “para as telas as cores e a beleza daqueles tempos de comemoração”, recuperando “com otimismo a história do Brasil” (CORDEIRO, 2010, p. 206).

Mas como nem tudo são flores (ou ouro), temos o viés de chumbo, ou nas palavras do segundo texto da estudiosa: “se a ditadura podia ser *bela*, se podia mostrar sua outra face, ela também tinha sua *feiura*, seu lado *sujo*: prisão, tortura, morte, suicídio, intolerância, *inconfidências*” (2010, p. 210). Este é o habitat político do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Baseado nos Autos da Devassa e em outras fontes, *Os inconfidentes* utilizava a rebelião do século XVIII para falar de “assuntos como tortura, prisão política e revolução - ou, da impossibilidade de se fazer a revolução” no Brasil do pós 1964 (CORDEIRO, 2010, p. 211). O mesmo autor de Macunaíma, de 1969, agora fazia um filme de um verdadeiro “herói com caráter, o sacrificado (...) aquele que não renega seus ideais, que não *desbunda* diante da ameaça de morte”: o “autêntico revolucionário” (2010, p. 211). A conclusão é quase óbvia. Trata-se de um balanço, de um auto questionamento e reflexão sobre a derrota, sobre o caráter efetivamente revolucionário ou não das aspirações pré golpe, e, dada a expressão mais hermética, uma “fala aos intelectuais, em linguagem de intelectuais” (2010, p. 213).

Podemos não compartilhar de toda a *démarche* de Cordeiro, mas procuraremos, frente ao nosso material fílmico, atingir contrapontos e leituras de qualidade e proficuidade aproximadas àquelas desenhadas por essa pesquisadora.

#### II.4. Cinema e ditadura na Espanha

Relativamente à Espanha, vamos começar com a censura e a política oficial do franquismo sobre o cinema. Nesses aspectos, Raúl Fernández (2011) vai se constituir em nossa maior fonte de informações e acompanhamento. Seu trabalho reconstitui as peças legais publicadas no *Boletín Oficial del Estado* (BOE), relativas ao cinema, por todo o período franquista (1939 a 1975).

Pois bem, esse jurista e aficcionado conhecedor da filmografia espanhola vai utilizar uma cronologia básica, dividindo o período e seus capítulos em quatro partes, a saber: uma etapa relativa à autarquia política e cinematográfica (1939 – 1950); uma década “abominável”, sob a gestão do Ministro de Informação e Turismo, Arias Salgado (1951 -1961); uma etapa de anúncio manifesto de abertura - mais formal que real - (1962 – 1969) e um retorno ao rigor censor, sob a batuta do Ministro Sánchez Bella e seu braço direito no cinema, Pio Cabanillas<sup>96</sup> (1970 – 1975; FERNÁNDEZ, 2011, p. 11-12; 20).

Como se pode constatar, essa compartimentação tem muito a ver com os homens chave na gestão do *Ministerio de Información y Turismo* e na sua subordinada *Dirección General de Cinematografía y Teatro* (que se torna *Dirección General de Cultura y Espectáculos*, na segunda metade dos anos de 1960).

Podemos sumariar o acompanhamento das políticas desenvolvidas nessas gestões através de uma dinâmica de sístoles e diástoles. Um pulsar irregular, *taquicárdico*, no qual as contrações - quanto ao afã intervencionista e censor - são bem mais longas e intensas que as aberturas (para ficarmos com uma metáfora nossa conhecida<sup>97</sup>). Os intentos mais sérios de se oferecer um mínimo de critérios (ou seja, capacidade de previsibilidade aos produtores/cineastas) e um máximo de promoção, são associados à figura e contextos nos quais José Maria Escudeiro esteve à frente da *Directoria General*. Tanto em sua curta passagem entre agosto de 1951 e maio de 1952,

---

<sup>96</sup> Essa cronologia, como qualquer outra, é fruto de opções. Para um recorte um pouco diferente, ver Daniele Pereira, 2010, p. 42 e 43. A de Fernández é, comparativamente, mais detalhada. Por outro lado, deixa de enfatizar o papel e as grandes realizações fílmicas do investimento estrangeiro, principalmente na década de 1960. Esse último aspecto é mais trabalhado no artigo de Pereira, pesquisadora da PUCRS (2010, p. 59-60). Voltaremos a isso na sequência.

<sup>97</sup> Com outras palavras, essa é a caracterização de Daniela Pereira: “O cinema espanhol durante o franquismo, alternando entre repressão, abertura e retrocessos (...)” (2010, p.42). Para uma referência à metáfora cardíaca, em um outro contexto e de autoria do General Golbery do Couto e Silva, pode-se ver MELO, José Marques de. *O papel dos meios de comunicação na abertura política: da sístole à diástole, os limites da democracia*. Disponível em <http://vsites.unb.br/fac/publicacoes/murilo/Cap02.pdf>. Texto datado de setembro de 1984. Consultado em 28 de novembro de 2012.

quanto na sua segunda gestão, mais longa, entre 1962 e 1968 (FERNÁNDEZ, 2011, p. 85;103)<sup>98</sup>.

Dado que o aparato legal foi relativamente extenso e sofreu vários ajustes e mudanças de ênfase ao longo do regime, procuraremos centrar naquilo que for mais relevante para uma noção da trajetória, estrutura e objetivos dessa normatização.

É revelador da importância atribuída ao cinema o fato de que, em meio à guerra civil, com o jogo por decidir, verifica-se uma preocupação e uma atitude reguladora (controladora) sobre os produtos da sétima arte. Testemunho disso é a “Ordem” de 21 de março de 1937, pela qual se “cria, com caráter nacional, uma Junta de Censura Cinematográfica em cada uma das províncias de Sevilha e de La Corunha”. Seu objetivo e razão de ser estaria na percepção de que

(...) el cinematógrafo, *exige la vigilancia precisa para que se desenvuelva dentro de las normas patrióticas de cultura y de moralidad* que en el mismo deben imperar (FERNÁNDEZ, 2011, p. 22-23, conforme texto reproduzido da Ordem em questão. Grifo nosso).

Sempre conforme Raúl Fernández, na sequência do ano de 1937, mais especificamente em novembro, a Ordem do dia 18 desse mês estabelece a sede de uma *Junta Superior de Censura Cinematográfica*, em Salamanca (subordinada à *Delegación del Estado para Prensa y Propaganda*) e também desenha a

sistemática burocrática que, con matizaciones de forma, se mantuvo en vigor los cuarenta años siguientes y cuyos fundamentos básicos se sostenían, en primer lugar sobre el eje Ejército-Falange-Iglesia y en segundo término, a partir de la más radical y absoluta orfandad en cuanto a los criterios censores (2011, p. 23).

A avaliação acerca da reiterada arbitrariedade da censura é bastante compartilhada pela bibliografia. Alícia Marañón, em seu estudo sobre a produtora UNICI e a trajetória do filme *Viridiana*, polêmica fita de Luis Buñuel, de 1962, qualifica a ação censora de *atrabiliaria y arbitraria* (quer dizer, sem moderação e autoritária - 2006, p. 29<sup>99</sup>).

Outros aspectos fundamentais, estabelecidos nesses anos iniciais, têm a ver com a introdução, pelo menos em Barcelona, de um *protocolo para a exibição de filmes*.

---

<sup>98</sup> Nos ocuparemos do mandato e atuação de Escudero mais à frente.

<sup>99</sup> Nesse viés, pode-se acrescentar a obra coletiva organizada por Vaquero y Sanchez Salas, principalmente na apresentação e no artigo que dá título à coletânea (2009, p. 13; 63 e 70).

Uma equipe denominada *Salas de Cine* foi encarregada de estabelecer a obrigatoriedade da projeção de uma imagem do caudilho, antes de cada película, assim como da execução do hino nacional “no intervalo” e o dever “dos espectadores de aderir à saudação fascista” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 26). Quase não é preciso lembrar que temos aqui um equivalente, no campo da exibição cinematográfica, das medidas adotadas para as partidas de futebol, conforme visto em seção anterior (II.2. *El fútbol: el deporte Rey*).

Seguindo com Raúl Fernández, nosso autor polivalente, que ocupou o cargo de ministro da Justiça (de 1977 a 2001) no pós franquismo, o mesmo atenta que os gabinetes censores e órgãos provisórios instituídos para esse fim, em cada cidade (Sevilha, Salamanca, Barcelona, Madri, Valência), eram muito heterogêneos, de modo que “uma fita autorizada por um gabinete (...) podia ser proibida por outro” (caso ocorrido, por exemplo, com *La Cruz y la Espada*, de Frank Strayer, 1933, ou com *La Condesa*, de Hall Gribble e Alexander Hall, 1932. Enquanto a primeira foi aprovada em La Coruña, foi proibida em Barcelona e a segunda foi censurada tanto pela junta de Madri como por Sevilha, mas em trechos distintos... FERNÁNDEZ, 2011, p. 28).

Para além dessas desavenças, acrescente-se a intervenção de juntas de natureza clandestina (não oficiais, mas consideradas por seu alinhamento ao governo) que “atuavam em defesa da ordem pública e das singularidades de seus territórios” (FERNÁNDEZ, 2011, p.28).

Com a vitória dos insurgentes, pode-se estabelecer um “novo estado cinematográfico”. Suas bases eram duas: mecanismos de *controle e de proteção*<sup>100</sup>. Para as primeiras contou-se com a censura, o controle da informação e a dublagem obrigatória (FERNÁNDEZ, 2011, p.28). Passemos cada um desses itens em revista, mesmo que brevemente.

A intensidade com que se tratou da vigilância imagética foi a responsável pela montagem de um sistema triplo para a censura. Uma de caráter prévio (de argumentos e roteiro); uma relativa à execução da empreitada, por intermédio da obrigatoriedade de um *permiso de rodaje* e, após a filmagem e edição, ainda havia o dever de apresentar o resultado à Comissão de Censura Cinematográfica (FERNÁNDEZ, 2011, p. 30).

No que diz respeito ao controle da informação, esse foi aperfeiçoado com a criação do famoso NO-DO, serviço de noticiários e documentários, criado em janeiro de

---

<sup>100</sup> Também aqui Alicia Marañón acompanha Raúl Fernández: 2006, p. 27.

1943 e compulsório em todas as salas de cinema, desse ano até 1976: ou seja, ao longo de 33 anos consecutivos<sup>101</sup>! Uma curiosa (pelo menos para nós) anotação de Raúl Fernández sobre o NO-DO faz menção às funções desse serviço informativo. O autor o entende como “veículo propagandístico” que divulgava obras e ações do regime, assim como “instrumento de efetiva desinformação - touradas, futebol, exibições do primeiro de maio (...)” (2011, p.68. Grifo nosso). Sem negar o caráter de propaganda, Tranche y Sánchez-Biosca acrescentam uma função de socialização ao NO-DO. Este “foi efetivamente um instrumento de propaganda da ditadura”, mas também teria sido “um esforço de socializar as massas, de lograr seu consentimento, de pautar o que era possível debater e o que não era, sem o uso da violência direta”. Essa consideração, advertem, “não anula a anterior”, mas matiza e refina a percepção do complexo montado (2006, p. IX – X). A obra citada perfaz um estudo considerável a partir de um esforço invejável de recuperação, manutenção e reflexão sobre o extenso material fílmico e textual existente na Filmoteca de Madrid<sup>102</sup>.

Por fim, registre-se a “censura idiomática” obrigatória, justificada nos termos de um “instrumento de reafirmação nacional” e estabelecida a partir de 1941. Tal recurso se prestaria a uma “escandalosa manipulação dos textos dublados a cargo da censura” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 66-67).

O outro lado da ação governamental tinha a ver com sua atuação protecionista. Essa política se manifestou por intermédio de formas variadas. Mencionemos o mecanismo de concessão de “licenças de dublagem em troca da produção de filmes nacionais”. A dublagem de filmes estrangeiros, como já vimos, era obrigatória e a posse das concessões para essa tarefa era cobiçada, já que viabilizava a exibição dos filmes potencialmente mais rentáveis. O governo liberava essas concessões na contrapartida da rodagem de produções espanholas. Para evitar que “películas absolutamente inconsistentes fossem realizadas unicamente como moeda de troca para a obtenção das permissões de dublagem”, uma Subcomissão Reguladora da Cinematografia classificava as fitas em três categorias, conforme a pretensa qualidade das mesmas. Na

---

<sup>101</sup> O NO-DO foi obrigatório para todos os locais de exibição do país, possessões e colônias, o que representava mais de 4 mil salas de projeção, conforme Wagner Pereira. Com esse autor fica fácil visualizar o NO-DO junto com os seus congêneres italiano e português, ou seja, o *Cinejornali*, surgido em 1924 e o *Jornal Português*, posteriormente intitulado de *Imagens de Portugal*, de 1938 e 1953, respectivamente (2003, p.118).

<sup>102</sup> Ao longo das mais de 600 páginas da coletânea de *NO-DO – el tiempo y la memoria*, podemos entrar em contato com os materiais divididos por temas variados, com as exatas referências cronológicas, conteúdos e abordagens dos filmes exibidos ao público espanhol. O livro é acompanhado por um DVD com trechos e programas igualmente organizados pela aparição no tempo e pelos temas.

primeira delas se recebia de três a cinco licenças de dublagem; na segunda, de duas a quatro e para quem fosse alocado na terceira qualificação, não havia licenças. Para incentivar produções cem por cento espanholas e que se incumbissem da “exaltação de valores raciais ou de nossos princípios morais e políticos” cria-se também a categoria complementar de “Interesse Nacional”.

Houve mudanças ao longo do tempo; em 16 de julho de 1952, por exemplo, essa categoria de Interesse Nacional se subdividiu em cinco, de acordo com a suposta adequação das produções. Em 1962 dá-se uma nova alteração. A qualificação de Interesse Nacional deixa de existir e surge, em seu lugar, a categoria de “Interesse Especial”, para aqueles filmes que apresentassem “destacada ambição artística, especialmente quando facilitem a incorporação à vida profissional de titulados da *Escuela Oficial de Cinematografía (...)*”; FERNÁNDEZ, 2011, p. 108). Tudo isso, é claro, de acordo com a avaliação das agências governamentais supracitadas.

Mas não fica por aí. A partir de outubro de 1969, sob o governo geral de Carrero Blanco e com a dupla Sánchez Bella (ministro da *Cartera de Información y Turismo*) e Enrique Thomas de Carranza (*Director General de Cultura y Espectáculos*), nova reformulação é feita. O sistema de Interesse Especial é substituído por uma hierarquia de 1 a 10, com equivalentes em ajuda financeira de subvenção crescente, de acordo com a pontuação (FERNÁNDEZ, 2011, p. 125).

O sistema protecionista se complementava com artifícios mais prosaicos, como a implantação de quotas de tela, incentivo às coproduções e a criação de gratificações e prêmios, tais como os Prêmios Nacionais de Cinematografia. A partir de 1964, a ordem de 19 de agosto, de desenvolvimento da cinematografia nacional, oferece créditos e antecipações, além de subvenções de até 15% dos valores necessários às produções fílmicas (FERNÁNDEZ, 2011, p. 69; 86; 108). A essa época (1962 a 1968), corresponde a segunda gestão de um importante personagem antes aludido, José Maria G. Escudero. Com este último na chefia da Direção Geral de Cinematografia e Teatro, o regime procurava incentivar, na Espanha,

una corriente de cineastas que, además de dar empleo a los frustrados licenciados (...) de la EOC [Escuela Oficial de Cinema], sirviera para producir cintas que por su cualidad pudieran representar a España en festivales internacionales y aprovechar su repercusión en aras de lavar la imagen de la dictadura (FERNÁNDEZ, 2011, p. 108).

É hora de um breve balanço da gestão de José Maria Escudero. Para tanto privilegiaremos um texto de Carlos Araguez Rubio. Nesse estudo, parte de um projeto de tese de doutoramento na Universidade de Alicante, o pesquisador apresenta um quadro conjuntural da segunda gestão de Escudero, entre 1962 e 68. O intuito é contextualizar uma fase de “abertura” do regime e seus desdobramentos para a política cinematográfica. Destaca-se, nesse sentido, a solicitação da Espanha para ingressar na Comunidade Econômica Europeia, organizada em 1957 (pedido negado por conta da existência de convênio que exigia, por parte dos países membros, que os governos do bloco fossem democraticamente constituídos), pela oposição em Asturias e País Vasco (que ocasionou a decretação de estado de emergência em ambos), pela reunião da oposição democrática, pela primeira vez, no que ficou conhecido como o “contubérnio de Munich e pelas greves de mineiros asturianos em agosto de 1963 (2006, p.1-3).

A reação governamental assume a forma de uma recomposição ministerial em ampla escala. Naquilo que tange à política para o cinema foi importante a nomeação de Manuel Fraga para o *Ministerio de Información y Turismo* (no lugar de Arias Salgado) e na posterior indicação, pelo novo ministro, de José María García Escudero à *Dirección General de Cinematografía y Teatro*, em 22 de julho de 1962 (2006, p. 4). Essas nomeações vêm acompanhadas do anúncio de um tempo de “abertura”, que visaria promover “tanto interior como exteriormente, uma imagem de progresso político e social e de aumento das liberdades”. Carlos Rubio qualifica o conjunto dessas iniciativas como “uma clara estratégia de propaganda do regime para justificar-se internamente e legitimar-se externamente, com vistas ao novo mapa político europeu” (2006, p. 3). A nomeação de Escudero fazia parte dessa lógica. Rubio o descreve como um “Falangista militante na juventude e como um homem das leis, católico, propagandista e grande teórico cinematográfico”. Na sua passagem pelo mesmo cargo, em 1951, teve problemas, dentre outros, por sua posição frente ao filme *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde. O regime considerou a obra muito dura; tratava das condições dos emigrantes fugidos dos campos para as grandes cidades; Escudero, no entanto, a teria defendido pela sua qualidade artística. A permanência de Escudero, nessa primeira etapa, foi meteórica. Depois disso publica pelo menos quatro estudos sobre cinema e tem destacada participação “nas Conversações Nacionais de Cinematografía, organizadas em 1955, pelo cineclube de SEU, da Universidade de Salamanca”. Esse encontro é muito lembrado pela literatura especializada, sendo visto como um divisor de águas. Rubio o entende como sendo a primeira vez em que se dá uma articulação

en torno al cine de una intelectualidad preocupada por su estado como género importante de la cultura española. Esa intelectualidad va a tomar conciencia de grupo en Salamanca, donde van a confluír grupos de muy distinta extracción política, social y, incluso, generacional. Jóvenes como Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay o Eduardo Ducaý, de los que posteriormente se conocería su afiliación al PC, compartieron mesa y estrado con personajes como Fernando Vizcaíno Casas, José Luis Sáenz de Heredia y el propio José María García Escudero (2006, p.5).

Na lista acima realmente encontramos cineastas com perfis e produções muito variadas. Bastaria comparar Bardem, que é um dos maiores nomes da cinematografia espanhola dos anos 50 em diante, autor de um cinema eminentemente crítico e Luis Sáenz de Heredia, diretor, dentre outros, de filmes pró regime, como *Raza*, de 1941 e *Franco ese hombre*, de 1964. Para fechar, Rubio conclui: por isso “não é de se estranhar que o mundo do cinema espanhol tenha recebido a notícia da nomeação de García Escudero de forma predominantemente otimista” (2006, p.5). Tratava-se de alguém do meio, um nome intelectualmente respeitado; muito provavelmente o ponto progressista limítrofe de negociação com o regime<sup>103</sup>.

A linha política adotada por Escudero vai estar centrada em “quatro pilares” básicos. Em um maior controle sobre as bilheterias (lei de controle das bilheterias, de 1964), na crescente obrigatoriedade de filmes espanhóis (de um por quatro, em agosto de 1964, a um por três, em janeiro de 1967), em melhorias no *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC), que passa a chamar-se *Escuela Oficial de Cinematografía* e em uma nova composição para a *Junta de Cualificación y Censura*, ademais da aprovação da lei de censura, “a primeira vez em 25 anos que se fazia um compêndio daquilo que a censura devia reprimir ou não podia tolerar” (RUBIO, 2006, p.9-10).

Outro aspecto relevante consiste no duplo viés dessa política: um nacional e outro para o estrangeiro. Vejamos a este respeito o destaque que Alicia Marañón já anotava para a segunda metade dos anos 1950.

---

<sup>103</sup> Para maiores informações sobre José María García Escudero, ver [http://www.academia.edu/1162282/Un\\_hombre\\_de\\_la\\_apertura\\_franquista\\_Garcia\\_Escudero](http://www.academia.edu/1162282/Un_hombre_de_la_apertura_franquista_Garcia_Escudero). Consultado em 10 e novembro de 2012.

He podido constatar la importancia que la cinematografía tenía para el régimen franquista no solo en su vertiente interna, sino también la que se le concede en la configuración de una imagen de España exportable al exterior, que se va modificando precisamente en el transcurso de los años cincuenta (...) (2006, p. 33).

Tomás Valero é da mesma opinião:

el régimen aprobaba - aunque en algunos casos, a regañadientes - toda obra artística que obtuviera reconocimiento internacional, siempre que le permitiera ofrecer una aparente imagen de apertura social (2010, p. 38).

Agora pensamos que podemos encerrar essa parte, voltando a Carlos Rubio. Na mesma linha dos autores acima, esse doutorando de Alicante cita o sucesso internacional alcançado por várias fitas, como *El Verdugo* (Berlanga, 1963), em Berlim; *La Caza* (Carlos Saura, 1966), em Cannes; *La niña de luto* (Manuel Summers, 1964), em Mar del Plata; *Noche de Verano amarillo* (Jordi Grau, 1963); *Young Sánchez* (Mario Camus, 1964) etc. Não obstante,

cuando estas obras llegan a España, la censura las oprime fuertemente, teniendo muchos problemas para ver la luz, algo que normalmente acababan consiguiendo no sin cuantiosos cortes de censura. Y es que al Ministerio no le interesaba prohibir los films, pues de esta forma se haría publicidad negativa de la pretendida apertura, así que era preferible que éstos fueran presentados íntegramente de cara al exterior y debidamente recortados en el interior (2006, p.19).

Restaria tecer algumas considerações sobre os movimentos estéticos do cinema, no período. Novamente procuraremos uma síntese. Se consultarmos Daniela Pereira, deparamo-nos com um rol de qualificações que vão do cinema fantástico, próprio do período inicial e mais repressivo do regime, passando pelas coproduções com a Itália e Estados Unidos, principalmente, aos filmes do chamado *Nuevo Cine Español* (NCE) e os de “estrita propaganda política” (neste último caso inserem-se os já citados *Raza* e *Franco, ese hombre*; tal tipo de filmes, ademais, não foi muito numeroso - 2010, p. 43-44).

Exatamente como no caso brasileiro, a maior quantidade de páginas escritas e publicadas é dirigida ao Cinema Novo deles. Para esse movimento a bibliografia utilizada apresenta divergências de datação e inserção. Para Carlos Rubio, o NCE tem em 1963 o seu “ano I”, com *Noche de Verano*, de Jordi Grau; *El buen amor*, de

Francisco Regueiro e *Del Rosa al amarillo*, de Manuel Summers. Todos os três diretores vindos da *Escuela Oficial del Cine* e apresentando “uma nova competência técnica e uma maior qualidade” (2006, p.10). Ou seja, essa corrente seria diretamente tributária das mudanças políticas que sumariamos acima. Outros autores parecem incluir no movimento obras anteriores de dois grandes cineastas espanhóis, o já citado Juan Antonio Bardem (1922 -2002) e Luís Garcia Berlanga (1921 – 2010). Estes fazem sua aparição a partir de sua formatura no *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, em 1950 (IIEC – na verdade, a mesma instituição que vai se tornar a *Escuela Oficial de Cinema*, em 1963). Suas obras iniciais são: *Esa pareja feliz* (1951 - Bardem e Berlanga, juntos), o ilustre *Bienvenido Mr. Marshall!* (Berlanga), de 1953 e *Muerte de un ciclista* (Bardem), de 1955 (PEREIRA, 2010, p.55). A produção desses dois cineastas continua numerosa, corrosiva e ativa a partir de então<sup>104</sup>. Evidentemente não se pode esquecer, de modo algum, as presenças fundamentais de um Luís Buñuel (1900 - 1983) e a importante produção de Carlos Saura, professor na *Escuela Oficial de Cine* e em plena atividade em 2012<sup>105</sup>.

Ainda sobre o novo cinema espanhol, Carlos Rubio faz uma primeira aproximação quanto ao público desses filmes. Não eram campeões de bilheteria. No mercado espanhol (assim como no nosso), a liderança de vendas de ingressos era do filme estrangeiro. O levantamento é válido para a década de 1950 e 1960. Nesses anos os filmes espanhóis “de maior bilheteria seguiam sendo os de matiz folclórico e os que apresentavam, na grande tela, ídolos já consagrados socialmente” (2006, p. 36).

Uma palavra deve ser destinada a um fenômeno marcante da cinematografia produzida na Espanha na década de 1960: o seu relacionamento com o investimento estrangeiro e a filmagem de megaproduções em território ibérico. Um nome encontra-se bastante associado a esses empreendimentos, o de Samuel Bronston. Não foi o único, não foi o pioneiro, mas talvez seja o mais conhecido, até por conta dos títulos a ele associados, tais como *O Rei dos Reis* (1961), *El Cid* (1961), *55 dias em Pequim* (1963),

---

<sup>104</sup> Para uma conferência ver o perfil de ambos no IMDB. Bardem: <http://www.imdb.com/name/nm0054219/> & Berlanga: <http://www.imdb.com/name/nm0305557/>. Consultado em 06 de dezembro de 2012. Aqui devemos novamente agradecer à CAPES pela cessão de bolsa sanduíche para minha ida à Espanha, durante o primeiro bimestre de 2012, e à *Filmoteca Española de Madrid*. Com esses apoios pude, dentre outros, ter acesso a uma parte dessa importante produção cinematográfica, a qual não se vincula diretamente ao meu tema, mas que foi fundamental para uma introdução a algumas das mais importantes realizações da indústria espanhola de cinema.

<sup>105</sup> Perfis no IMDB (Buñuel e Saura): <http://www.imdb.com/name/nm0000320/> & <http://www.imdb.com/name/nm0767022/>, respectivamente. Consultados em 06 de dezembro de 2012.

*A queda do império Romano* (1964) e outros. Daniela Pereira explica que as companhias ocidentais eram “bem vindas no país de Franco no final da década de 50 e durante os anos 60, como ficou registrado principalmente nas coproduções italianas” (2010, p. 56). Empresas como a General Motors, a Kodak, Firestone, Du Pont financiaram as produções fílmicas mencionadas acima. A parceria entre os Estados Unidos e a Espanha franquista foi montada com base no interesse, de um lado, pelos financiamentos e pela promoção de um “cinema que iria enaltecer as belezas naturais e históricas da Península”, além de “impulsionar o turismo”. Do outro lado, por parte dos produtores norte-americanos, havia o interesse pelas “inúmeras facilidades para filmar na Espanha (...) a locação mais barata e vantajosa que poderiam encontrar” (2010, p. 56).

Além dos filmes de Bronston, outras coproduções importantes foram realizadas, tais como *Lawrence da Arábia* (1962), *Cleopatra* (1963), e *Dr. Jivago* (1965).

Agora sim, pensamos poder concluir. Para tanto tomaremos a apresentação de Lauro Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas à coletânea *El espíritu del caos*. Esse texto se torna importante para nós por oferecer um cenário (o mais atualizado de que dispomos – essa publicação é de 2009) acerca da reflexão sobre o cinema na Espanha. E, mais especificamente, sobre os estudos históricos que tematizam o cinema. É desse campo da produção intelectual que vêm os quinze artigos reunidos no livro. Todos anteriormente editados no periódico semestral *Secuencias. Revista de Historia del cine*, amparado no *Programa de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de Madrid*. Pois bem, na introdução aos capítulos é mapeado o estado da arte, com suas tendências e carências. Um dos aspectos comemorados é o de que se tenha aberto espaço, nos últimos tempos, em Espanha, para a legitimação do cinema comercial como objeto de estudo. A preferência e, no limite, exclusividade, repousava no “cine de autor” (2009, p. 12). Mesmo assim, os editores advertem: essa incorporação é mais válida para as pesquisas relativas à década de 1940/50, a produção do cinema popular dos anos de 1960 “segue sofrendo, desde numerosos pontos de vista, a condenação (...) frente ao [cine] intelectualizado e autoral”. Fora do Novo Cinema Espanhol e da Escola de Barcelona, pouca coisa parece merecer o interesse investigativo para os estudiosos do período (2009, p. 17).

Não obstante, Laura Vaquero e Daniel Salas destacam com regozijo o fato de que “na atualidade uma nova geração de espanhóis vêm produzindo trabalhos a partir do cinema de subgêneros”. E explicam: os investigadores estrangeiros não

apresentam a condenação estética e ideológica prévia que afasta os nativos dos filmes espanhóis populares (2009, p. 17). E concluem, de modo mais genérico: “A história do cinema espanhol (...) necessita de uma maior investigação, em quase todos os seus aspectos” (2009, p. 18).

De nossa parte é reconfortante tomar conhecimento desse contexto intelectual, posto que tanto no que diz respeito ao nosso objeto (com exceção de *Barça, 75 años de historia del Fútbol Club Barcelona*, que é um documentário e, talvez, o filme de Mario Camus, *Volver a vivir*, nossas outras três fitas selecionadas são bem “populares”), quanto no que se refere ao nosso corte cronológico, nosso estudo se encaixa na demanda assinalada. Com o incentivo de, em alguma medida, contribuir para o preenchimento das lacunas assinaladas, partimos para a análise de nossos filmes.

## **.Capítulo III: O Futebol nas telas.**

### **III.1. O futebol nas telas brasileiras.**

Vale dizer, o cinema é ‘produto da história’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu (...) [Isso] inclui todos os gêneros fílmicos possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção carrega (...) ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura (BARROS, 2011,p. 180).

O trecho acima, do historiador José D’Assunção Barros, delimita bem o que pretendemos que seja o exercício analítico a seguir. Iremos nos esforçar para observar o “lugar” de produção dos filmes selecionados, atentar para a “linguagem possível” (técnica, estilística) de sua época, esquadrihar as temáticas abordadas e rastrear “retratos, “marcas” e “indícios” do tempo social em que vieram à luz. Considerando os regimes ditatoriais no interior dos quais as obras foram realizadas, intencionamos trabalhar os diálogos levados a cabo com as linhas de força políticas e culturais em seus momentos de feitura.

Para fins de padronização e para facilitar o cotejamento entre as obras, seguiremos o seguinte arranjo expositivo. Procuraremos apresentar informações gerais sobre cada película, seus produtores e protagonistas, à guisa de introdução. Na sequência estabeleceremos o lugar cinematográfico da fita (o gênero ou subgênero em que se insere, a linha técnica/estilística que propõe, o público alvo que almeja). Em seguida partiremos para a narrativa fílmica específica da obra singular em questão. Isso posto, trataremos de delinear o papel do futebol nessa tela, ou seja, como o desporto bretão é abordado, qual seu papel no enredo: numa palavra: o que e como tal película fala sobre (exibe) o futebol. Por fim, atentaremos ao lugar de produção do filme selecionado. Aqui será o caso de estabelecer balizas mínimas do contexto mais geral que envolve a produção fílmica sob estudo. Este será, ademais, o espaço de verificação de se e como, podemos traçar conversações sobre as linhas temáticas, de opinião, de disputa, presentes em cada contexto ditatorial e as narrativas fílmicas sob exame. O

comentário e análise próprios serão confeccionados ao longo dessas divisões expositivas e, se for o caso, sumariados ao final do percurso.

Devemos advertir que esse é um esquema expositivo que visa oferecer um padrão mínimo de semelhança, no momento da abordagem. Não obstante, não nos tolheremos por ele. Noutras palavras, em algumas ocasiões elementos que poderiam estar alocados em uma etiqueta serão desenvolvidos em outra, sem maiores veleidades. Também é preciso dizer que iniciamos nosso trabalho com os filmes com uma certa avaliação de páginas a serem dispensadas para cada película. E, embora não tenhamos chegado a nenhuma grande discrepância numérica, logo abrimos mão dessa vontade uniformizadora. Cada texto fílmico pede um tipo de *approach* e demanda uma maior ou menor quantidade de laudas.

Neste capítulo também optaremos por uma utilização mais pontual e livre da pequena bibliografia existente sobre cinema e futebol. Já a mencionamos, na introdução desta tese (ver nosso Capítulo II: O futebol e o cinema: Brasil e Espanha no campo e nas telas) e, agora, vamos nos remeter aos títulos apenas quando deles fizermos uso direto. De acordo com nosso plano de redação, iniciaremos com as produções brasileiras, começando pelo filme de Mazzaropi, o mais antigo dentre as películas nacionais selecionadas (1966). Depois emparelharemos *Tostão, a fera de ouro* (1970) com *O Barão Otelo e o barato dos bilhões* (1971). Logo depois trataremos de *Isto é Pelé* (1974) e *Passe Livre* (1974). Esse arranjo é principalmente cronológico, não obstante, não nos furtaremos a propor uma comunicação entre essas produções, sempre que possível e desejável. O filme que tematiza a biografia de Tostão, por exemplo, surgido no auge da ditadura, é de um tipo cinematográfico muito próximo a *Isto é Pelé*, o qual surge juntamente com os primeiros anúncios de distensão. Estaremos atentos a esses cruzamentos temáticos, de gênero fílmico ou estilístico.

## *O Corintiano* (1966)<sup>106</sup>

### **Introdução.**

Mazzaropi foi um fenômeno cinematográfico. Filmes como *Jeca Tatu* (1959) e *Casinha branca* (1963) contabilizaram oito milhões de pagantes, cada! Trata-se de uma marca difícil de ser batida. O conjunto de sua obra se insere no pequeno rol dos maiores campeões de bilheteria de produções nacionais de todos os tempos, incluindo-se aí os grandes sucessos da Atlântida, a fase áurea da Embrafilme, no início da década de 1970 e os sucessivos empreendimentos de *Os trapalhões* e de *Xuxa Meneghel*<sup>107</sup>.

Ao longo de 30 anos no *metiér*, o ator\diretor Amácio Mazzaropi (1912 – 1981) estrelou 32 longas, dos quais 14 ele dirigiu<sup>108</sup>. Esse “filho de pai italiano e mãe descendente de portugueses”, nascido em São Paulo, apresenta uma trajetória que passa pela adesão a espetáculos ambulantes e a incorporação de um tipo para toda a vida: o “papel do caipira”. Pelos idos dos anos de 1920-30, a figura de “Genésio Arruda e seu irmão Sebastião” constituíam-se em referência na composição de personagens do campo (ABREU, 2000, p. 366). Mazzaropi, que neles se inspira, parece superá-los; os dois últimos filmes (em um total de oito películas) que contaram com a participação de Genésio são estrelados, dirigidos e produzidos por seu antigo discípulo<sup>109</sup>. Sem entrarmos em maiores detalhes, podemos pontuar alguns momentos importantes da carreira do famoso *Jeca*; essa alcunha mesma foi fruto do sucesso de *Jeca Tatu*, fita de 1959. Conforme Nuno Abreu é com essa adaptação de um conto de Monteiro Lobato, dirigido por Milton Amaral (o mesmo diretor de *O Corintiano* e outras produções de

---

<sup>106</sup> Para todos os filmes preparamos uma ficha técnica ampliada, as quais seguem em anexo. Procuramos agrupar um número mínimo de informações, referências e menções, as quais foram fundamentais para o estudo das fitas. Por isso, em cada uma delas listamos dados sobre os diretores e/ou protagonistas, incluindo filmografias, artigos pertinentes, sinopses, pequenas ou grandes críticas (tanto de quando foram lançados os filmes, quanto de escritos produzidos a posteriori). Para a confecção desse material contei com a ajuda profissional da professora e mestre em história, Natalia Azevedo Crivello, que me assessorou como uma assistente de pesquisa. Por essa preciosa colaboração sou enormemente grato.

<sup>107</sup> Ver PINTO, 2008, p. 210; <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>. Consultado em 23 de dezembro de 2012.

<sup>108</sup> FONSECA, Rodrigo. Mazzaropi: simples na arte de fazer milhões. **Jornal O Globo**, artigo, pág. 18, 11 de abril de 2010.

<sup>109</sup> Trata-se de *Zé do Periquito* (1960) e *Tristeza do Jeca* (1961). Ver verbete de autoria de Luis F. Miranda: “ARRUDA, Genésio” (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 31). Essa influência pode ser vista em relato do próprio Mazzaropi, sobre seu início de carreira: “Naquele tempo, o gênero de peças que fazia sucesso no teatro era caipira. E, como todo mundo, eu gostava de assisti-las. Dois atores, em particular, me fascinavam. Genésio e Sebastião de Arruda”. MAZZAROPI (Entrevista). **Revista Veja**, 28 de Janeiro de 1970.

Mazzaropi), que o personagem é definitivamente incorporado e fundido ao “estilo histriônico” do ator (2000, p. 367).

Antes de *Jeca Tatu*, no entanto, Mazzaropi já havia criado sua própria companhia itinerante, em 1940. Depois trabalhou na Rádio Tupi de São Paulo, no fim dessa década e foi contratado para a televisão, “praticamente” inaugurando a TV Tupi de São Paulo, em 1950 (ABREU, 2000, p. 366). Esses trabalhos lhe proporcionaram a popularidade suficiente para ser convidado pela Cia. Vera Cruz (1949 – 1954), na qual atuou em *Sai da frente* (1951), *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). Cinco películas depois estava pronto para entrar no ramo da produção, criando a PAM FILMES, em 1958. De *Chofer de praça*, desse ano, em diante, todos seus filmes serão autoproduzidos (ABREU, 2000, p. 367)<sup>110</sup>. Entre 1970 e 1975, seu “esquema empresarial controlou cerca de 20% da arrecadação dos filmes nacionais”, contabilizando um “público de cerca de três milhões de espectadores”, por película (ABREU, 2000, p. 367). Um feito.

### **O lugar cinematográfico da fita (O Corintiano, 1966).**

Recorrendo novamente a Nuno Abreu, esse autor vai classificar a cinematografia de Mazzaropi sob a rubrica de uma “chanchada paulista”. Vejamos mais de perto:

O que parece importar no universo cinematográfico de Mazzaropi/Jeca é a sua imagem. Contemporâneo à chanchada carioca, que, com poucas variações, produziu o ‘malandro’, e ligado por condição à vida urbana, Mazzaropi talvez seja o único produto da chanchada paulista, trazendo traços opostos, formando uma imagem conservadora, que surge como veículo para valores antigos da vida rural, com um conteúdo reacionário, retrógrado e conformista (...). Em tudo procurou tirar partido do contraste entre o mundo moderno/urbano e conservador/rural (2000, p. 367).

E prossegue: seu “humor é (...) calcado na relação empática com sua figura, de composição muito marcada, em que não há lugar para subentendidos, sutilezas e insinuações”. Finca um “pé no sentimentalismo melodramático e outro na comicidade” (ABREU, 2000, p. 367).

---

<sup>110</sup>.Para mais informações biográficas pode-se consultar o site do Museu Mazzaropi (<http://www.museumazzaropi.org.br/#>). Nesse endereço há ainda sinopses sobre todos os filmes do *Jeca* paulistano. A PAMFILMES ainda existe, sob os cuidados do filho adotivo do criador da produtora, André Luiz Mazzaropi ([http://www.pamfilmes.com.br/ja\\_rolou.php](http://www.pamfilmes.com.br/ja_rolou.php)).

Tratar-se-ia, portanto, em uma visão de conjunto, de uma produção “popular”, (e nisso obteve muito sucesso<sup>111</sup>), no bojo de uma concepção de que “cinema é diversão”, de acordo com o próprio realizador. Seus filmes, afirmou, “nunca pretenderam mais do que isso”: no máximo, oferecer uma “distração em forma de otimismo”<sup>112</sup>.

Diante disso, fica claro que Mazzaropi compõe suas peças fílmicas em meio a um constante litígio com a crítica especializada e com o que ele chama de um “cinema enrolado, complicado, pretensioso, mas sem público”. Nesses embates, a grande afluência de público e a independência financeira da PAMFILMES aparecem como trunfo argumentativo. Ao ser perguntado quem era Mazzaropi, pelo reporter da Veja, Armando Salem, em janeiro de 1970, a resposta vem como provocação:

Um ator bom ou mau que sempre manteve cheios os cinemas. Que nunca dependeu do INC - Instituto Nacional do Cinema - para fazer um filme. Que nunca recebeu uma crítica construtiva da crítica cinematográfica especializada – crítica que se diz intelectual<sup>113</sup>.

Nesse antológico depoimento, o cineasta de Taubaté solta o verbo, para aparente deleite do entrevistador, que instiga:

**Veja** - Você parece ter muita raiva dos intelectuais.  
**Mazzaropi** – E tenho mesmo (...) <sup>114</sup>.

Um pouco antes, o cineasta nomeava seu contraponto cinematográfico mais óbvio:

Tenho muita vaidade em dizer que eu não tenho nenhum problema de exibição de meus filmes (...) agora, pelo outro tipo de filme feito no Brasil, não respondo. Não sei se ele pode ajudar a indústria cinematográfica nacional.

**Veja** – que outro tipo de filme?

**Mazzaropi** – Esse tal de Cinema Novo.

**Veja:** Você é contra o Cinema Novo?

**Mazzaropi** – Não, eu não tenho nada contra (...). Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense. Não adianta

---

<sup>111</sup> “O Corintiano é isso – um filme popular, no bom sentido do termo, destinado ao grande público, e que toma como elemento narrativo o futebol, este como sempre gozando de grande prestígio” (ORICCHIO, 2006, p. 128).

<sup>112</sup> MAZZAROPI (Entrevista). **Revista Veja**, 28 de Janeiro de 1970, p. 5.

<sup>113</sup> MAZZAROPI (Entrevista). **Revista Veja**, 28 de Janeiro de 1970, p. 3.

<sup>114</sup> MAZZAROPI (Entrevista). **Revista Veja**, 28 de Janeiro de 1970, p. 5.

tentar dar a ele um punhado de absurdos: no lugar da boca põe o olho, no lugar do olho põe a boca. Isso é para agradecer intelectual<sup>115</sup>.

Ora, se nos recordamos de seção anterior (II.3. Cinema e ditadura no Brasil), vemos que esse conflito se refere aos temas-chaves em discussão de política cinematográfica daqueles anos. Inclusive o constante e estrutural domínio estrangeiro (americano) do mercado (MALAFAIA, 2011, p. 333). Nessa história, Mazzaropi, de Jeca, não tem nada. Esforça-se em defender o cinema que faz a partir de um projeto de viabilização de uma “indústria que seja capaz de suprir o mercado interno de filmes”, já que para o mercado externo fica bem mais difícil: “nós não temos nem lâmpadas aqui. Tudo que temos vem de lá”. Seus filmes, se não gozavam do status, interesse da crítica e visibilidade internacional, não precisavam do apoio demandado ao Estado e ao regime vigente (criticado por quase todos os propositores do cinema “enrolado” de que fala o *Jeca*) ao longo do período. A estratégia de Mazzaropi é clara: seu cinema ajudaria a construir um público e uma indústria cinematográfica nacional, aspiração histórica do setor. Já esse “tal de cinema novo”...<sup>116</sup>

### **O Corintiano, o filme** (a narrativa fílmica específica dessa obra singular).

*O Corintiano* nos conta as desventuras de um barbeiro simplório e rude, morador da Vila Maria Zélia, em São Paulo, cujo maior divertimento na vida é torcer pelo *timão*. Dado seus modos e exageros, Seu Manuel (Mané, vivido por Mazzaropi) provoca indisposições generalizadas. Com clientes de sua barbearia, com os filhos, com a esposa e com os vizinhos. Os conflitos se acumulam e põe em risco a própria unidade familiar. A evolução desses percalços (quase todos com uma boa pitada caricatural e cômica), a crise com os vizinhos e no seio familiar e o posterior reagrupamento harmônico resumem o enredo, sob uma apresentação sumária.

Em *O Corintiano*, temos um traço distintivo, anotado por Kleber Mendonça. Esse diretor e crítico aponta que, se é verdade que a popularidade de Mazzaropi “foi construída em cima de um tipo rural, rústico (...) que tinha como base, em grande parte, o interior de São Paulo”, no caso desse filme isso não se verifica. Haveria aqui “uma quebra dessa sequência, uma vez que a história se passa (...) [na capital paulista]”. Nada que descaracterize o personagem de sempre, mas coloca uma nuance curiosa e permite

---

<sup>115</sup> MAZZAROPI (Entrevista). *Revista Veja*, 28 de Janeiro de 1970, p. 4-5.

<sup>116</sup> MAZZAROPI (Entrevista). *Revista Veja*, 28 de Janeiro de 1970, p. 4.

inclusive acrescentar um aspecto de testemunho de época (sobre aspectos da São Paulo de fim dos anos 1960) através dessa “aventura de costumes” (MENDONÇA, s/d).

Por outro lado, em termos de uma cultura futebolística, Mazzaropi encarna uma figura conhecida de qualquer um que tenha tido um mínimo de contato com o meio: o torcedor fanático. Seu Manuel é corintiano roxo. Em casa, seus dois filhos (um casal), parecem não estar satisfeitos com o comportamento do pai. “Ou é briga, ou festa ou é jogo” reclama o varão, de nome Jair. Ele estuda medicina, para desgosto do pai (!) que preferiria que o rapaz tivesse tentado a sorte como centroavante... do Corinthians<sup>117</sup>, é claro. Marisa, a filha, é bailarina, o que também não é bem visto por seu genitor.

A fita segue uma série de episódios conflitivos e jocosos, como seria de se esperar. O enredo evolui em uma tensão crescente entre o patriarca torcedor e sua família. O conflito cresce muito pelos exageros do barbeiro-torcedor. Mané não cobra corte de cabelo de quem apresenta carteira de sócio do Corinthians, o que exaspera sua mulher; vive às turras com o vizinho palmeirense; leva um burro - o animal mesmo, ganho em uma rifa- para casa e lhe dedica especial atenção, por conta das cores preta e branca que traz no dorso: as cores do *timão*. Sua afeição pelo animal gera uma das passagens mais divertidas (e irritante) da película. Mané simplesmente leva o burro (e o cachorro da casa vai na onda) para comer à mesa. Revoltados, Marisa, dona Eulália (a esposa de Mané) e Jair se retiram, nessa ordem. O último, Jair, ainda tem que ouvir do pai que ele devia ter mais paciência, e Mané vaticina:

- Na outra encarnação você vai vir um cachorro.

Indignado, Jair retruca qualquer coisa:

- Prefiro voltar um burro.

Ao que Mané retorna, encerrando a discussão:

- Repetir não pode.

---

<sup>117</sup> Adotamos a grafia oficial do nome do clube, conforme *site* do mesmo: <http://www.corinthians.com.br/site/home/>. Consultado em 21 de dezembro de 2012.

Mané é insuportável. Para além dessas rinhas, há ainda um desacerto entre o que o barbeiro perspectiva para o futuro dos seus rebentos e os caminhos que os dois jovens tomam em suas vidas. O clímax dessa tensão implica no rompimento\inviabilização da continuidade da relação, com a saída dos filhos de casa. A reconciliação, no final, encerra a trama, re-estabelecendo a harmonia familiar com a afirmação da legitimidade das aspirações dos filhos e o reconhecimento das mesmas, por Mané.

Registremos que a desavença do barbeiro com o filho, que estuda muito porque quer ser médico, é de base quase totalmente cômica. O pai do personagem se irrita com o mesmo, numa inversão do que seria socialmente desejável: um filho estudioso, sério e promissor. No caso de Marisa, há mais elementos. A irritação paterna se dá por conta da associação da aspiração da filha pelo balé ao “teatro de revista”, no qual, segundo Mané, “uma porção de moças (...) [se exibem] com a perna de fora, dançando”. Esse é o problema mais compatível com uma visão moral de época. Mané, talvez como muitos pais de seu tempo e lugar social, “não distingue uma coisa da outra”. Em uma sequência tudo fica devidamente explicitado: Mané e sua mulher chegam em casa e encontram a filha, de corpete, ensaiando seus passos, ao som da música que vem da vitrola:

(**Mané**) Outra vez essa droga dessa música?

(**Marisa**) Ih papai... já vai começar?

(**Mané**) Não, vou acabar com ela [a música] (...).

(**Mané**) Escuta vamo (sic) parar com essa pouca vergonha aqui. Isso daqui não é teatro de revista, minha filha.

(a mãe, **dona Eulália**) Isso não se faz Mané; se ao menos você entendesse alguma coisa de balé.

(**Mané**) É claro que eu entendo. Sabe o que é balé? É uma porção de moça, com a perna de fora, dançando no teatro (...).

(**Marisa**) Ora mamãe, papai não distingue uma coisa da outra. O que entende ele sobre arte?

(**Mané**) Arte é futebol, minha filha. Você é que não entende disso. Fica aí ouvindo essas músicas chorosas (...).

Mané troca de disco e coloca o hino do Corinthians, a todo volume. Ele preferiria que sua filha fosse uma costureira; faria gosto se fosse assim. Registremos que aqui reside o nó górdio das desavenças familiares. É nesse ponto, de base moral, para Mané, que ele finca mais o pé. Tanto que a discordância vai se arrastar até o finalzinho da película, somente sendo equacionada por uma influente e decisiva intervenção externa. Logo veremos como.

### **O papel do futebol na tela de *O Corintiano*.**

Como vimos acima, o próprio personagem-protagonista de Mazzaropi explicita, pontualmente, como entende o futebol; para Mané, o futebol é “arte”. O já citado Kleber Mendonça destaca esse aspecto em sua crítica, quando menciona a discussão do corinthiano fanático com sua filha, que defende sua paixão pelo balé. Para o barbeiro torcedor, a “única arte possível, porém, é a do futebol, e a única música ‘o hino do colosso’”. No âmbito do enredo, a intensa participação de uma cultura futebolística assume o lugar de elemento vital (“o longa-metragem mostra como o futebol é a razão de viver de Manuel”). Trata, nesse sentido, do “que seria a religião nacional do futebol”, com um “extremismo de tintas cômicas” (MENDONÇA, s/d).

Mané, como já tivemos a oportunidade de mostrar, coloca sua paixão clubística acima de praticamente tudo: do dinheiro, da profissão e até mesmo da sua família, com a qual vive às turras, dada sua idiossincrática e exagerada vivência passional. E no final das contas é disso que se trata: de uma tremenda paixão, que somente após o exercício de um duro e calejado percurso consegue ser acomodada pelo fim maior da harmonia familiar. Mendonça conclui assim: o roteiro “utiliza o futebol como crônica familiar que, ao final, levará a um acordo entre as partes e à moderação de Mané” (MENDONÇA, s/d).

Nesse conjunto, advertamos, o que é filmado é essa “paixão nacional pelo futebol (...), sem a pretensão formal de filmar o esporte”. Noutras palavras, não há muito espaço para uma produção imagética, plasticamente elaborada, do desporto. O astro dessa película é (antes de tudo e de todos, Mazzaropi, é claro) o tema da paixão futebolística.

### **Quanto ao lugar de produção de *O Corintiano*.**

Há momentos narrativos, temáticos e políticos nessa obra de Mazzaropi que muito claramente se relacionam à conjuntura mais geral. Podemos destacar três elementos de diferente natureza. Inicialmente chamamos a atenção para uma referência textual isolada, que oferece uma pitada do espírito de época. Em um dos muitos episódios de devoção de Mané, religião e o culto ao Corinthians se misturam. No meio da noite, o sono preocupado do torcedor não deixa o barbeiro descansar em paz, ansioso que está com o próximo jogo de seu time. Para acalmar o espírito, Mané reza para São Jorge, em um altar que mantém na sala. O seguinte “diálogo” se estabelece:

(**Mané**) Vós que estás com seu cavalo na lua, atormentado por tantos foguetes russos e americanos, não deixai o corinthians cair do cavalo (...). Em vez de chuchar<sup>118</sup> o dragão, dá uma chuchada no próximo adversário.

Certamente não era a São Jorge que a guerra fria perturbava. Cerca de quatro anos depois do episódio dos mísseis de Cuba (outubro de 1962) e passados aproximadamente dois anos do golpe de 1964, com o país ainda sob a batuta de Castelo Branco, o temor pelo espraiamento da tensão internacional e o tema do perigo comunista fazia uma pequena ponta no filme de Mazzaropi.

Por outro lado e propondo um “bate-bola” fílmico, é possível um interessante contraponto de fitas e de épocas a partir dessa película de Mazzaropi e uma antiga produção de 1938, a qual somente pudemos ter tido acesso por intermédio de alguns textos. Um deles é de autoria de Adriano Oliveira. Esse doutorando da PUC/SP afirma que *Futebol em Família*, dirigido por Rui Costa, “foi visto por milhões de pessoas em um país que ainda estava por ouvir no rádio as partidas da Seleção Brasileira na Copa da França”. O enredo, continua, conta com um professor “que odiava futebol (o que é bem significativo, pois parte da intelectualidade brasileira sempre considerou o futebol algo menor)”. O pior, para esse docente fictício, era ter que “conviver com o fato de que o filho, estudante de medicina, tornara-se o artilheiro do Fluminense” (OLIVEIRA, 2006, p. 3). Ao fim, com a conciliação das duas atividades, a paz familiar é restaurada.

Oliveira ou não percebe ou não se coloca a tarefa óbvia de cotejamento com a história de *O Corintiano*. Luiz Oricchio, por seu turno, não perde essa oportunidade (2006, p. 49-50). Isso é bastante compreensível, até porque esse último autor escreve um livro que pretende estabelecer uma lista, “a mais completa possível”, de filmes nacionais sobre futebol, até a data de finalização de seu trabalho, ao passo que Adriano Oliveira está escrevendo um pequeno artigo introdutório.

---

<sup>118</sup> Como eu não conhecia o verbo, considerei interessante expor seu significado, caso alguém mais não esteja familiarizado. Conforme o dicionário Michaelis, “chuchar” apresenta as seguintes acepções: “**chuchar** *chu.char* *lat* *suctiare*) *vtd* **1** Chupar, sugar. **2** Mamar. **3** Apanhar, levar, receber: “Anda comigo ou chuchas um murro no nariz” (A. F. de Castilho, *ap* Laudelino Freire). **4** **Tocar, catucar**. **5** *pop* Mangar com, motejar de. *Chuchar no dedo*: não conseguir o que deseja; ser logrado. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=chuchar>, consultado em 22 de dezembro de 2012.

Pois bem, o que Oricchio constata é que 28 anos depois do lançamento de *Futebol em família*, dá-se uma inversão completa da trama. Se no filme de 1938 o pai de um jogador se exaspera com a possibilidade de que, com o futebol, ele esqueça da carreira médica, em *O Corintiano*, Mané se desespera com o exato oposto. O barbeiro se vê profundamente irritado com o filho, o qual se dedica à faculdade ao invés de jogar bola, como o filho do seu vizinho e rival palmeirense. Nessa confusão, dona Eulália é quem tem que ouvir as rabugices de Mané, o qual não se furta a afirmar que desde que Jair nasceu ele insistiu para que ele fosse jogador (do Corinthians, é claro), mas

(**Mané**, dirigindo-se à esposa) A senhora queria que ele estudasse (...). Muito mais barato comprar uma bola e uma chuteira do que comprar livro e pagar ginásio pra ele.

E um pouco mais à frente:

(**Mané**) Ah mulher... ponha na cabeça que mais vale um pé na bola que uma cabeça na escola.

O meio futebolístico, e o país, havia mudado nesses quase trinta anos que separam os dois filmes. Se ainda no início da profissionalização a opção pelo desporto bretão era duvidosa e, principalmente, socialmente menos valorizada, no fim da década de 1960 as coisas já haviam começado a mudar. O Brasil já não era mais um vira-latas entre as nações (não no campo esportivo, ao menos), tendo abocanhado duas copas mundiais e se qualificado internacionalmente à potência nesse esporte. Já tínhamos uma corte, um pedigree e um rei nessa seara. Oricchio está certo quando afirma que a “passagem do tempo e mudanças nos focos das narrativas explicam essa diferença de perspectivas”. E mais ainda quando vincula a inversão do enredo a um viés social. Em *O corintiano*, defende, “o processo de assimilação social do profissionalismo se completou”. O ofício futebolístico, “podia ser algo de muito desejado, em especial pelas famílias pobres ou remediadas”. A película de 1938 estava construída sobre a base de uma família de melhor condição social, na qual o esporte até podia ser “adotado como passatempo, ou forma de aprimoramento físico”, mas não como “modo de vida”. Nessa fita, o “futebol, em si, não dignifica ninguém. Para gente séria, pode ser meio, jamais fim”. Essa clivagem social é central para a distinção operada entre os dois filmes. Conforme Oricchio, a primeira obra fala de um “ponto de vista das elites” e no filme de Mazzaropi se trata de uma “ótica (...) francamente suburbana” (2006, p. 46 a 50).

Para finalizar, vamos retomar a história do desenlace dos conflitos entre Mané e seus filhos; principalmente aquele que envolve a bailarina Marisa. O conjunto das brigas corriqueiras leva a que os filhos abandonem a casa dos pais. A relação é rompida e somente é reatada por intermédio de dois episódios. O primeiro se refere ao reencontro de Mané com Jair. De forma inusitada, essa reaproximação se dá depois de uma briga do barbeiro, em pleno estádio. Tendo sido dirigido à enfermaria, acaba sob cuidados de seu próprio filho. Agradecido e reconhecido pelo atendimento, Mané, ali mesmo, se reconcilia com Jair. Tudo é resolvido privadamente, em uma conversa entre pai e filho. Com Marisa a discordância é bem mais profunda.

Como alegamos anteriormente, no veto moral que Mané estabelecia à opção da moça residia o núcleo mais duro dos desentendimentos familiares. O barbeiro não considerava o ofício escolhido por Marisa digno de uma moça de família. Examinemos uma sequencia final que, a nosso ver, é a mais relevante para situarmos esse filme em seu lugar de produção e posição. Referimo-nos ao encontro arranjado entre Mané e Marisa. Esse colóquio foi planejado por parentes e amigos, Jair e dona Eulália à frente. Havendo combinado previamente, insistem para que Mané vá a um espetáculo teatral; um show de dança, estrelado por sua filha, sem que o mesmo fosse comunicado disso. Ao reconhecê-la, Mané fica indignado e tenta se retirar. No fundo do teatro começa a reclamar e entra em conversação com um senhor, já anteriormente e propositalmente destacado pela câmera:

**(Mané)** Isso é uma pouca vergonha!

**(Senhor)** Pouca vergonha? Por quê?

**(Mané)** O senhor tá se divertindo com a filha dos outros. Se fosse a sua não falava a mesma coisa.

**(Senhor)** A minha filha também integra o corpo de baile.

**(Mané)** O quê? Quer me enganar que a tua filha tá dançando aí?

**(Senhor)** E me orgulho muito disso.

**(Mané)** Eu sempre escutei falar que esse serviço de dançarina não é serviço bom...

**(Senhor)** Não diga uma coisa dessas. As moças das melhores famílias da nossa sociedade integram os corpos de baile municipais, as escolas particulares...

**(Mané)** *Eu acredito porque é o senhor que tá falando* (grifo nosso).

Mané finalmente cede e tudo acaba em comemoração. Com esse desenlace, a fita chega ao fim. A rixa, que havia se mantido por toda a trama, é resoluciona da pela fé na palavra de autoridade de um personagem sem nome, sem laços fraternais ou parentais com o protagonista e cuja única aparição fílmica se reduz a intervenção

descrita acima. Quem seria esse senhor, tão convincente, que apenas com o seu testemunho (“Eu acredito porque é o senhor que tá falando”) consegue sucesso, aonde nem amigos e familiares sequer chegaram perto?

Por seu uniforme e divisas, entendemos que se trata de um oficial das forças armadas<sup>119</sup>. Fica inequívoco que a fé de Mané está com os dirigentes da nação, que tomaram o poder fazia menos de dois anos e brandiam, dentre outros, dois grandes estandartes: a salvaguarda frente ao perigo comunista e a defesa da moral e bons costumes cristãos e contra a corrupção<sup>120</sup>. É de se notar que ambos estão mais ou menos presentes nessa película: o primeiro de forma apenas alusiva e o segundo, esse sim, como fundamental elemento narrativo, posto que resolucionador de um conflito principal do enredo, o que permite seu desfecho.

É comum lidarmos com descrições dos filmes de Mazzaropi que apontam para o caráter “ingênuo” de suas fitas (ORICCHIO, 2006, p. 127; ABREU, 2000, p. 367). E tem todo sentido, porque realmente o são, se consideramos a simplicidade de suas histórias e as proposições cômicas a que recorre. Não obstante, um olhar um pouco mais detido, no caso de *O Corintiano*, pôde mostrar que politicamente essa inocência se posicionava; dialogava com seu tempo e tomava partido. Ao fim e ao cabo, se não pelos outros *links* que desenhamos, esse pelo menos já nos parece ter valido o esforço do percurso.

---

<sup>119</sup> A única descrição que encontramos desse personagem foi na sinopse (por rolo de filme) disponibilizada pelo Museu Mazzaropi. Reproduzo o texto abaixo, o qual atribui o convencimento de Mané a amigos e a um “militar (?)”[sic]. Eu mantenho que a resolução do impasse se dá fundamentalmente com a intervenção e respaldo do oficial, conforme o diálogo transcrito no texto corrido me parece constituir demonstração suficiente: “No teatro, Jair reencontra os pais e Manuel reconhece Marisa como solista de uma coreografia. Fica indignado, *mas convencido por (...) [amigos] e por um militar (?) da decência da profissão de bailarina*, entenece-se com o sucesso da filha e a procura no camarim pedindo perdão. Os filhos retornam ao lar para a felicidade completa do corintiano” (grifo nosso). Disponível em: <http://www.museumazzaropi.org.br/filmes/o-corintiano/>. Consultado em 22 de dezembro de 2012.

<sup>120</sup> Conforme mencionamos no item “1.4. Ditaduras Modernas? Brasil”, p. 47 e 50. Sobre o assunto consultar Carlos Fico (2004, p. 109-13).

## *Tostão, a fera de ouro (1970)*<sup>121</sup>

### Introdução

Trabalharemos, agora, o documentário sobre Tostão. Esse filme foi realizado durante as eliminatórias da Copa de 1970, quando o craque foi o artilheiro da Seleção Brasileira, assinalando 10 dos 23 gols marcados pelo time, isso em apenas seis jogos do Grupo dois.<sup>122</sup>

Relativamente à natureza da película, o *Guia de Filmes 26* informa tratar-se de uma "cinebiografia futebolística em estilo de reportagem filmada"<sup>123</sup>. Conforme o professor de cinema Leo Vidigal, o documentário apresenta “um desafio incomum para os produtores da época”, isso por conta “das gravações de entrevistas e depoimentos fora dos estúdios, o que ainda era caro e raro”. Essas características de produção, acrescidas da tomada do “som direto e o acompanhamento da equipe no exterior”, conferem ao filme “um certo tom jornalístico”, conclui<sup>124</sup>.

A direção da película foi colocada a cargo dos estreantes Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite, os quais, após esse *début* cinematográfico, não desenvolveram grande carreira no meio. Laender parece ter jogado mais peso no ofício de artista plástico<sup>125</sup> e Ricardo Leite aparece como co-escritor do documentário *Muda Brasil* (1985), dirigido por Oswaldo Caldeira<sup>126</sup>, sobre a trajetória de Tancredo Neves e o início trágico da Nova República. Para além disso, consta apenas que dirigiu o curta

---

<sup>121</sup> Ficha técnica ampliada em anexo.

<sup>122</sup> Conforme <http://cruzeiro.org/blog/cinema-e-futebol-ii-tostao-a-fera-de-ouro/>. Consultado em 07 de maio de 2011.

<sup>123</sup> Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018284&format=detailed.pft>. Consultado em 26 de setembro de 2012.

<sup>124</sup> “Cinema e Futebol: Tostão, a fera de ouro”. Texto datado de 05 de fevereiro de 2009. O autor ainda complementa: “[A equipe de fotografia] registrou, com imagens e sons exclusivos, quase todas as partidas do selecionado no certame [as eliminatórias da Copa de 1970], deixando de fora apenas o jogo contra o Paraguai realizado em Assunção, em que Tostão fez gols”. Disponível em: <http://cruzeiro.org/blog/cinema-e-futebol-ii-tostao-a-fera-de-ouro/>. Consultado em 27/09/2012.

<sup>125</sup> Ver o site do próprio Paulo Laender: <http://www.laender.com.br/800x600/abertura.htm>. Consultado em 02 de janeiro de 2013.

<sup>126</sup> Teremos a oportunidade de apreciar o trabalho desse diretor um pouco mais de perto, principalmente quando apresentarmos o seu *Passe Livre*, de 1974.

*Solo em noite de lua* (1992). Não obstante, mesmo antes da estreia, a película era laureada com a Medalha de Prata do Comitê Olímpico Nacional Italiano, no Festival Internacional do Filme Esportivo de Cortina D'Ampezzo, 1969, o que foi destacado quando do lançamento em território nacional<sup>127</sup>.

Na mesma matéria do *Jornal do Brasil*, de 28 de março de 1970, o anúncio do início da exibição do filme em Belo Horizonte é acompanhado de um outro evento, a publicação de livro biográfico de Tostão (assinado pelos jornalistas Canor Simões Coelho e Pedro Zamora). A obra literária é apresentada da seguinte maneira:

Conta a vida de Tostão - o homem e o jogador - desde o início de sua carreira, quando deu os primeiros chutes em uma bola no campinho do Conjunto Residencial do IAPI, em Belo Horizonte, até o drama de sua operação de deslocamento de retina em Houston, nos Estados Unidos.

Sobre o filme, esclarecem:

(...) projetado inicialmente para ser um curta-metragem de 15 minutos, *Tostão, a fera de ouro* passou para uma (sic) longa metragem depois que o jogador rompeu as fronteiras de Minas para surgir como um jogador genial em todo o Brasil.

E finalizam:

Enfim, *Tostão a fera de ouro* é uma reportagem filmada, objetiva, direta, sobre um grande espetáculo popular, e o filme se mantém, sempre, fiel à emoção desse espetáculo<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> **Jornal do Brasil**, 28 de março de 1970. 1º Caderno – Seção Esportes, pág 17. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700328&printsec=frontpage&hl=en>. Consultado em 27 de setembro de 2012.

<sup>128</sup> **Jornal do Brasil**, 28 de março de 1970. 1º Caderno – Seção Esportes, pág 17. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19700328&printsec=frontpage&hl=en>. Consultado em 27 de setembro de 2012. Conforme o jornalista Cláudio Henrique, Geraldo Veloso [um dos produtores executivos do filme] confirmaria a intenção inicial da feitura de um filme mais curto: "Não intencionalmente, o filme que deveria ser um média-metragem virou praticamente um diário de bordo" (Disponível em: <http://coisasuteiseinuteisdavida.blogspot.com.br/2011/09/tostao-fera-de-ouro.html#!/>). Datado de 07 de setembro de 2011. Consultado em: 27 de setembro de 2012).

## O Lugar cinematográfico da fita

Em uma pequena coluna de anúncio da programação televisiva, na Folha de São Paulo, podemos encontrar a divulgação da exibição do filme de Laender e Ricardo Leite, no dia 28 de maio de 1974, no canal 13, no horário das 23 horas. Essa empresa era pródiga nas transmissões de jogos. Não causa maiores estranhamentos, portanto, que quatro anos depois da estreia o filme encontrasse espaço na programação da rede; provavelmente em algum especial de filmes sobre futebol, pelo que podemos inferir a partir da leitura da matéria, a qual indica que na semana anterior a emissora havia passado *Garrincha, a alegria do povo* (1963). O jornalista aproveita para dar o seu pitaco:

O filme [*Tostão, a fera de Ouro*] tenta aproveitar a fama do focalizado, mas usa recursos que deixam a desejar (...). *Garrincha, a alegria do povo* (que o 13 exibiu na semana passada) é, no entanto, muito melhor<sup>129</sup>.

Aproveitamos essa opinião despretensiosa para mencionar uma comparação que se impõe, a cada vez que se vai discutir cinema brasileiro e futebol, principalmente no âmbito do documentário. A obra de Joaquim Pedro de Andrade, o filme preferido do jornalista da Folha, constitui-se em referência obrigatória. Virtualmente todos os filmes (repito, principalmente documentários, mas não exclusivamente) realizados posteriormente sobre futebol no Brasil tendem a ser emparelhados à *Garrincha, a alegria do povo*, de 1963.

Quase para exemplificar a observação acima, atentamos para o fato de que este é o exato procedimento do professor Leo Vidigal, em breve crítica sobre *Tostão, a fera de ouro*. Seu texto tem início precisamente tomando como parâmetro o filme de Joaquim Pedro:

Seis anos depois de '*Garrincha, alegria do povo*' (...) que foi um marco na tradução cinematográfica do futebol no Brasil, seria realizado um documentário sobre o maior craque da história do Cruzeiro, chamado *Tostão, a fera de ouro*, dirigido pelos jovens mineiros Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> **Jornal Folha de São Paulo**, 28 de maio de 1974. Filmes na TV – Seção – Roteiro, página 31.

<sup>130</sup> Cinema e Futebol: *Tostão, a fera de ouro*. Texto datado de 05 de fevereiro de 2009. Disponível em: <http://cruzeiro.org/blog/cinema-e-futebol-ii-tostao-a-fera-de-ouro/>. Consultado em 27/09/2012.

O jornalista Claudio Henrique, por sua vez, nos informa que

(...) O filme foi gravado com três câmeras e sete cinegrafistas se alternando. Segundo o produtor Geraldo Veloso, vários deles tinham feito o filme sobre Garrincha<sup>131</sup>.

Como veremos mais à frente (principalmente na discussão de *Passe Livre*, 1974), o filme de Joaquim Pedro foi e continua bastante influente. Apesar das relações possíveis entre os filmes sobre Garrincha e Tostão, este último, somente de forma muito tangencial, se conecta ao primeiro. A obra do diretor de *Macunaíma* (1969), *Os Inconfidentes* (1972) e outros importantes títulos, “deve ser (...) [entendida] no contexto do movimento cinematográfico em que estava inserido: o Cinema novo” (MELO, 2009, p. 235). Já o filme dos dois diretores mineiros, no dizer de Luiz Oricchio,

Mantém seu foco no ídolo e dele não se afasta. Ao contrário dos documentários da época do Cinema Novo, este não extrapola jamais o campo de jogo, por assim dizer. Conserva o futebol num plano de assepsia e dele não tira nenhuma conclusão (ORICCHIO, 2006, p. 138).

### **Narrativa fílmica (Tostão, a fera de ouro, o filme)**

A condução do enredo fílmico de Tostão tem uma marcação bastante delineada. Primeiramente vale observar o recurso a uma dupla narrativa. Othon Bastos, hoje veterano ator, de voz marcante e inconfundível, assume a personagem de Tostão. Isso fica claro logo aos quatro minutos, na primeira entrada dialógica. A câmera foca Tostão em campo e a voz de Bastos indica: “Esse daí sou eu”. E essa é a chave para o restante da película. Entretanto, há um segundo narrador/observador, na voz de Orlando Souza. Isso é importante atentar.

Relativamente à marcação da estrutura, ela gira em torno a quatro tópicos. O Tostão jogador (principalmente da seleção); o Tostão nas suas origens, em Belo

---

<sup>131</sup> Tostão: a fera de ouro. Disponível em: <http://coisasuteiseinuteisdavida.blogspot.com.br/2011/09/tostao-fera-de-ouro.html#!/>. Consultado em: 27/09/2012.

Horizonte, na conversa e rememoração da infância, nos depoimentos de quem lhe conheceu no colégio à época de criança ou nos seus primeiros passos na carreira. O terceiro tópico se refere ao drama, à fatalidade, ao imponderável. Trata-se da contusão no olho e no deslocamento de retina o qual ameaça a sua carreira e a participação na Copa de 1970. O quarto tópico, por assim dizer, tem até “título”. É introduzido, narrativamente, com a expressão “do outro lado do futebol” (aproximadamente aos 47 minutos): remete à vida do homem, do cidadão, por isso também inicia com o nome de batismo e características pessoais: “Eduardo Gonçalves de Andrade, 23 anos, um metro e setenta. Do outro lado do futebol...”. O filme inicia com o primeiro tópico, o jogador do escrete e finaliza, em epílogo, praticamente com uma cena dos próximos capítulos, com os dizeres na tela: “Continua no México”<sup>132</sup>.

Na época Tostão era uma grande aposta para o México, e esse é um mote importante da fita. Podemos mesmo dizer que o ex-jogador do cruzeiro constituía-se, naquele momento, na *esperança branca* do escrete (e/ou na esperança mineira). E não é exagero, tanto que é citado na película como o “rei branco do futebol”. Um contraponto, é claro, a Edson Arantes do Nascimento. De forma explícita, Tostão é ainda nomeado de o “Pelé branco”. Em curiosa entrevista, na entrada do Maracanã, os atores Hugo Carvana e Claudio Marzo são convidados a opinar. Do segundo artista ouvimos o seguinte vaticínio: “- É, eu acho que talvez no fim dessa Copa o Pelé tenha que passar a coroa pro Tostão”.

O jogador Wilson Piazza, por seu turno, também demonstra confiança no companheiro do Cruzeiro e da Seleção e arrisca que “talvez” Tostão chegue a superar o craque Santista; com o tempo...

Uma sequência dos debates registrados e provocados nessa fita, portanto, traçam a comparação entre esses dois grandes personagens. Revezam-se rampantes

---

<sup>132</sup> Talvez valha observar ainda que a condução não é cronologicamente retilínea. É feita de idas e vindas entre os tópicos desmembrados acima, não obedecendo necessariamente à sucessão dos fatos. Em havendo interesse, podemos esquadrihar o percurso de acordo com a decomposição no tempo de filmagem, de modo aproximado. Ficaria assim: De 0:00 a 13:39, o jogador do selecionado; de 13:39 a 20:37, o ambiente em Belo Horizonte, a infância, os primeiros passos profissionais; de 20:37 a 33:17 novamente o jogador; de 33:17 a 39:51 o drama da contusão e operação; de 39:51 a 47:40 o jogador de novo; de 47:50 a 50:27, o homem, o “outro lado do futebol”; de 50:27 a 01:05 a apoteose momentânea do jogador, com a classificação para a Copa; de 1:05:08 a 01:08:57, sequencias da cidade vazia, de estádios cheios e a trilha sonora de “O país do futebol”; de 01:08:57 a 01:10:19, re-exibição dos gols de Tostão; de 01:10:19 ao fim, em 01:10:57, a sequencia final. Vejam uma breve descrição dessa última sequência, nas páginas seguintes desta seção.

entusiásticos a um futuro reinado futebolístico mineiro, com a cautela e respeito já impostas pelo Rei. Nessa lógica, temos o próprio Tostão, na narração de Othon Bastos, declarando a superioridade do craque de ébano: “Pelé está acima de todos. Tudo o que ele faz é perfeito”. Piazza, mencionado acima como um entusiasta da potencialidade do colega de clube, inicia sua aposta ressaltando-se: “O Pelé, para mim, é incomparável”.

Na continuação, a narrativa fílmica ressalta o caráter atlético, a capacidade física do jogador, além da dedicação do mesmo<sup>133</sup>, a qual reforça o talento com o qual teria sido brindado pelo destino. Tostão, no entanto, parece ser retratado como sendo um jogador mais educado que a média, tanto que se pode escutar (e ver imagens respectivas) que ressaltam que, fora do futebol, o atleta “ouve Chico Buarque” e “lê Drumond e Vinícius”<sup>134</sup>. Ademais, Eduardo Gonçalves de Andrade (Tostão), também tinha ocupações paralelas: era proprietário de uma loja de artigos esportivos e revendedor Shell.

O momento histórico/futebolístico da filmagem, às portas da Copa do Mundo de 1970 propicia que o documentário jogue uma aposta na promessa de aperfeiçoamento e agigantamento de um jogador já reconhecido, e em bela fase, o que de fato parece se confirmar, posteriormente, na competição. É por isso que o final fílmico de a “Fera de ouro” é formado a partir do enquadramento solitário de Tostão, em um dos *corners* do campo do Maracanã, próximo à bandeirinha e com o povo da geral, ao fundo. O jogador é “flagrado” no singelo ato de amarrar suas chuteiras, em silêncio. Na sequência, a câmera abre e a trilha sonora retorna. O herói parte para o jogo... “Continua no México...”, vemos grifado na tela... É a promessa.

O que não parecia estar no esquema era que, se a *performance* de Tostão foi considerada brilhante, a de Pelé foi esmagadora e definitiva. Em 1970, com o camisa 10, não se tratava mais de perspectivas, mas da *celebração, construção e exaltação do virtuose*. E das extrapolações relacionais entre a trajetória individual do Rei e os rumos do Brasil e do povo brasileiro, como veremos mais à frente, principalmente na discussão

---

<sup>133</sup> No treino do seu clube, afirma a narração, “Tostão é um dos primeiros que chegam (...) assina o ponto com um preparador exigente no Cruzeiro: Paulo Benigno”.

<sup>134</sup> A narração reforça essa distinção quando mais à frente reproduz declaração do goleiro Raul, o qual teria dito que “não entende muito o seu amigo. Ele só gosta de músicas do Chico Buarque e da poesia de Vinicius de Moraes”.

sobre *Isto é Pelé* (1974). Mas isso, evidentemente, não era do conhecimento dos contemporâneos.

### **O papel do futebol na tela de Tostão, a fera de ouro**

O futebol, o jogo em si, com os atletas e um protagonista-condutor é muito importante na fita de Paulo Laender e Ricardo Leite. Como já mencionamos na quarta nota de rodapé desta seção, cinco das seis partidas disputadas para a classificação para a Copa do Mundo de 1970 são mostradas, sendo que para a última delas, contra o Paraguai, em 31 de agosto de 1969, quase dez minutos (9.20 minutos para ser exato) são utilizados. Esse último confronto constitui a apoteose da obra; historicamente implicou a confirmação da presença do selecionado na Copa do ano seguinte (conforme a narração: “O Brasil visava o seu passaporte para o México”) e, filmicamente, constitui o cumprimento da missão/performance do jogador/herói Tostão.

Somando as cenas de jogos e treinos (tanto da seleção quanto do Cruzeiro) chegamos a cerca de 38 minutos em uma produção que totaliza uma hora e dez, ou seja, aproximadamente 54% da película (isso sem contar as diversas entrevistas vinculadas, os depoimentos de torcedores ou pessoas do ramo, tomados diretamente, as sequências dos arredores do Maracanã nos dias dos jogos etc.). Além dessa presença expressiva do jogo, duas outras coisas se deve pontuar. Primeiramente uma certa preocupação e elaboração estética dessas imagens de futebol. Já indicamos que a equipe de filmagem produziu o material através da cobertura própria dos certames definidores para a ida à Copa do México. Esse trabalho também teve participação humana e técnica inspirada na abordagem do Canal 100, “craques” internacionalmente reconhecidos na confecção plástica do futebol filmado. Oswaldo Caldeira, cineasta e professor da ECO, nos lembra com boa nostalgia que aos “primeiros acordes da música do Luís Bandeira, *Na cadência do samba*”, as plateias dos cinemas eram tomadas por “uma alegria contagiante”. Bom, ao menos para os que gostavam de futebol<sup>135</sup>.

Pois bem, é nítido o cuidado e a busca por uma produção equivalente no documentário mineiro. Dentre outros, o próprio recurso a uma trilha sonora de primeira; se o Canal 100 tinha suas imagens embaladas por Luís Bandeira, *Tostão, a fera de ouro*,

---

<sup>135</sup> Ver, por exemplo, Oswaldo Caldeira (2005, p. 46).

apresentava músicas inéditas e de grande qualidade e pertinência (foram feitas para o filme) de Milton Nascimento (mais à frente retornaremos a isso). Em suma, o futebol, nesta produção, como no caso do primeiro filme (*O Corintiano*, 1962) é tomado como arte, ou possibilidade artística; mas em grande distinção com a fita anterior isso não é feito por intermédio de afirmação discursiva (verbalizada), mas filmicamente, ou seja, por uma apresentação imagética e sonora com esmero e pretensão estética.

Um segundo ponto diz respeito a uma caracterização do futebol, expressa pela figura chave, o próprio Tostão. O jogador, na narração de Bastos, opina assim sobre o esporte bretão:

O futebol aproxima os povos; é uma das poucas coisas que podem unir, fraternalmente, os homens. Nos ensina a viver e a raciocinar em conjunto. Exige soluções rápidas e decisivas, onde conta o trabalho de todos.

Essa última passagem parece contrariar (e de fato o faz) a leitura de Luiz Oricchio, destacada anteriormente, segundo a qual o documentário em questão conserva “o futebol num plano de assepsia e dele não tira nenhuma conclusão” (ORICCHIO, 2006, p. 138). É claro que a “moral” abstraída do jogo, essa sim, é de corte quase inofensivo. Uma tradicional associação das vantagens do desporto para a socialização respeitosa entre os homens. De qualquer maneira, é algo para além do futebol nele mesmo.

### **Quanto ao lugar de produção de Tostão, a fera de ouro**

Em termos futebolísticos, o filme é produzido quando

(...) O Mineirão acabava de ser construído e o futebol em Minas Gerais se emancipava atingindo importância nacional. O Cruzeiro surgiu no meio desta conjuntura com um time mágico e vencedor. O único capaz de se impor frente ao Santos de Pelé. No elenco celeste, dentre craques como Piazza, Dirceu Lopes, José Carlos, Raul, Natal, se destacava Tostão<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Tostão: a fera de ouro. Pelo jornalista Cláudio Henrique. Disponível em: <http://coisasuteiseinuteisdavida.blogspot.com.br/2011/09/tostao-fera-de-ouro.html#!/>. Consultado em: 27/09/2012.

Para os termos mais amplos recorremos novamente a Luiz Oricchio. O jornalista e crítico observa que em um “momento difícil para o país, o documentário é extremamente neutro”, concentra atenções no ídolo e “não extrapola jamais o campo de jogo (2006, p. 138). Já adiantamos que essa última afirmação pode ao menos ser contraposta à opinião de Tostão, emitida na fita. Com exceção desse pequeno matiz, a caracterização geral de Oricchio me parece fundamentalmente correta. Não obstante, gostaríamos de apontar um outro detalhe; diria quase uma saliência, em meio à planície asséptica na qual o futebol seria tratado no documentário. Para tanto teremos que ver (ouvir) mais de perto a trilha sonora dessa produção.

Para esse filme contamos com quatro composições musicais, a saber, *O tema de tostão* (Milton Nascimento), *O homem da sucursal* (Milton/Fernando Brandt), *O jogo* (Pacífico Mascarenhas) e *Aqui é o país do futebol*<sup>137</sup>. O jornalista Claudio Henrique fornece algumas informações e apreciações sobre esse conjunto. Afirma a relevância da trilha musical para a obra e a considera “coerente com a trama”, uma vez que “traduz perfeitamente a paixão do brasileiro pelo futebol”. Ademais, o convite “aos futuros integrantes do Clube da esquina para compor a trilha” não teria sido por acaso:

Milton é cruzeirense. Fernando americano. Ambos apaixonados por cinema, assim como os diretores e produtores. Todos eram cinéfilos e cine clubistas, membros do CEC - Centro de estudos cinematográficos (...). Milton e Fernando trabalharam ‘sob encomenda’ (...). Milton fez depois de ver as imagens do filme (...). Pacífico Mascarenhas, amigo pessoal de Tostão, procurou os realizadores com a música “O jogo” pronta<sup>138</sup>.

Além desses elementos, Claudio Henrique avalia: em *Tostão, a fera de ouro*, “o casamento entre trilha, enredo e imagem se deu na medida exata”<sup>139</sup>. Henrique

---

<sup>137</sup> Músicas disponíveis no youtube: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=BgZUQ3Plbbc#!](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=BgZUQ3Plbbc#!) Milton Nascimento Tostão a fera de ouro. Consultado em 02 de janeiro de 2012.

<sup>138</sup> Tostão: a fera de ouro. Disponível em: <http://coisasuteiseinuteisdavida.blogspot.com.br/2011/09/tostao-fera-de-ouro.html#!/>. Consultado em: 27/09/2012.

<sup>139</sup> Idem. Para mais informações consulte-se uma entrevista de Milton Nascimento a Danilo Nuha. Disponível em: [http://www.gpveritas.org/humanidade/index.php?option=com\\_content&view=article&id=182:coisas-de-minas&catid=37:principal&Itemid=150](http://www.gpveritas.org/humanidade/index.php?option=com_content&view=article&id=182:coisas-de-minas&catid=37:principal&Itemid=150). Consultado em 30 de dezembro de 2012.

certamente se refere à pertinência, qualidade e sincronia com as imagens, e nisso conta com minha concordância. Porém, é exatamente aqui onde um pequeno estranhamento parece se fazer sentir, e ele é acionado pela canção *Aqui é o país do futebol*, a qual incide aproximadamente por 3,48 minutos, no finalzinho da película (entre 1:05:09 e 1:08:57). Depois de mais de uma hora de um filme que foi descrito como “extremamente neutro” (sem grandes analogias/teses sociais), detido no jogo/espetáculo; de uma película atenta a uma apresentação do futebol como arte popular, cinematográfica e plasticamente reelaborada, nós nos deparamos com uma sequência de considerável duração, embalada pela melodia do menestrel mineiro, cujos versos são ilustrados por uma maior parte de tomadas elevadas e mesmo aéreas da cidade, das ruas vazias e do contraste com o estádio lotado:

Brasil está vazio na tarde de domingo, né?  
Olha o sambão, aqui é o país do futebol  
Brasil está vazio na tarde de domingo, né?  
Olha o sambão, aqui é o país do futebol

No fundo desse país  
Ao longo das avenidas  
Nos campos de terra e grama  
Brasil só é futebol  
Nesses noventa minutos  
De emoção e alegria  
Esqueço a casa e o trabalho  
A vida fica lá fora (...)  
A cama fica lá fora (...)  
Repetição da estrofe

No fundo desse país  
Ao longo das avenidas  
Nos campos de terra e grama  
Brasil só é futebol  
Nesses noventa minutos  
De emoção e de alegria  
Esqueço a casa e o trabalho  
A vida fica lá fora (...)  
A cara fica lá fora

A fome fica lá fora

A vida fica lá fora

A cama fica lá fora<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/milton-nascimento/aqui-e-o-pais-do-futebol/>. Consultado em 02 de janeiro de 2013. Os versos “dinheiro fica lá fora”, “família fica lá fora” e “tudo fica lá fora”, que constam da música, não são cantados no filme.

Pois bem, esse samba (a música que mais teve repercussão da trilha), restando menos de dois minutos para o fim da fita, em uma sequência relativamente longa, parece convidar à reflexão, ou pelo menos incitar um estranhamento. Depois de se louvar o futebol, o jogador (o jogador excepcional e com traços heroicos, posto que enfrenta dificuldades acrescentando empenho ao talento e vivenciando uma grandiosa experiência de superação), a letra da canção parece perguntar algo ao “país do futebol”. Reconhece a magia (ou alienação, para quem queira) dos 90 minutos das tardes de domingo; a absolutização desse tempo sagrado no qual a vida, a cama, a casa, o trabalho a fome perdem importância. Simultaneamente, no conjunto da película, constitui-se no único segmento que apresenta alguma possibilidade/potencial reflexivo e, portanto, crítico: o Brasil só é futebol? E depois dos 90 minutos? Se não há condenação à paixão, o vazio das tomadas e a amplidão das mesmas não parece compatível com a exaltação verbal e imagética que marca toda a película. E, detalhe, nos exatos dois minutos restantes para o término, retoma-se as imagens exclusivamente futebolísticas (o *replay* dos gols do camisa 9), ao som do Tema de Tostão (até 1:10:18). É quase uma retomada da alegria e da arte *per se*; do padrão de todo o filme. Daí (de 1:10:18 até o final, 1:10:58) é a sequência conclusiva, já comentada.

### **Epílogo**

Euclides de Freitas Couto, em tese bastante utilizada por nós<sup>141</sup>, vai emparelhar Afonsinho, Paulo César Caju, Reinaldo e Tostão no grupo daqueles jogadores frente aos quais o “autoritarismo” reinante “encontrou resistências” (2009, p. 36-37). O caso de Tostão é intitulado de “a dissonância sutil”<sup>142</sup>. Não me parece o caso aqui. Nem do jogador no papel de si mesmo, na película, nem do filme como um todo. A “sutileza”, caso haja (prefiro saliência), não chega a estabelecer uma postura de “resistência”, e reside na composição musical e sua respectiva edição, tal como a propomos.

---

<sup>141</sup> Ver seção II.1. “O País do futebol”, desta tese.

<sup>142</sup> O principal fato indicador para o alinhamento de Tostão aos outros “rebeldes do futebol” é uma entrevista do jogador, concedida ao jornal *O Pasquim*, publicado na semana de 3 a 10 de maio de 1970 (menos de 45 dias depois da estreia de *Tostão, a fera de ouro*, em Belo Horizonte). Nela o jogador afirma ser favorável à democracia, qualifica a guerra do Vietnã como ‘suja’ e diz que, no seio da Igreja católica, prefere a “linha de Dom Helder” (COUTO, 2009, p. 212-215).

## *O Barão Otelo no barato dos bilhões (1971)* <sup>143</sup>

### **Introdução**

Barão Otelo é um filme de Miguel Borges. Tem muita carga autoral, já que foi dirigido, escrito (roteiro) e editado por esse jornalista e cineasta piauiense. Borges se iniciou no cinema com o curta *Cafezinho*, de 1957 e *Zé da cachorra*, o segundo episódio da importante coletânea intitulada *Cinco vezes Favela* (1962). Essa produção do CPC da UNE foi assinada por um grupo que teria relevância na dinâmica cinematográfica dos anos seguintes e na trajetória do Cinema Novo, tais como Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e León Hirszman, além de Marcos Farias<sup>144</sup>.

Com *Canalha em crise* (1965), Miguel Borges faz sua estreia em um longa-metragem. Com *Pecado na sacristia* (1975), o diretor afirma ter alcançado seu “melhor filme” (SILVA NETO, 2008, p. 205). É de se destacar o seu *O caso Cláudia* (1979), com muito boa bilheteria<sup>145</sup>, e seu último longa, *Consórcio de Intrigas* (1980). Participou ainda como ator em breves aparições e, de forma mais frequente, como editor e escritor de argumentos e roteiros; seu último trabalho na área, até agora, foi registrado no ano de 2005.

A produção do Barão foi mista, mas com a presença marcante de Luiz Carlos Barreto. Em 2002, a empresa desse senhor “completou quarenta anos de existência, atingindo a marca de oitenta filmes produzidos ou coproduzidos”. A família Barreto, que inclui os diretores Fábio e Bruno Barreto, dentre outros artífices do meio, é parte integrante e relevante da história cinematográfica brasileira, já há mais de cinco décadas<sup>146</sup>. É difícil destacar, dentre tantas realizações, as mais marcantes. Citemos *Vidas Secas* (1963), *Terra em Transe* (1967 – co-produção) e *Dona Flor e seus dois*

---

<sup>143</sup> Ver Ficha técnica em anexo. Aproveitamos ainda para agradecer a Miguel Borges pela gentileza de responder aos e-mails enviados por Natalia Crivello em meu nome e por fornecer alguns dados adicionais sobre O Barão Otelo.

<sup>144</sup> Dados e ficha técnica de *Cinco vezes Favela* disponíveis em <http://www.imdb.com/title/tt0055287/fullcredits#directors>. Consultado em 14 de janeiro de 2013.

<sup>145</sup> Conforme dados da Ancine esse filme teve um público de 2.220.116 espectadores, situando-se no 72º lugar entre as 500 películas mais vistas entre 1970 e 2011. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>. Consultado em 23 de dezembro de 2012.

<sup>146</sup> [http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE267](http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE267).

Consultado em 15 de junho de 2011.

*maridos* (1976 – com mais de dez milhões de espectadores), apenas como ilustração<sup>147</sup>. Pois bem, conforme o próprio Miguel Borges, ele entrou com “20%, correspondente ao laboratório; e o Barreto com 80%, que ele levantou na Embrafilme” (SILVA NETO, 2008, p. 174).

### **O lugar cinematográfico da fita (*O Barão Otelo no barato dos Bilhões*, 1971)**

Tal como nos conta o diretor, “o Barreto achou que” ele “podia fazer” uma obra “de grande comunicação popular” e lhe “propôs fazer esse filme”. A ideia básica seria a de uma “comédia, com Grande Otelo”. Em conversas, diretor e produtor chegaram “à história”, escrita por Borges (SILVA NETO, 2008, p.173). É, portanto, com a marca do cômico e calcado na atuação de um ator já bastante conhecido e identificado com o gênero, que essa produção começa a vir à tona.

Dentre outros trabalhos, Sebastião Bernardes de Souza Prata (*Grande Otelo*) vinha de uma atuação marcante em *Macunaíma* (1968), de Joaquim Pedro de Andrade. A própria Enciclopédia do Cinema Brasileiro, no verbete relativo a Miguel Borges, registra que “O Barão Otelo” constituir-se-ia em uma “comédia (...) em que o personagem central é uma espécie de Macunaíma urbano”<sup>148</sup>. A associação é compreensível pelo estilo empregado, pelo ator ser o mesmo nas duas fitas e, provavelmente, pela influência que o filme de Pedro de Andrade parece ter exercido no segundo título. Não obstante, há um fosso grandioso entre uma película e a outra e entre a consistência dos personagens e dos filmes. Um problema inicial que salta aos olhos reside em uma certa dubiedade de gênero. Em matéria intitulada *Metido a sério*, a reportagem de Veja associa o filme às tradicionais chanchadas, mas com uma nova roupagem.

A chanchada brasileira continua voltando, mais bem feita e mais bem vestida, mas em *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões* (Rio) exagerou-se tanto na feitura e nos enfeites que foi esbarrar, surpreendentemente, em citações de Jesus Cristo, Shakespeare e John Donne (poeta inglês do século XVII).

---

<sup>147</sup> Ver mais referências sobre Luiz Carlos Barreto na seção em que discutimos *Isto é Pelé* (1974), filme co-dirigido por ele.

<sup>148</sup> Conforme verbete de autoria de Luiz Felipe Miranda (RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 62).

E arremata:

O enredo simplíssimo se complica com algumas pitadas gratuitas de sexo, farsa e surrealismo (...). O Barão, repetindo a surrada mensagem do filme, apenas mostra que muito dinheiro gasto numa produção nem sempre resulta em mais que um infeliz desperdício <sup>149</sup>.

É uma dura avaliação. A matéria toca exatamente na dubiedade de gênero que aludimos (entre o cômico, próximo à chanchada e um cinema reflexivo, por assim dizer). Se a pretensão era realizar uma comédia de “grande comunicação popular” e baseada no reconhecido talento expressivo de Grande Otelo, errou a mão em referências mais ou menos claras de pretensa função reflexiva. Além das citações mencionadas na matéria de Veja, há nítida alusão à Tempos Modernos, de Charles Chaplin e à mitologia grega, com a presença de uma “megera” (Zilka Salaberry) em conluio oracular com um preto velho e um índio...

Gostaríamos ainda de complementar com um ou dois comentários. O primeiro recorrendo a Inácio Araujo, a partir de uma curta avaliação do mesmo, publicada na Folha de São Paulo. Nesse artigo o crítico também não é muito elogioso, porém é mais preciso ao apontar um elemento importante da feitura e composição do filme. Refere-se à montagem, advertindo que o fato de Borges editar os próprios filmes mostrou-se inadequado, prolongando “inutilmente” as ações e acumulando “os episódios meio à toa”<sup>150</sup>. Ressaltei a pertinência dessas observações, pois elas foram reconhecidas pelo próprio diretor.

(...) eu não devia ter editado o filme, deveríamos ter contratado um editor que me fizesse a crítica. É bom ter uma mente que vem de fora, não envolvida com o filme como eu estava (...). O elenco era muito bom, estavam todos bem, Dina Sfat, Ivan Cândido, Milton Moraes, Wilson Grey, Procópio Mariano, Elke Maravilha, mas o filme ficou meio filosófico, chato, especulativo, longo demais, tinha uns quinze minutos a mais; e quinze minutos a mais num filme podem decretar seu fracasso. Não chegou a tanto, mas hoje eu faria uma montagem diferente (SILVA NETO, 2008, p. 175 e 177).

---

<sup>149</sup> Metido a sério. Matéria na **Revista Veja**, 24 de novembro de 1971, p. 98. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado em 30 de setembro de 2012.

<sup>150</sup> ARAUJO, Inácio. Otelo procura a chanchada. Crítica. Publicada no **Jornal Folha de São Paulo** de 20 de novembro de 1993. Ilustrada, p. 5.1.

## ***O Barão Otelo no Barato dos Bilhões, o filme***

### **(a narrativa fílmica específica dessa obra singular)**

O enredo deste filme é relativamente simples, como adiantamos há pouco. Narra as desventuras de João Sem Rumo, interpretado por Grande Otelo. Esse humilde cidadão tem uma vida atribulada e não é para menos, tem três mulheres: Rosalina, Elza e Amélia. Esta última aparece em cena pela primeira vez em uma casa, com três crianças. Para fazer frente à situação, João tem três ocupações laborais. É frentista, gandula no Maracanã e se defende vendendo “contrabando legítimo” de mercadorias apreendidas no “Porto de Santos e publicado no Diário Oficial” (conforme explica a um potencial cliente). Uma observação. Presumivelmente todos esses ofícios são informais. É o que fica mais ou menos subentendido a partir de uma cena (que chega a ser comovente) entre João e seu futuro comparsa, Carvalhais. Após receber uma proposta de um negócio que pode deixá-lo milionário (ver na sequência), João reflete por um instante no que pode querer como recompensa e pede, não sem sofreguidão:

- O senhor assina minha carteira?

De fato, o evento transformador da incessante rotina de João é exatamente seu encontro com Carvalhais (Ivã Cândido). A sinopse disponibilizada pela Cinemateca Brasileira o define como um “industrial e play-boy” (ver ficha técnica). Carvalhais tem sua atenção voltada para João, o qual define como “um cara trabalhador, vivo paca, muito malandro”. O empresário quer contratar João para fazer apostas para ele e, principalmente, para mediar uma fraude em um jogo oficial. Após idas e vindas, o personagem de Ivã Cândido define seu maior interesse: ganhar muito dinheiro na loteria esportiva. Para tanto, envia João para que ele suborne um juiz em confronto decisivo entre o Fluminense e o Esporte Clube Manoel Rodrigues, uma partida que vai acontecer lá em “Deus me livre”. A tarefa de João é oferecer 15 milhões de cruzeiros ao árbitro para fazer o “homem endoidar” e marcar “dois ou três pênaltis” contra o tricolor carioca, configurando uma *zebra* que iria viabilizar a sonhada conquista do prêmio da loteca. A partir daí uma série de percalços se sucedem. João acaba, posteriormente, ganhando ele próprio uma fortuna, o que gera uma nova gama de eventos em torno do que ele pretende fazer com o dinheiro. Ao cabo de algumas diversificadas situações, João opta por comprar uma ilha e transferir-se para lá, dando início ao fim da trama.

## **O papel do futebol na tela de *O Barão Otelo no barato dos bilhões***

Entre os filmes nacionais que veremos aqui (incluindo os já trabalhados), o Barão é aquele que mais tangencialmente se envolve com a temática futebolística. Não é que o assunto não tenha destaque, não é isso, a trama se imiscui ao futebol por diversos modos, senão vejamos.

A paixão de João pelo futebol e pelo Flamengo é item importante para sua própria autodefinição. Mais de uma vez o personagem afirma orgulhosamente sua afiliação ao clube do coração. João, inclusive, tem um time para cada Estado (ou para uma parte deles):

Sou torcedor. Sou flamengo no Rio, Corinthians em São Paulo, Atlético em Minas Gerais, Colorado no Rio Grande do Sul (...).

Além disso, imagens do Maracanã, das torcidas do Flamengo, Vasco, Fluminense e Botafogo preenchem o enquadramento fílmico com alguma generosidade, principalmente no início da película. Posteriormente ainda temos a dramatização de um jogo em que João assiste como gandula, e do treino do fictício Clube Manoel Rodrigues. Nessa ocasião, João adentra ao campo assim que vê a bola, e sai driblando todo o time para depois desculpar-se com o treinador:

-O senhor me desculpe, mas eu vi a bola, sou brasileiro ... O senhor compreende, não?

Há também um personagem goleiro, vivido pelo ator Rogerio Froes. É um exímio arqueiro, mas completamente maluco. O treinador adverte que, em um jogo decisivo, o guarda metas se viu confrontado pelo adversário, o qual fez o gol porque ao invés de segurar a bola, o goleiro agarrou a chuteira do atacante, que saiu com a violência do arremate. Até o João ri dessa história. O fato é que, mesmo assim, João Sem Rumo fica impressionado pela qualidade do guarda metas e resolve beber umas cervejas com ele, para se inteirar mais da situação. Nesse encontro trava-se o tresloucado diálogo:

**Goleiro** – Você tá querendo me comprar...! Pra fazer meu próprio time ganhar? Tá pensando que eu sou corrupto?

**João** (sem entender nada) – O quê???

No final, João efetivamente repassa dinheiro para incentivar o goleiro a *fechar o gol* contra o Fluminense. Os milhões seriam para sanar a timidez do jogador (que João descobre ser seu maior problema, depois, é claro, da insanidade). Com uma psicologia de resultados, João resolve tudo assim:

- Você tem que entrar em campo com [esse dinheiro] (...). Dá um jeito. Enfia pela camisa, bota no calção (...). Porque o sujeito com quatorze milhões em cima, não é tímido; nem inibido.

O jogo acaba com um surpreendente 0 x 0, placar que serviria a João e a Carvalhais... Isso se o doídivanas do goleiro, depois de uma atuação espetacular, acompanhada com ansiedade pelo rádio (há de quatro a cinco trechos nos quais os personagens estão mobilizados pela transmissão radiofônica de partidas e/ou de anúncio dos resultados), não lançasse dinheiro para uma multidão, gerando suspeitas e causando a anulação do *score* e dos planos dos protagonistas embusteiros.

A última alusão ao mundo futebolístico segue por conta da inusitada presença de Edson Arantes do Nascimento. Inusitada, mas não despropositada. Pelo menos não comercialmente. Miguel Borges a explica nestes termos:

O Barreto é um produtor competente, esperto, teve a sacada (...). No dia em que fizemos a cena com Pelé, o *Jornal Nacional* gravou as filmagens e botou no ar, (...) tinha muita imprensa escrita interessada no assunto” (SILVA NETO, 2008, p. 174-175).

Pois bem, Edson Arantes representou o Dr. Edson Arantes, diretor de um banco ao qual João vai solicitar empréstimo. Ele quer o dinheiro para uma nova tentativa de ficar rico na loteria. A conversa entabulada fica assim:

**João** – Dr. Arantes... Pelé, né?

Após breve esclarecimento sobre seu pedido de empréstimo, Edson responde:

- Entendo. Mas o que você oferece ao banco?

**João** – Ah, eu vou ganhar essa dinheirama toda e vou movimentar aqui pelo banco.

**Edson Arantes** - Como é que você tem tanta certeza de que vai ganhar?

**João** - O contínuo que trabalha aqui no seu banco disse que o senhor tinha essa sala, em formato de ferradura, com a mesa. Treze cadeiras, um lustre com sete lâmpadas. (...) e o senhor é Pelé! Com tudo isso nós não podemos perder.

**Edson Arantes** – Quanto você quer?

**João** – Uma milha.

**Edson Arantes** – É pouco. Vai levar dez!

**João** – Dr. Pelé! Dr. Pelé!

Logo após esse primor de lógica temos a última menção a algum aspecto que envolva diretamente o futebol. João se encontra no posto onde trabalha e percebe que o rádio de um automóvel está anunciando o resultado dos jogos e da loteria. Como não consegue ouvir direito, persegue o motorista e perturba o homem que está a dirigir. João acaba subindo no capô do automóvel, que segue por alguns metros, com o frentista desesperado por notícias e o cliente reclamando, às turras. Nesse ponto já temos quarenta e três minutos do filme<sup>151</sup>.

Concluindo. O futebol, nessa película, funciona como elemento de caracterização do protagonista como um tipo popular. Um brasileiro como tantos outros que tem paixão por seu clube, que não pode ver uma bola que já quer participar do jogo e que, ao descobrir a loteria esportiva, associa sua paixão desportiva às expectativas oníricas de uma transformação em sua atribulada e corrida existência. Noutros termos, o futebol aqui não consiste em tema a ser debatido, mas sim em elemento de composição de um personagem, de uma atmosfera e de uma cotidianidade.

---

<sup>151</sup> Não consegui confirmar, mas as fotos que fazem parte do livro de Antonio Silva Neto (2008) não deixam muitas dúvidas sobre a identidade desse motorista. Trata-se do diretor Miguel Borges, em uma aparição quase Hitchcockiana.

### **Quanto ao lugar de produção de *O Barão Otelo no barato dos bilhões***

O primeiro contato entre Carvalhais e João Sem Rumo acontece nos dois minutos iniciais da fita, com a música de abertura incidindo e ainda com créditos sendo estampados. O personagem de Ivã Cândido fica perplexo com o fato de João desconhecer a loteria esportiva e acaba caindo na gargalhada.

**Carvalhais** - Quer dizer que você não sabe o que é loteria esportiva?

**João** - Federal eu sei, esportiva, não.

Haveria duas explicações básicas para esse desconhecimento de João. Primeiramente pelo grau de ocupação de nosso personagem, com sua família estendida e necessidades financeiras que certamente lhe ocupavam quase todo o tempo. Segundo, e agora mais historicamente, porque como vimos rapidamente no capítulo anterior a instituição da loteria esportiva realmente era recente e se inseria em um conjunto de ações governamentais no sentido de assumir, no âmbito da União, a competência sobre a edição das normas relativas ao desporto. A loteria cumpriu, dentre outros, um papel como fonte financiadora dos clubes. A Sua implementação, inicialmente restrita ao Rio de Janeiro e Niterói, datava de no máximo um ano antes da feitura da película. Foi regulado pelo Decreto número 66.118, de 26 de janeiro de 1970, assinado por Garrastazu Médici e teve suas primeiras apostas registradas um pouco antes da Copa do México (Ver o capítulo II.1. “O País do futebol”).

Há, não obstante, outras marcas do tempo na fita de Miguel Borges, perceptíveis em pequenas alusões. Logo após a confirmação da premiação do bilhete, deparamo-nos com uma sequência retratando uma passeata no centro do Rio, mais precisamente pela Avenida Chile.

Nesse desfile multifacetado, provocado, talvez, por uma comemoração ampliada pelo acerto dos treze pontos (talvez seja isso, não é possível saber), podemos distinguir alguns de seus componentes. Vemos, por exemplo, uma banda de música uniformizada. Em ritmo de desfile, todo o escritório de Carvalhais está presente (o pessoal é constituído quase exclusivamente por secretárias, entre elas uma jovem e bonita Elke Maravilha). João Sem Rumo, à frente, traja terno e gravata, tal como seu parceiro

Carvalhais. Há ainda senhoras idosas (uma delas interpretada por Henriqueta Brieba, que quer porque quer alguma ajuda financeira de João, para um asilo). Temos, ademais, alguns grupos carregando cartazes nos quais, de relance, é possível ler demandas como “Protegei os pobres e desamparados”. Em uma outra faixa existe algo sobre “a importação de filme virgem”. No entanto, nem o exame quadro a quadro permite discernir o restante da escrita, quer dizer, é de comunicação impossível para o espectador comum.

A não ser que o objeto de expressão fosse exatamente a existência de demandas variadas e a dificuldade/impossibilidade de fazê-las. Um quase sutil acerto semântico e político da obra.

Afim de continuarmos, faz-se adequado estabelecer e frisar dois grandes momentos narrativos na obra de Miguel Borges. Uma etapa pré-acerto na loteria e uma fase após o enriquecimento de João. Esta última pode ter o seu início demarcado com a passeata mencionada acima, a qual surge na tela a partir do minuto 44. É nessa segunda parte que surge um novo personagem. É ele quem vai trazer um terceiro elemento de claro diálogo com a contemporaneidade da qual a obra faz parte. Trata-se do “alquimista”.

Representado por Milton Moraes, sua aparição na fita acontece de forma ligeiramente tardia, a partir dos cinquenta minutos de filme. Daí em diante o personagem acompanha o protagonista por quase todo o tempo restante. O primeiro contato com João tem por cenário o Museu de Arte Moderna, no Parque do Flamengo. O ex-frentista, e a essa altura já um bilionário, tinha acabado de fugir da passeata de que falamos, a qual redundou em um incontrolável assédio da multidão ao novo rico. Tendo suas roupas rasgadas, João se refugia no Museu de Belas Artes onde, imóvel e despido, tenta se confundir com as demais estátuas, sem muito sucesso. Descoberto, torna a fugir com apenas um lençol a cobri-lo. É nesse momento que faz uma pausa em frente ao MAM até que o chão em que se encontra se movimenta e ele se afasta, assustado. Do subsolo (de uma câmara qualquer, com um tampão de metal), surge o alquimista. Quando ambos se veem, gritam assustados e iniciam a seguinte conversa:

**Alquimista** – Tá com medo de mim?

**João** – Ahn?

**Alquimista** - Tá com medo de mim?

**João** - Tô! E você, tá com medo de mim?

**Alquimista** - Tô tomado de medo; pânico. Verdadeiro terror.

**João** - Eu também tô com esse troço.

**Alquimista** - Eu diria quase metafísica. Parapsíquico. Uma  
pirueta no infinito. Um salto mortal entre o  
absurdamente grande e o absurdamente  
pequeno.

**João** - Gagasso que eu vou te contar, ehn?

Esse é ainda um dos diálogos mais engraçados; Grande Otelo se supera em algumas expressões e entonações, essa é uma delas. O alquimista tem esse perfil. Difícil entendê-lo e levá-lo a sério, embora pareça que é por intermédio dele que algumas mensagens (dispersas e mais ou menos cifradas) vêm à tona. Cremos que é principalmente (embora não exclusivamente) através desse personagem, que o filme ganha o tom “filosófico, chato, especulativo” de que trata Miguel Borges, na autocrítica reproduzida há pouco. (SILVA NETO, 2008, p. 175 e 177).

Nessa segunda etapa da vida em que João Sem Rumo se encontra na encruzilhada entre o homem pobre que foi e o bilionário em que se constituiu, o alquimista assume ares de *grilo falante* (consciência), sendo nisso ajudado por Carvalhais, que muda de perfil nessa parte do filme. Nesse processo de busca de novos rumos para a vida de rico, o empresário torna-se anfitrião de João em uma festa de apresentação à sociedade. É nesse evento que vai surgir a Maria Vai Com as Outras (Dina Sfat), uma mulher que domina os homens, fazendo-os, quase literalmente, de cão e gato.

Mas retornemos ao alquimista. O pretense sábio tenta introduzir João ao pensamento da “verdadeira alquimia”, a saber, o interesse não “em ouro, [na] (...) pedra filosofal” ou no “elixir da juventude”, mas sim na “transformação de si mesmo”. Aturdido, João Sem Rumo faz jus ao nome e nada compreende nem sabe o que fazer: “ - Transformação em quê?”.

Mais à frente (a partir de 1 hora e 20 minutos), o alquimista retoma a tese da (auto) transformação. Ele, João e Carvalhais deixam juntos o local da festa de *debut* social do novo bilionário e vão tomar uma média em um boteco. Em meio à conversa, João admite suas dúvidas: não sabe o que quer fazer doravante. O antes interesseiro e trambiqueiro Carvalhais, agora o repreende:

-Você vai receber o dinheiro e vai ficar de cara pra cima, feito palhaço? Deixa de bobagem. A sorte já decidiu o que você é: um cara rico. Agora, você pode ser um cara rico bacana ou um rico boçal (...).

**Alquimista** - (...) Todo mundo quer se transformar.

A juventude quer se transformar. Vai

acabar todo mundo preso.

**João** - Vai acabar todo mundo preso!!

**Alquimista** – (...) Eu acho que agora você podia tentar ser um

cara útil; sei lá ... um operário. Você tem cara

de operário. Quem sabe você se empolga (...).

O alquimista se dirige a Carvalhais:

-Se não der certo [a tentativa de João de se tornar operário] você tenta esse negócio de (...) [inaudível: refere-se à máquinas de ócio que Carvalhais quer industrializar com o dinheiro do João]. Tem que romper a estrutura devagar. Senão dá cana.

Vejam, o alquimista é o personagem mais misterioso. Surge do subsolo (de dentro da terra) no momento em que João Sem Rumo está mais perdido (rico, mas perdido). É, ademais, a figura que menos se relaciona com o dinheiro ou que demonstra qualquer interesse pela fortuna de João e acaba por constituir-se em uma espécie de mentor do novo milionário (Carvalhais, que tem vontade de industrializar instrumentos para o ócio, um coçador elétrico e uma máquina de bocejo, pede ao alquimista que lhe dê “uma chance com João”). O alquimista sugere que o importante é a “transformação de si mesmo”, mas com muita calma, pra não “acabar todo mundo preso” (isso João parece entender, porque confirma a sentença do amigo, repetindo-a com alarde). O

personagem de Milton Moraes ainda exorta a que João seja útil, tornando-se, para isso, um operário (depois de tornar-se rico). De alguma forma incompreensível, o alquimista parece crer que isso ajuda a “romper a estrutura”; mas adverte: devagar, porque senão, de novo, “dá cana”. Isso é o que o alquimista fala para o João; e para nós (os espectadores do filme)?

As menções proponentes de uma atuação precavida; a exortação à transformação e à necessidade de rompimento de estruturas de modo vagaroso e cuidadoso, nos remetem ao clima tenso e repressivo daqueles inícios dos anos 70. O seu enunciado esparso e algo cifrado, novamente aponta para uma indicação de que os responsáveis pela obra tenham seguido, eles próprios, o conselho do alquimista. Até para “não dar cana” (e/ou, em termos de política cinematográfica, para não dar corte).

### **Epílogo**

É difícil perscrutar os possíveis móveis, sentidos e/ou proposições de *O Barão Otelo no barato dos bilhões*. Apontamos para algumas das conexões mais óbvias. A melhor maneira que encontramos de sintetizar essa obra foi a de traçar um paralelo entre as confusões de João Sem Rumo (um personagem perdido, por definição identitária e do enredo) e as confusões da própria obra. João, por exemplo, demonstra muita dificuldade em compreender as proposições de Carvalhais e, principalmente, do alquimista. Podemos ver isso no episódio em que o empresário elogia o personagem de Grande Otelo, afirmando que ele é “um cara isento”, causando pronta e indignada reação de João: “-Isento uma ova! Eu desconto INPS!”. Ou quando o alquimista observa que a agressividade (sexual) de Maria Vai Com as Outras é “irracional” e João confunde o qualificativo com uma personalidade: “-Não é não! O negócio foi o Carvalhais. Esse tal de irracional não tava lá não”.

De modo mais incisivo e equivocado temos o exemplo da reação de João ao ser confrontado com a clássica citação de John Donne: “Nenhum homem é uma ilha”. Frente a essa ode à profunda comunhão humana, sua imediata e brilhante dedução é a de que a solução é internar-se em uma ilha<sup>152</sup>. É claro que essas *gags* fazem parte do humor

---

<sup>152</sup> O trecho maior, da Meditação 17, de John Donne é o seguinte: “Nenhum homem é uma ilha, isolado em si mesmo; todo homem é um pedaço do continente, uma parte da terra firme. Se um torrão de terra for levado pelo mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar dos teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano, e por isso não me perguntes por quem os sinos dobram; eles

e do personagem de tipo popular, humilde e pouco instruído, composto por Grande Otelo. Mesmo assim, no caso, nos servem como gancho conclusivo.

Noutras palavras, os mal-entendidos do protagonista encontram uma correspondência com os mal-entendidos do filme. Do mesmo modo que João tem uma dificuldade de encontrar/fazer seu rumo, a película apresenta muita dificuldade em se realizar em sua pretensão explícita, ou seja, como uma comédia de personagem, posto que é pouco engraçada. Simultaneamente, não se constrói como um conjunto coerente para o desenvolvimento de uma questão ou como crônica metafórica mais ou menos crítica de um tempo social e histórico. Sem rumo definido, perde-se, por um lado, ao não lograr êxito como uma possível revisita à chanchada e, por outro lado, pulveriza-se em referências (citações) mais ou menos claras, porém quase sempre isoladas e despropositadas.

---

dobram por ti". Disponível em: <http://virtualiaomaniesto.blogspot.com.br/2008/07/john-donne-nenhum-homem-uma-ilha.html>. Consultado em 16 de janeiro de 2013.

## *Isto é Pelé* (1974)<sup>153</sup>

### Introdução

Doravante trataremos de obra sobre o nome máximo do futebol; sobre aquele que anos mais tarde seria eleito o “atleta do século”<sup>154</sup>. Podemos dizer, junto com Luiz Oricchio, que até “o lançamento de *Pelé Eterno*, de Anibal Massaini, em 2004”, *Isto é Pelé* constituía-se no “mais completo registro da carreira do maior jogador de todos os tempos” (2006, p. 157). Aliás, a relação entre Edson Arantes (e principalmente de seu alter ego<sup>155</sup>) com a sétima arte, é prolixa. Felizmente o professor Victor Melo inventariou as atuações fílmicas do craque, classificando a participação de Pelé em filmes em quatro rubricas agrupadoras: uma na qual o motivo principal é sua carreira e/ou figura; outra na qual Pelé representou o próprio papel ou de jogador, no contexto de uma ficção; uma terceira em que atuou como ator em enredo não ligado ao futebol e, finalmente, quando esteve representado como mais um dos personagens. O resultado perfaz “um total de vinte e quatro filmes (dezessete longas e sete curtas)”. É uma filmografia considerável (2009 (c), p. 230)<sup>156</sup>. E a aventura fílmica do supercraque não acabou. Em 8 de agosto de 2012, a produtora *Imagine Entertainment*, responsável por “filmes como *Uma Mente Brilhante*, ganhador do Oscar em 2002”, anunciou que

---

<sup>153</sup> Ver ficha técnica em anexo.

<sup>154</sup> “No dia 15 de maio de 1981, o jornal francês *L'équipe* concedeu a Pelé o título de Atleta do Século, numa pesquisa feita junto aos vinte mais importantes jornais do mundo. Ele teve 178 votos contra 169 do segundo colocado, o corredor norte-americano Jesse Owens, medalha de ouro nas Olimpíadas de 1936, em Berlim. A taça, de bronze, tem 80 centímetros e pesa 23 kg”. Disponível em <http://www.campeoesdofutebol.com.br/pele.html>. Consultado em 02 de janeiro de 2013.

<sup>155</sup> Wladimir Paulino esclarece: “Ao longo da carreira, o mito solidificou-se e suplantou o homem Édson - é assim que prefere ser chamado. Quando a bola parou de rolar, o próprio homem tratou de alimentar o mito, referindo-se a si mesmo como outra pessoa. Talvez seja por isso e, obviamente, por tudo o mais, que resolveram chamá-lo de rei”. **Especial UOL**: Pelé 70 anos de um reinado. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/sites/pele-70anos/index.html>. Consultado em 03 de janeiro de 2013.

<sup>156</sup> Vamos relacionar os longas-metragens, na ordem da classificação proposta pelo professor Victor Melo, para informação e registro. Motivo principal na Carreira ou figura: *Rei Pelé* (1963), *Isto é Pelé* (1974), *Pelé eterno* (2004); representando o próprio papel ou de jogador (ficção): *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); atuando em enredo não ligado ao futebol: *Primeiro de Abril, Brasil* (1989) e *Solidão* (1989); foi representado como mais um dos personagens: *Saravá, Brasil dos mil espíritos* (1971), *70 anos de Brasil* (1972), *Passe Livre* (1974), *Futebol Total* (1974) e *História do Brasil* (1975) - 2009 (c), p. 230.

“filmará um longa-metragem sobre a vida do jogador brasileiro Pelé”. A previsão de lançamento é para 2014, antes da Copa no Brasil<sup>157</sup>.

Essa marcante presença de Pelé na cinematografia atesta a popularidade incomum atingida pelo mito. Para além da famosa história, segundo a qual o próprio ex-atleta teria afirmado ser mais conhecido que Jesus, reeditando declaração de John Lennon em relação aos Beatles, nos idos de 60<sup>158</sup>, há, no meio da propaganda, um fenômeno Pelé. A *International Advertising Association* divulgou que o rosto do ex-jogador seria “imbatível em número de aparições em peças publicitárias em todo o mundo”. Por conta disso agraciou o craque com um informal “atestado de ‘Garoto-Propaganda do Século’”. Um artigo da seção Negócios da *IstoÉdinheiro* calculava, em 2002, que os rendimentos anuais de Pelé superavam os US\$ 15 milhões e listava em sua carteira de clientes empresas como “Mastercard, Nokia, Coca-Cola e as brasileiras Petrobras, Vitasay (vitaminas), Probel (colchões) e Golden Cross”<sup>159</sup>.

A magnitude do nome, figura, mito Pelé é, portanto, indiscutível. O caráter de constructo dessa operação não deve minimizar os elementos de uma trajetória efetiva que, poucos podem duvidar, qualifica o jogador para o papel de personificação desse exercício monárquico desportivo moderno. Em uma brevíssima súpula, podemos lembrar os 10 títulos paulistas pelo Santos (sendo Pelé o artilheiro do campeonato por 11 vezes; 9 delas consecutivamente), o bicampeonato da Taça Libertadores e do Mundial Interclubes (1962 e 1963); os três títulos mundiais pela Seleção Brasileira. Vale destacar ainda as 1.375 partidas nas quais marcou 1.285 gols, ao longo de 21 anos

---

<sup>157</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1133794-produtora-de-uma-mente-brilhante-filmara-a-vida-de-pele.shtml>. Datado de 08 de agosto de 2012. Consultado em 02 de janeiro de 2013.

<sup>158</sup> Disponível em: [http://www.sobrenatural.org/materia/detalhar/4399/pele\\_x\\_jesus/](http://www.sobrenatural.org/materia/detalhar/4399/pele_x_jesus/). Consultado em 03 de janeiro de 2013. Não conseguimos confirmar essa informação em uma segunda fonte de origem distinta, não obstante, constatamos a relativamente ampla divulgação da mesma em 2005. Para nossos fins é suficiente que tal notícia desperte algum grau de verossimilhança. Queremos apenas ressaltar o nível de amplitude e internacionalização do nome Pelé.

<sup>159</sup> Pelé, garoto propaganda do século. Disponível em: [http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/10683\\_PELÉ+GAROTOPROPAGANDA+DO+SECULO](http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/10683_PELÉ+GAROTOPROPAGANDA+DO+SECULO). Consultado em 03 de janeiro de 2013. Uma rápida busca pela internet demonstra que o “garoto” propaganda Pelé continua em franca atividade. Um de seus últimos contratos foi com a Confederação de Agricultura e Pecuária do Brasil; campanha nacional que já foi ao ar. Ver <http://agricultura.ruralbr.com.br/noticia/2012/09/pele-sera-garoto-propaganda-de-campanha-da-cna-3896933.html>. Consultado em 03 de janeiro de 2013.

de carreira. Isso implica a média de 0,93 gols por partida!<sup>160</sup>. Sem adentrarmos em uma aproximação qualitativa, da técnica e recursos demonstrados, a extensão no tempo, a regularidade espantosa e a eficiência a toda prova se mostram, no conjunto, insuperáveis. Na sequência, vamos ver como os homens de cinema equacionaram a exibição fílmica do reinado de Pelé que, em 1974, ano de feitura da fita, dizia adeus, em grande estilo, a sua participação oficial pela Seleção Nacional.

### **O Lugar cinematográfico da fita (*Isto é Pelé*, 1974)**

Já tivemos oportunidade de fazer uma breve apresentação de Luiz Carlos Barreto e sua importante presença no cinema nacional, fundamentalmente como um grande produtor<sup>161</sup>. Na função de direção, no entanto, Luiz Carlos somente tem um trabalho assinado, exatamente *Isto é Pelé*, em parceria com Eduardo Escorel. Nesse empreendimento, Barreto também foi co-produtor, com Carlos Niemayer<sup>162</sup>. Escorel, por seu turno, acumulou o trabalho de edição, sua especialidade, a qual já emprestou seu talento a mais de 32 películas, tais como *Macunaíma* (1969), *Cabra marcado pra morrer* (1985), *Santiago* (2007) etc. Na tarefa de direção Escorel também é bem mais experiente que Luiz Carlos, já tendo tido dez filmes sob sua batuta direta<sup>163</sup>. Talvez o mais significativo para os nossos fins, seja observar o envolvimento não casual com o futebol (com o lidar com a transformação desse esporte em temática fílmica) por parte de Luiz Carlos Barreto. Em entrevista concedida ao jornalista Luiz Oricchio, Barreto sumaria sua aventura cinematográfica-futebolística, lembrando que, além de *Isto é Pelé*, também produziu e colaborou no roteiro e segunda unidade de câmara em *Garrincha*, *Alegria do Povo* e produziu os seguintes filmes: o documentário *Mané Garrincha*, de

---

<sup>160</sup> Há variações nesses números. Referem-se à consideração ou não de alguns jogos, aos gols feitos por Pelé no time do Exército etc. Uma listagem dos 1.375 jogos, com placar geral e registro dos 1.285 tentos marcados pelo artilheiro pode ser encontrada em [http://www.campeoesdofutebol.com.br/pele\\_jogos.html](http://www.campeoesdofutebol.com.br/pele_jogos.html) (consultado em 03 de janeiro de 2013). Para outras fontes, inclusive com pequenas variações, ver João Máximo e Marcos Castro (2011, p. 297-300) e <http://almanaque.folha.uol.com.br/quizes/biopele.shtml>. Consultado em 10 de maio de 2010.

<sup>161</sup> Rever a introdução da seção na qual discutimos o filme *O Barão Otelo no Barato dos bilhões* (1971).

<sup>162</sup> Isso certamente facilitou a utilização de “material do arquivo do Canal 100 e da TV Globo”; a Globo foi parceira nessa produção. Consultar o verbete do filme no dicionário de Silva Neto (2002, p. 438-39).

<sup>163</sup> Sobre ambos, Luiz Carlos e Eduardo Escorel, pode-se consultar o site do IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0057027/> & [http://www.imdb.com/name/nm0260408/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0260408/?ref_=fn_al_nm_1). Consultado em 04 de janeiro de 2013.

seu filho Fabio, *Uma Aventura do Zico*, de Antônio Carlos Fontoura e *O Casamento de Romeu e Julieta*, de seu outro rebento, Bruno Barreto (ORICCHIO, 2006, p. 334).

*Isto é Pelé*, ademais, tem um lugar especial em relação à receptividade alcançada. Silva Neto registra o público pagante em 738.728 pessoas (2002, p.438-439). Esse resultado, para um documentário, no Brasil, já configuraria um grande sucesso, porém há mais dados. A Agência Nacional de Cinema (ANCINE), apesar da precariedade de informações e estatísticas, principalmente para períodos um pouco mais afastados no tempo, divulgou uma preciosa lista com os filmes nacionais (449 no total) com bilheteria acima de 500 mil espectadores, de 1970 a 2011. Nela podemos encontrar *Isto é Pelé* na 196ª posição, com uma assistência ainda maior que a registrada por Silva Neto: 1.029.452 mirões<sup>164</sup>. Se levarmos em conta que na transformação da película para videocassete esse título foi um grande êxito da Globovídeo, na década de 1980, com 15.000 cópias vendidas até setembro de 1988, chegamos ao termo de uma empreitada comercial e de público bastante favorável<sup>165</sup>.

Uma das apostas explicativas para essa resposta extremamente positiva, principalmente quando do lançamento da película, é arriscada por Marco Antonio Resende, quando afirma que o documentário foi disponibilizado “com raro senso de oportunidade, nas vésperas da décima copa Mundial de Futebol”. Para além disso, seus criadores teriam acertado ao proporcionar que, “durante 68 minutos, o espectador se banhe em mais de cem gols históricos feitos pelo Rei do futebol”. Na opinião do jornalista, trata-se “(...) de um documentário emocionante, repleto de nostálgicas situações”. O tom crítico fica pela ausência do Rei “em casa, com a família ou conversando com os amigos”. Ou seja, “(...) focalizando apenas o artilheiro Pelé”, faltaria “a dimensão humana”, encontrada, adivinhem, no “excelente ‘Garrincha, alegria do povo’”<sup>166</sup>. Nesse aspecto, Marco Resende é acompanhado, doze anos mais tarde, pelo editor de uma matéria publicada na própria *Veja*, por ocasião da chegada ao mercado de novos vídeos cassetes de filmes nacionais. Mais uma vez, a fita de Eduardo

---

<sup>164</sup> Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>. Consultado em 03 de janeiro de 2013.

<sup>165</sup> Freada brusca – Globovídeo é extinta como empresa independente. Matéria da **Revista Veja**, 7 de setembro de 1988, p. 92. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado em 29/09/2012.

<sup>166</sup> RESENDE, Marco Antônio. Nostalgia de Gols. **Revista Veja**. Edição 298. 22 de maio de 1974, pág. 76. Acervo Digital. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado em 29/09/2012.

Escorel e Luiz Carlos Barreto é comparada a de Joaquim Pedro de Andrade, que acabava de ser lançada pela Globovídeo. Na reportagem se lê que os respectivos filmes somente têm em comum o “rótulo de documentário”. Vejamos:

Pelé e Garrincha compartilham apenas o rótulo de documentário, pois são fitas bastante diferentes. (...) *Isto é Pelé* é uma antologia monumental de gols, dribles e passes brilhantes do rei do futebol. (...) num ritmo de dois gols por minuto. Sente-se falta na fita, porém, de informações básicas. São apresentadas sequências de jogos sem que se diga quais times estão no campo, *não se explica em detalhes como Pelé aprendeu a jogar* e nem se fala que seu nome verdadeiro é Édson Arantes do Nascimento e que ele nasceu em Minas Gerais (...). Com isso, *Isto é Pelé* parece uma avalanche de jogadas, inesquecíveis, mas desordenadas. O espectador deixa o vídeo com a confirmação de que Pelé era um gênio do futebol, mas sem saber quem é o homem Pelé. Em *Garrincha, Alegria do Povo*, ao contrário, há muitos dados sobre o homem Manoel Francisco dos Santos e pouco do futebol de Mané Garrincha<sup>167</sup>.

De modo simplista (e não era mesmo o caso de rebuscamento, em um texto quase de divulgação comercial) é feita uma distinção entre as referidas obras, as quais, de fato, possuem linhagem, natureza e proposições cinematográficas bastante diversas. As observações para *Isto é Pelé*, no entanto, resumem de forma minimamente adequada uma apresentação da película, e por isso foram citadas: exploração do espetáculo imagético proporcionado pela carreira do Rei-atleta; seu quase nenhum outro investimento, ou mesmo atenção, a registro de elementos biográficos básicos e, menos ainda, a qualquer viés de desenvolvimento sociológico. Uma observação mais acurada, é claro, pode permitir o desdobramento de vínculos e diálogos mais ou menos explícitos com o meio político e cultural circundante, mas disso trataremos nas próximas páginas. Uma curiosidade em relação à ‘reclamação’ exposta acima seria saber/entender, como se poderia “explicar em detalhes como Pelé aprendeu a jogar”... E isso lá é possível? Vamos seguir.

Luiz Oricchio, nosso quase solitário interlocutor mais direto, por sua vez, arrisca mais uma explicação para a boa aceitação da película:

*Isto é Pelé* conserva um esquema formal parecido ao de um programa para televisão, inclusive com a locução de Sérgio Chapelin, conhecido profissional da TV Globo, lendo texto de Paulo Mendes Campos (2006, p. 157).

---

<sup>167</sup> **Revista Veja**, 09 de abril de 1986, p. 13. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado em 03 de janeiro de 2013. Grifo nosso.

### ***Isto é Pelé, o filme (a narrativa específica dessa obra singular)***

A narrativa dessa película se inicia com a despedida de Pelé da Seleção, no Maracanã, em 18 de julho de 1971. Do ‘fim’ parte para o ‘começo’, na Suécia, em 1958 e explica-se: essa jornada “veria nascer o jogador mais completo que já se vira jogar”. Pois bem, sinteticamente a narrativa trata exatamente dessa jornada, cujo fim, de antemão, sabemos apoteótico. A partir da afirmação acima, dá-se um corte e podemos ver Pelé treinando (uma imagem constante dali em diante). O jogador aparece desempenhando *performances* em várias modalidades: vôlei, arremesso de dardo, basquete, arremesso de disco... Em *off*, ouvimos:

capaz de se destacar em qualquer modalidade de esporte ou atletismo, foi no futebol que encontrou a possibilidade de se realizar plenamente como atleta. Dotado de coordenação muscular perfeita [aparece saltando numa corrida de obstáculos] e de reflexos instantâneos, *comprovou ao longo de sua carreira que o futebol não é apenas improvisação. Aprimorou seus recursos naturais com obstinação* (grifo nosso).

Mais à frente, Pelé aparece como professor dos meninos da Vila Belmiro. Ensina a bater com a esquerda, cabecear, matar no peito etc. Pelé também é colocado ao lado de grandes personalidades da época. Em sequências “em meio ao assédio dos fãs”, afirma-se que “uma benção (...) foi especial”: tratar-se-ia de um encontro do Rei com o papa, o qual é mostrado por intermédio de uma foto. Aqui nos reencontramos com as observações da imprensa que reproduzimos acima. Nesse caso, como em vários outros, não há nenhuma indicação do filme sobre lugares, personagens, situações. Tudo leva a crer, no entanto, que se trate de Paulo VI (pontífice de 1963 a 1978). Músicas também são utilizadas e não constam dos créditos<sup>168</sup>. Continuando o rol de personalidades ilustres que se deleitam com a presença do jogador, temos, a partir de tomadas aéreas do Maracanã, que vão aos poucos precisando personagens presentes ao estádio, o esclarecimento de que “rainhas e estadistas sobem à tribuna para ver jogar o rei do futebol”. Aqui, mesmo sem legendas ou ajuda da narração, podemos distinguir claramente a monarca da Inglaterra, rainha Elizabeth, e o então senador democrata,

---

<sup>168</sup> Pudemos identificar “Escola de Feola”, de autoria de Luiz Queiroga, do ano de 1958 e uma outra, provavelmente a composição intitulada “O nosso dia chegou”, de Osvaldo Rodrigues e Alfredo Borba, do mesmo ano.

Robert Kennedy<sup>169</sup>. Este último, então, é enquadrado em plano médio, aplaudindo efusivamente um gol de Pelé (é o que se supõe) mostrado na cena imediatamente anterior. Sergio Chapelin esclarece: “Todos rendem-se ao seu gênio”. Logo em seguida, noutra situação, com Pelé em roupas civis, o atleta aparece cercado de fãs (estrangeiros ao que se presume; balbuciam algo em italiano) e o narrador arremata: “Todas as línguas falam da glória de Pelé”.

O enredo, portanto, é simples. Em uma exposição não retilineamente cronológica, praticamente utilizando-se do recurso de um grande *flash back*, inicia-se com a despedida de Pelé da seleção, consagrado. Desse resultado se retrocede à estreia do craque em uma Copa do mundo (1958), defendendo o escrete brasileiro. O desfecho é uma volta à origem narrativa, ao ponto de partida fílmico, retomando as sequências de um Maracanã lotado e, em uníssono, clamando: “Fica, fica, fica...”. Temos, no entremeio, a exaltação imagética e textual de uma carreira vitoriosa, na qual o talento se une ao treino e aperfeiçoamento contínuos, resultando em um supercraque; sua superioridade o eleva à categoria de Rei, cuja corte extrapola as fronteiras nacionais, fazendo-se reconhecer por demais membros da nobreza (nada menos que a rainha da Inglaterra), personalidades internacionais (o lendário senador americano, o papa) e por toda a gente comum. *Isto é o documentário* (uma síntese, espero, razoável).

### **O papel do futebol na tela de *Isto é Pelé***

Neste ponto não há como não fazer menção ao filme anterior, *Tostão, a fera de ouro*. Tanto na obra de Paulo Laender e Ricardo Leite como neste trabalho de Escorel e Barreto, o futebol em si (e o respectivo virtuose homenageado) é atração central. Também em ambas as produções podemos notar uma preocupação estética na exibição do futebol filmado, marca e responsabilidade não exclusiva, mas relevante da participação e colaboração do Canal 100 e de Carlos Niemeyer. A própria narração fílmica indica, logo no início, do que se trata o espetáculo que se descortina:

Ao preparar-se para abandonar o futebol, Pelé deixa como legado as imagens de um repertório de jogadas que só ele seria capaz de executar.

---

<sup>169</sup> (...) líderes dos EUA que visitaram o Brasil. Disponível em: <http://noticias.r7.com/internacional/fotos/veja-outros-lideres-dos-eua-que-visitaram-o-brasil-20110320-6.html>. Consultado em 04 de janeiro de 2013. Por essa fonte podemos datar o encontro em novembro de 1965.

É parte desse legado que vai ser exposto ao longo dos 110 minutos da película. Neste caso se torna desnecessária a contagem do tempo (como fizemos em filme anterior) destinado ao futebol ou à atuação do jogador, como jogador: a película se mantém o tempo todo nessa linha. Sobre isso não parece haver nada a acrescentar, não mais do que foi argumentado quando da fita anterior. Há, porém, uma distinção mais sutil. Lembremos que em *Tostão* ocorre uma explicitação verbalizada, do próprio protagonista, sobre o que vem a ser o futebol ou o que ele nos permite vivenciar. Na opinião do ex-craque cruzeirense, esse esporte seria uma das “poucas coisas que podem unir, fraternalmente, os homens”, além de estimular o trabalho coletivo e a geração de iniciativa (ver seção anterior). Não temos nada semelhante no filme sobre Pelé. Não se pode constatar afirmação expressa sobre as potencialidades sociais ou de qualquer outra natureza sobre o futebol. Não obstante, e isso é o que tentaremos demonstrar na seção seguinte e final, esse desporto, no filme sobre o Rei, assume um caráter/função muito mais amplo. O futebol, sob uma versão filmada do internacional reinado de Pelé, sugere muito mais do que é espontânea e literalmente admitido no filme sobre Tostão.

### **Quanto ao lugar de produção de *Isto é Pelé***

Engana-se o analista que queira fincar *Isto é Pelé*, de 1974, no âmbito de uma possível nova conjuntura, marcada pelos anúncios de abertura, a partir do governo Geisel e de suposta desconfiança pelo pretense desgaste do modelo econômico. Não devemos fazê-lo. Tanto por elementos externos à produção da película, quanto pelo teor interno à narrativa fílmica apresentada.

O lançamento do filme de Escorel e Barreto acontece em 13 de maio de 1974, visando, como apontamos acima, usufruir da expectativa e clima da Copa do mundo da Alemanha, que se avizinhava. Ora, não foi possível obter mais detalhes sobre o período e o tempo total demandado para a produção, finalização e disponibilização da fita no mercado, mas somos obrigados a colocá-la, pelo menos, em alguns meses antes de maio. Pelo menos. A posse de Ernesto Geisel e a geração de expectativas (ou dissabores) decorrentes, se dá em 15 de março de 1974, há praticamente dois meses exatos da primeira exibição do filme, muito provavelmente depois, inclusive, da sua finalização<sup>170</sup>. O único grande evento de real abalo e preocupação prognóstica anterior

---

<sup>170</sup> Apesar de indicações anteriores e conforme Elio Gaspari, foi em 29 de agosto de 1974, em discurso aos dirigentes da Arena, que se explicitou um compromisso e perspectiva de abertura, com as “palavras mais importantes da sua [de Geisel] vida: ‘lenta, gradativa e segura distensão’” (2003, p.459).

se deveu ao choque do petróleo, que desde outubro de 1973 forçou sua entrada ruidosa na pauta político-econômica, do Brasil e do mundo<sup>171</sup>. Tenhamos em mente que nesse mesmo ano de 1973 o PIB brasileiro foi de 14% (o maior de toda a série histórica registrada, até a atualidade) e o do ano corrente ao lançamento de *Isto é Pelé*, um resultado que somente seria do conhecimento dos contemporâneos em 1975, ainda seria superior a 8% (muito próximo à incrível média obtida entre 1968 e 1973)<sup>172</sup>. Retomemos agora a estrutura e discurso cinematográfico de *Isto é Pelé*.

Conforme nossa própria exposição anterior, podemos sintetizar a proposta narrativa da película como a apresentação de uma jornada, apoiada em dois vértices. De um lado, temos a reconstituição de uma trajetória (magnífica, aliás) do jogador Pelé, ocupando, por intermédio de seu “legado” de imagens fantásticas, o principal do conteúdo e tempo filmado. Por outro lado, temos uma explicação de como isso foi possível. São vértices convergentes, na verdade. Correspondem a uma *tese* que parece conectar uma pré-disposição, uma potencialidade atlética incrível de Pelé (“capaz de se destacar em qualquer modalidade de esporte”; “dotado de coordenação muscular perfeita e reflexos instantâneos”) com uma obstinada e recorrente preocupação com treinamento e aperfeiçoamento (“aprimorou seus recursos naturais com obstinação”). A fórmula final fica mais ou menos assim: incomum capacidade atlética + aperfeiçoamento e treinamento contínuo = um jogador como nenhum outro, merecedor de admiração internacional.

Se recordarmos e novamente trouxermos à baila alguns dos pontos trabalhados no capítulo II (II.1. “O país do futebol”), teremos que Salvador e Soares nos alertavam para o fato de que “estava explícito no imaginário da época” (referem-se ao que obtiveram a partir da análise de jornais durante a Copa de 1970) a “ideia de que o futebol no Brasil” lidava com a “combinação da criatividade, da autenticidade com a disciplina e conhecimentos científicos” (2006, p. 54). Vimos que Euclides Couto compartilhava essa convicção, indicando que a “tônica jornalística (...) exaltava princípios como racionalidade (...) método e disciplina”. E completava: isso tinha a ver

---

<sup>171</sup> Sobre o tema ver: [http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2321:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2321:catid=28&Itemid=23). Consultado em 05 de janeiro de 2013.

<sup>172</sup> Disponível em: [www.ibge.gov.br/.../00000007765203112012522606619383.xls](http://www.ibge.gov.br/.../00000007765203112012522606619383.xls). Consultado em 07 de janeiro de 2013.

com “valores disseminados pela caserna” (2009, p. 82). Nisso era acompanhado por Marcus Oliveira, o qual também identificava tais valores a um processo de “militarização” da Educação física, cuja característica era uma “maior entrada da ciência do treino físico no campo do treinamento esportivo” (2009, p. 387).

Oliveira ainda chamava a atenção para o fato de que, nesse contexto, o esporte, e o futebol, é claro, foi considerado pelo regime como fator de “possível reconhecimento do Brasil no cenário mundial”, valendo o investimento que nele fosse aplicado (2009, p. 387). Relativamente a essa utilização ou vontade de utilização do futebol para a projeção de uma imagem positiva do Brasil, vimos que Fátima Antunes afirmava a constatação, para o início dos anos 70, de uma “associação entre a vitória futebolística e a elevação do Homem brasileiro e do Brasil” em “um país pujante e promissor” (2004, p. 288). Agostino, nesse mesmo sentido, defendeu que o regime Médici (que se estende até março de 1974, período mais provável de feitura de *Isto é Pelé*) articulou “êxitos futebolísticos à imagem do Brasil potência” (2002, p. 158). Corroborando essa posição, Euclides Couto citava o próprio ex-presidente Médici, em pronunciamento à nação, após a conquista de 1970. O mandatário máximo, à época, “identificava na vitória” a “prevalência de princípios” como o da “unidade”, da “capacitação técnica, da preparação física e da consistência moral”, mas “sobretudo (...) [da] harmoniosa equipe, em que mais alto que a genialidade individual, afirmaram a solidariedade coletiva”. Nisso Garrastazu Médici disse enxergar “a própria afirmação do homem brasileiro”<sup>173</sup>.

Essa recapitulação de itens específicos do capítulo II.1, teve o sentido de por em evidência o quanto todo o arrazoado de *Isto é Pelé* está profundamente vinculado a um “imaginário de época”, visível na “tônica jornalística” e que valoriza princípios de inspiração ou alinhamento militar calcados no “método”, na “disciplina”, na ciência aplicada ao treino esportivo. Esse é o contexto e o entrosamento com o tempo (o seu tempo) que podemos verificar no filme. *Isto é Pelé* está em diálogo com os termos ainda vívidos do início da década de 1970, esquadrihados pelos autores mencionados.

---

<sup>173</sup> Transcrição de discurso proferido em rede nacional de rádio e televisão, e publicado no Jornal dos Sports, em 22 junho de 1970 (apud COUTO, 2009, p.167-68).

## Epílogo

Vimos que em “O Corintiano” (1966), o futebol filmado serviu para rir e consentir. Dialogava com um primeiro momento do novo regime: o seu apelo moralizante. Ao longo do chamado Milagre Brasileiro e das propaladas pretensões à grande potência, a linha dialógica parece ser outra.

Vejam, mesmo Pelé, esse colosso de “reflexos instantâneos” e “coordenação muscular perfeita”, teve que superar a “improvisação” e potencializar “seus recursos naturais” com “obstinação”, técnica e disciplina. A narrativa fílmica, sem dúvida, nos remete ao orgulho nacional diante desse brasileiro a cujo gênio “todos se rendem” e diante do qual “todas as línguas” o glorificam. Pelé parece nos redimir. Temos aqui, a enfática superação de nossa suposta *viralatice* sob a forma de enunciado fílmico. Aciona-se e reafirma-se, no filme, a construção social do “país do futebol”, mecanismo pelo qual nos sentimos “distintos, únicos, singulares” frente ao mundo<sup>174</sup>.

Não deveríamos, então, nós, os brasileiros e o país, seguir o mesmo exemplo? *Isto é Pelé* também parece querer dizer: isso pode ser o Brasil, com sucesso e reconhecimento internacional. A afirmação do homem brasileiro, identificada por Garrastazu Médici na vitória obtida nos campos do México, parece ser encontrada também aqui, nas telas nas quais se projetou *Isto é Pelé*. O que não deixa de ser curioso, uma vez que, até agora, esse é o filme que mais apresentou o futebol como jogo e ocupou-se exclusivamente de cenas e sequências diretamente relacionadas às partidas, aos lances, aos gols, às entrevistas de e sobre o futebol e sobre os jogadores (principalmente sobre Pelé, é claro), às concentrações etc. Ou seja, o filme que mais tratou de futebol foi aquele que mais claramente se articulou e se construiu conectado a toda uma linha de imaginação vinculada à vontade de uso do futebol para além dele mesmo.

---

<sup>174</sup> Rever a nota 72 da página 72. Os termos sob aspas são do Professor Ronaldo Helal (2011, p.28).

## *Passe Livre* (1974)

### Introdução

Detenhamo-nos agora sobre *Passe Livre*, filme de Oswaldo Caldeira, cineasta e professor da ECO/UFRJ. A repercussão que Afonsinho, ex-jogador, adquiriu a partir de seu talento e da questão do passe é primeiramente atestada pelo próprio “Rei” do futebol:

Homem livre em futebol (...) só conheço um, o Afonsinho. Este sim pode dizer, usando suas palavras, que deu o grito de independência ou morte. Ninguém mais, o resto é conversa.

Depois de Pelé, seguem-se, na fita, Gilberto Gil (cantando a música feita em homenagem ao jogador mineiro – *Meio de Campo*) e Zagalo<sup>175</sup>. Na verdade, a narrativa da trajetória do craque começa após essa instigação inicial. Afonsinho é chamado a um exercício de memória. Principia sua participação com a frase: “A lembrança mais distante, pra mim, que tenho, é a do quintal lá de casa, onde eu jogava bola...”.

Há, no entanto, especificidades cinematográficas. O filme ilustra visualmente as passagens da vida, relatadas pelo meio campista. As peladas com os meninos da vizinhança e, depois, com os rapazes mais velhos, são representadas por garotos e jovens (sem falas, só com imagens). Outro recurso é o da utilização dos cortes como elementos nitidamente expressivos e não apenas para estabelecer nexos e continuidades. A trilha sonora é manipulada de maneira a re-significar o texto e não apenas como evocação a estados de emoção, como é mais usual<sup>176</sup>. São detalhes significativos (de significação) da obra. Há um investimento em refinamentos formais, estéticos e líricos<sup>177</sup>. Na sequência inicial da filmagem, já se imprime uma marca distintiva. Enquanto Afonsinho divaga sobre suas lembranças das *peladas* de criança, todo o

---

<sup>175</sup> A trilha sonora constitui uma atração à parte. Dela destacamos, como importantes peças de composição narrativa, esse título de Gilberto Gil e as canções *Só se não for brasileiro* e *Dê um rolê*, dos Novos baianos. Além de *Como 2 e 2*, de Caetano Veloso.

<sup>176</sup> A obra é conduzida de modo a “levar o espectador a compreender (...) além do que pode ser percebido diretamente [ou exclusivamente] pelo olhar”. O “verso musicado” é “tomado como uma narrativa cantada”. AVELLAR, José Carlos. A classe operária vai ao paraíso. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Seção Cinema. Edição de 26 de abril de 1975, página 2. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=VfsZAAAIBAJ&sjid=uAwEAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=6595%2C4074949>. Consultado em 02 de outubro de 2012.

<sup>177</sup> Veremos alguns exemplos um pouco mais à frente.

enquadramento e movimentação de aproximação da câmera (*zoom*) se dá a partir da filmagem da porta de uma casa. Na continuidade, após três movimentos de aproximação e retomada do ponto inicial, há um corte para o gramado do Maracanã. Lá podemos ver Afonsinho, de branco, como um *flashforward* que vai da infância ao jogador adulto.

Esses recursos de câmera (afastamento\aproximação) e *simbólicos* (a porta como mediação temporal) foram muito pouco vistos nos filmes anteriores. Constatamos, sim, principalmente em *Isto é Pelé*, que a parte estética se concentrou na instrumentalização da plasticidade do jogo, nas cenas de desempenho corporal da prática desportiva, levadas a cabo por um virtuose.

Por outro lado, *Passe Livre* também propõe uma tese. Uma visão da luta entre capital e trabalho no *campo* futebolístico. A despeito de suas diferenças frente a outros meios profissionais, a ideia básica é que o futebol compartilha da lógica da exploração capitalista. Os jogadores seriam, no fundo, explorados e subjulgados pela lei do passe, estando, nesse sentido (da submissão ao passe), até em piores condições que os demais assalariados.

É isso mesmo. Os jogadores também seriam explorados<sup>178</sup>. Afonsinho, nesse contexto, é um exemplo de afirmação e luta (vitoriosa, mas pontual) contra essa exploração.

A despeito da frustrante ausência de imagens que pudessem oferecer, cinematograficamente, uma noção da qualidade e plástica futebolística do protagonista, a obra não se esquece do futebol; do que essa prática tem de envolvente, apaixonante e belo<sup>179</sup>. Também fica claro que não se trata de obra panfletária, antes, sociológica. É engajada, mas com genuíno intento de estudo\entendimento das relações estabelecidas em torno do futebol. Não se usa o desporto como mero pretexto para discutir alguma situação social. Estuda-se o futebol *e* seus condicionantes e vínculos sociais.

---

<sup>178</sup> O texto em *off*, narrado por Tite de Lemos, argumenta: “Dos onze mil jogadores profissionais do país, apenas dois por cento ganham salários acima de mil cruzeiros. Cinquenta jogadores ganham entre quinze e vinte mil cruzeiros. Salário acima de vinte mil é para os super craques. Só existem dez e Afonsinho está entre eles, mas nenhum supercraque brasileiro é dono de seu passe. Só Afonsinho”.

<sup>179</sup> Avelar anotou que o filme contém “(...) poucos lances de gol, poucas jogadas bonitas”. AVELLAR, José Carlos. A classe operária vai ao paraíso. **Jornal do Brasil**. Caderno B. Seção Cinema. Edição de 26 de abril de 1975, página 2. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=VfsZAAAIBAJ&sjid=uAwEAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=6595%2C4074949>. Consultado em 02 de outubro de 2012.

### **O lugar cinematográfico da fita (*Passe Livre*, 1974)**

O lançamento de *Passe Livre* ocorre no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1975. Não obstante, a fita já tinha sido exibida em pré estreia, em 23 de novembro do ano anterior, pelo Cineclube Macunaíma, que funcionava na sede da ABI, no centro do Rio. Os baianos também tiveram a oportunidade de assistir a esse trabalho em uma jornada cinematográfica em Salvador, de 9 a 14 de setembro. Noutras palavras, essa película veio a público a partir do último terço do ano de 1974<sup>180</sup>. Mais importantes que essa circunscrição cronológica são as circunstâncias de sua exibição. *Passe Livre* foi produzido em cooperativa; conforme o próprio Oswaldo Caldeira esclarece “foi importante porque (...) [constituiu-se no] primeiro longa em 16 milímetros a obter o Certificado de Filme Brasileiro [certificado de longa metragem] e inaugurou um circuito alternativo de exibição”<sup>181</sup>. Até então, “nenhum filme” produzido nesse formato podia “chegar ao grande público fora do restrito circuito de cineclubes e cinematecas”<sup>182</sup>. É de se chamar à atenção para a premiação dessa película, agraciada com a “Margarida de Prata”, outorgada pela CNBB, como “melhor filme brasileiro de 1974” (Caldeira; Sanz e Caldas, 2004, p. 65).

Novamente o diretor é quem tem a primeira palavra relativamente à natureza (ao gênero) da obra. Sem dúvida se trata de um documentário; de “uma reportagem sobre futebol”, conquanto, adverte, procurou

---

<sup>180</sup> Essas informações puderam ser obtidas nas seguintes fontes: Cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024436&format=detailed.pft#1>. Consultado 02 de outubro de 2012. Dados complementares foram vistos no livro de Oswaldo Caldeira, Sérgio Sanz e Manfredo Caldas (2004, p. 63- 65).

<sup>181</sup> CALDEIRA, Oswaldo. Entrevista concedida a TRIGO, Luciano. O cinema de Oswaldo Caldeira em retrospectiva. **Portal G1**. Máquina de escrever. 10 de abril de 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/04/10/949/>. Consultado em 05 de outubro de 2012.

<sup>182</sup> O Alerta. Matéria da **Revista Veja**, Ed. 298, de 23 de abril de 1975. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado em 29 de setembro de 2012. A reportagem informa que tal fato foi possível “Graças (...) ao pertinaz empenho da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro (...) [por intermédio da qual] essa lei acaba de ser revista ainda que precariamente (...) [sob a forma de] exceção (...) que se espera torne-se em breve uma regra”. Ver também o livro de Oswaldo Caldeira, Sérgio Sanz e Manfredo Caldas (2004, p. 65).

Manter uma tensão entre o tom do filme documentário e do filme de ficção, de forma consciente, porque acredit[a] que estas duas tendências só têm a ganhar se continuam a se visitar<sup>183</sup>.

Entre outras formas, o caráter fictício adentra a película toda vez que “não existe uma imediata correspondência entre a imagem e a narração de Afonsinho”. E isso acontece com frequência. Nessa operação,

o que está sendo narrado deixa de ser uma coisa particularizada. Afonso fala de um jogo que ele participou e a imagem do jogo de subúrbio de hoje generaliza a ideia (...). Este tratamento *é um processo dinâmico que atribui às coisas um valor universal*. O importante é mostrar uma pessoa dentro de um processo em que mil outros jogadores de futebol se encontram.

Oswaldo Caldeira complementa:

O importante também é mostrar uma *obra de arte* como reconstrução consciente da realidade. Não há interesse, para nós, em impingir ao espectador a impressão de que ele está vendo o próprio real (...) [grifo nosso]<sup>184</sup>.

O material que temos sob exame, portanto, é potencialmente complexo. A concepção de documentário apresentada por Caldeira nessa produção de 1973-74 é bastante contemporânea. Não se trata, no filme, de abdicar de uma discussão séria e racional sobre o tema-problema eleito, mas da compreensão de que todo ensaio, registro, documento(ário) é parcial (sob amplas acepções). E de fazer questão de comunicar isso ao espectador - Oswaldo cita como exemplo desse procedimento o início da narrativa de Afonsinho, que começa com o estalar de uma claquete, ou seja, um evidente aviso: isto é um filme; este depoimento foi provocado<sup>185</sup>.

Dos trechos ressaltados acima, há três aspectos mais que gostaríamos de pontuar. Primeiro a lógica indutiva da direção. Afonsinho é um; um “supercraque” (e nesse sentido é único: um em um milhão – ou um entre cerca de onze mil, conforme os números apresentados); mas é, simultaneamente, mais um entre milhões de brasileiros

---

<sup>183</sup> CALDEIRA, Oswaldo – Entrevista. O futebol das ‘peladas’ aos grandes clubes. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 8. Datado de 23 de novembro de 1974. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=tpgVAAAAIBAJ&sjid=GAwEAAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=6720%2C917889>. Consultado em 09 de janeiro de 2013.

<sup>184</sup> Id.

<sup>185</sup> Oswaldo Caldeira em entrevista concedida ao **Jornal Opinião**, em 04 de outubro de 1974 e reproduzida em publicação do próprio diretor, com Paula Mello (1998, p. 91).

que sonharam e sonham em jogar profissionalmente; mais um entre milhões que, garotos, divertiram-se à exaustão, em *peladas* suburbanas; mais um entre milhões que se veem constrangidos sob relações dominadas pelo capital; mais um entre milhões, jogadores ou não, que não detém o controle sobre os rumos de seu próprio ofício, ocupação ou arte. Em uma expressão: não são donos de seus passes. É, portanto, nos arranjos de indução (generalização, conforme o próprio Caldeira) que o problema de um jogador e de um homem pode servir para falar dos jogadores, do jogo e da nação.

Em segundo lugar, queremos sublinhar a intencionalidade do diretor de fugir de maniqueísmos. É manifesta - “Não há interesse (...) em impingir (...) a impressão de que (...) [se] está vendo o próprio real” - e é efetiva, no filme. É acionada por intermédio da superposição de diversas opiniões e por diversos atores: o cartola do clube, o aspirante a jogador, o profissional gabaritado, o representante de associações, o dirigente de alto escalão (João Havelange) etc. Para melhorar, temos confrontação entre os pares, desestimulando associações mecânicas. Na parte final, a aproximadamente 01:08’, temos dois depoimentos de meninos aspirantes (que já haviam sido mostrados antes), a *debater*, em *off*, sobre os atrativos do jogo<sup>186</sup>. Enquanto nos são exibidas imagens de torcedores, no Maracanã, ouvimos “Beto” afirmar que quer ser jogador “porque o futebol é a coisa mais bonita (...) do mundo”; imediatamente, a voz de um outro menino (não nomeado), diverge: “porque dá dinheiro”.

Em terceiro lugar, queremos também evidenciar a pretensão estética da produção. É “importante”, afirma-se, “mostrar uma *obra de arte* como reconstrução consciente da realidade”. Até então, Caldeira utilizava-se de qualificativos de gênero (filme documentário, reportagem filmada; filme de ficção), nesse momento transparece a aspiração. Não se trata apenas de fazer dialogar tipos diferentes de cinema, mas de fazê-lo com viés estético: com a criatividade e sensibilidade que possam elevá-lo à arte. É nesse sentido que Mauricio Murad não hesita em inserir *Passe Livre* no campo do Cinema Novo e a apontar, para a sua elaboração, a “influência de *Garrincha, alegria do Povo*” (2006(b), p.131). Isso é confirmado, mais de uma vez, pelo próprio Oswaldo Caldeira<sup>187</sup>. Murad, o professor da UERJ, conclui assim: reputamos essa película como

---

<sup>186</sup> Para fins de localização rápida, quase todas as nossas anotações são tomadas com o registro do contador do DVD ou qualquer outro aparelho. No entanto, somente informaremos essa contagem quando considerarmos que a mesma é relevante para uma localização mínima do momento do filme ou para fins de ordenação cronológica, lógica ou para demonstrar reiteração/repetição de algum elemento do enredo.

<sup>187</sup> Para a uma referência, dentre várias: “Quero deixar registrado com clareza que na minha opinião é o melhor filme sobre futebol feito no Brasil até hoje [Garrincha, alegria do povo]”. Entrevista de Caldeira que consta do livro de Luiz Oricchio (2006, p. 313-314).

“um clássico do cinema e do futebol brasileiros (...) enquanto referencial (...). Imperdível, portanto” (2006(b), p.133).

### ***Passe Livre, o filme (a narrativa fílmica específica dessa obra singular)***

Com o acesso que tivemos a entrevistas e textos publicados, Oswaldo Caldeira tem sido um bom guia de sua própria obra<sup>188</sup>. Mantenhamo-nos nesse rumo. Em depoimento para o Caderno B do Jornal do Brasil, o diretor de “O bom burguês” (1982) e “O Grande mentecapto” (1989), informa que foi estabelecido “três níveis de abordagem” no documentário. Um em “relação à Afonsinho como pessoa”, outro referente “ao futebol” e um terceiro “de âmbito mais geral”, concernente a “problemas de relacionamento de trabalho na sociedade brasileira”<sup>189</sup>. De modo breve, vejamos cada um desses itens.

Afonsinho, o cidadão Afonso Celso Garcia Reis, é o centro a partir do qual irradia o enredo do filme. Uma pequena apresentação é feita, aproximadamente a cinco minutos do início da fita: “Afonsinho, vinte e cinco anos, estudante de medicina, meio campista. Com nove anos de carreira, jogou pelos maiores clubes de futebol do Brasil”, situa-se, ademais, no restrito círculo das dez maiores remunerações do futebol brasileiro. O professor Marcelo Murad “complementa” essa pequena biografia, adicionando a experiência posterior de Afonsinho como vereador, “deputado estadual, coordenador de projetos sociais no sistema penitenciário” e como um “bom representante dos chamados ‘rebeldes’ do futebol brasileiro”(2006(b), p. 130).

Pois bem, a “ideia era usar Afonsinho como um deflagrador”<sup>190</sup>. Por isso seu depoimento funciona como uma espécie de fio condutor a partir do qual eventos, circunstâncias e temas vão sendo trabalhados e discutidos. Inclusive o do passe. As circunstâncias que envolvem o litígio jurídico de Afonso Reis com o Botafogo passam por desentendimentos entre o clube, o jogador e o técnico Mario Lobo Zagallo. Relativamente ao conflito entre esses dois últimos, ouvimos no documentário, em *off*, que “ninguém sabe como a briga começou” (aproximadamente a 35’42”). De qualquer modo, segundo Afonsinho, após seu empréstimo/punição por seis meses ao Olaria, o

---

<sup>188</sup> Aproveitamos para registrar e agradecer ao diretor Oswaldo Caldeira que, procurado em nosso nome pela professora Natalia Crivelo, muito pronta e gentilmente atendeu-nos, inclusive fornecendo parte do material bibliográfico que ora utilizamos.

<sup>189</sup> CALDEIRA, Oswaldo – Entrevista. O futebol das ‘peladas’ aos grandes clubes. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 8. Datado de 23 de novembro de 1974. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=tpgVAAAAIBAJ&sjid=GAwEAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=6720%2C917889>. Consultado em 09 de janeiro de 2013.

<sup>190</sup> Id.

atleta volta ao Botafogo e ouve que sua “aparência não” tinha nada a ver “com um jogador de futebol”, assemelhando-se mais a um “cantor de iê-iê-iê ou tocador de guitarra” (ao que incide um corte e novamente vemos Gilberto Gil cantando *Meio de campo*; e tocando violão – 42’:04”). Por um motivo ou por outro, o significativo, tal como o advogado de Afonsinho argumenta, é que o clube proibiu o atleta de treinar e suspendeu seu pagamento. As duas coisas, simultaneamente. Após uma batalha judicial de mais de sete meses (entre setembro de 1970 e março de 1971 – COUTO, 2009, p. 207), para surpresa inclusive do representante legal do jogador (“Eu fui advogado dele e não esperava ganhar na justiça esportiva” - 47’:10”), Afonsinho obtem direito de gerir integralmente seus contratos profissionais (a partir dali “ele passa (...) a alugar ao invés de vender o seu passe”).

Anunciada a sentença em *off*, tendo por ilustração uma foto de tribunal, dá-se um corte e as duas imagens sequenciais merecem destaque. A primeira consiste em uma foto de Zagallo, enquadrada pela câmera em movimento, de baixo pra cima. O ex-jogador e técnico surge com os dois braços erguidos, praticamente em uma posição de surpresa e rendição. Imediatamente se faz uma transição (inicialmente pelo som) para nova tomada de Gilberto Gil, cantando *Meio de Campo*, agora, efusivamente, a partir dos seguintes versos (48’:45”):

Que a perfeição é uma meta  
Defendida pelo goleiro  
Que joga na seleção  
E eu não sou Pelé, nem nada  
Se muito for eu sou um Tostão  
Fazer um gol nesta partida não é fácil, meu irmão.  
Entrei [sic.] de bola, e tudo (...) E Gooooooooo!!

Retomemos a partir do “segundo nível de abordagem” de que nos preveniu Oswaldo Caldeira. Tratar-se-ia do tema do futebol. Sobre o ofício e profissão futebolística, o documentário vai compor um retrato desmistificador. Mostra os sucessivos funis que aguardam os aspirantes a jogadores nacionais. O primeiro deles nas escolinhas dos clubes. No minuto sete, a partir do detalhamento cinematográfico de uma chuteira, introduz-se o universo dos garotos (a maioria “pobre”) que disputam escassas vagas para dar continuidade ao sonho de jogar em um grande clube. O texto narrado quantifica:

Anualmente, cerca de vinte jogadores juvenis são aproveitados nos times profissionais da Guanabara. Os outros quinhentos se espalham pelos clubes menores ou vão tentar profissões para as quais nunca se prepararam. Os escolhidos se defrontam pela primeira vez com o passe<sup>191</sup>.

Antes disso, porém, já se havia posto para “conversar” um dirigente do flamengo e um menino da escolinha (“Beto”, citado por nós um pouco acima). O *cartola*, de terno, em pé, à frente de uma estante de troféus contrasta propositalmente com o adolescente, que dá seu depoimento à beira do campo, depois da tela de delimitação. O primeiro esclarece:

Hoje em dia o futebol profissional é também e principalmente uma fonte de receitas. Muito valiosa e até mesmo inestimável... (9’:38”).

Beto, o garoto, nós já sabemos, acha mesmo é que “o futebol [é] a coisa mais bacana que tem no mundo”. Ainda sobre esse tópico, o futebol, Caldeira vai abordar a fugacidade da carreira e os problemas da aposentadoria.

No fim da carreira, o jogador de futebol se sente perdido. Acostumado ao sucesso e despreparado para qualquer outra atividade, muitos acabam mendigos, depois de recusarem ou não conseguirem profissões mais modestas. Barbosa, um dos maiores goleiros do mundo na década de 50, hoje trabalha na bilheteria do Maracanã (20’:12”).

A figura trágica de Barbosa, chamado a dar seu depoimento, é filmada por vários ângulos, em algumas tomadas. A última delas é um *zoom* que vai de uma fila, na bilheteria onde trabalha, até o guichê onde supostamente encontra-se, irreconhecível, invisível mesmo, para quem compra os tickets e, nesse momento, para o espectador.

Além desses problemas, há o passe. Essa “lei internacional, reconhecida pela FIFA” e que “dá ao clube mais do que os direitos normais no controle do trabalho. Com o término de um contrato, “o jogador só poderá se transferir se o novo empregador estiver disposto a pagar a indenização” (14’:31”) estabelecida pelo clube de origem.

---

<sup>191</sup> O início dessa fala é por volta de 14’:31”. Uma coisa que sentimos falta é a ausência de referência sobre esses dados (e outros). De onde vem essa informação? Qual(is) a(s) fonte(s)? Se é verdade que se quer “manter uma tensão entre o tom do filme documentário e do filme de ficção”, no momento em que se documenta e se apresentam elementos como dados, pensamos que, nessas circunstâncias (em que o tom de documentário se faz mais presente), o esclarecimento do como se chegou aos referidos dados seria pertinente e necessário.

Opiniões divergentes são veiculadas. O presidente do Flamengo, à época, e o próprio João Havelange (como já mencionamos), argumentam pela defesa da instituição do passe, com base no argumento de uma contrapartida necessária para compensar o investimento de risco realizado pelo clube no jogador.

O terceiro “nível” discursivo se refere às generalizações que, a partir da trajetória de Afonsinho e da estrutura e cultura do futebol, poder-se-ia extrapolar para a sociedade mais geral. Inicialmente temos o próprio paralelismo da relação entre capital e trabalho no futebol e na sociedade. Esta caracterização não está expressa de forma a que possamos recorrer à passagens ou imagens inequívocas para atestá-la; mas essa é a indicação do diretor nesse elenco de três níveis e também é a leitura do professor Murad:

O filme trata mesmo é do tema da liberdade, das relações de trabalho dominantes numa conjuntura ditatorial de uma sociedade baseada na concentração, na exclusão, na imposição e na subordinação, como constantes estruturais e históricos.

Esta película pode ser considerada, simbolicamente, uma metáfora das reais condições e das lutas por melhores relações de trabalho no Brasil, do mesmo modo que a instituição futebol é considerada uma metáfora da realidade brasileira, de seus fundamentos, de suas contradições (2006(b), p. 133).

Luiz Zannin Oricchhio segue o mesmo raciocínio:

O longa de Oswaldo Caldeira trata da carreira de Afonsinho (...), mas se refere também, e de maneira alusiva, a toda a situação política do país, com as classes trabalhadoras vivendo amordaçadas pela ditadura. *Passe Livre* fala então de futebol para melhor falar do país (...) (2006, p. 162).

Ao desmistificar grande parte do *glamour* do universo futebolístico é como se o filme sugerisse/convidasse à reflexão crítica sobre os demais meios profissionais, muitos dos quais destituídos, inclusive, de qualquer aura ilusória de bem estar.

## O papel do futebol na tela de *Passé Livre*

Referimo-nos ao futebol como metáfora e como negócio. Vimos também que o documentário não foi pródigo em exibir imagens do jogo em si. Não vamos ser repetitivos. Há, no entanto, uma outra dimensão. Ao ser indagado sobre quais “outros aspectos do futebol são ressaltados” na obra, Caldeira não titubeia:

O aspecto lúdico, que está associado ao aspecto lúdico da própria vida em geral. Este é outro nível de leitura do filme (...) a busca das necessidades fundamentais do homem. (...) não é por acaso que os letreiros do filme foram feitos em cima de desenhos infantis, inspirados nos desenhos que estavam na própria casa de Afonsinho. (...) começa com ele falando sobre infância, o quintal da casa dele, as peladas na chuva. Essa preocupação é fundamental (...). Acho que Afonsinho encarna (...) essa tentativa de preservar o sentido lúdico fundamental da vida. E isto se liga à música dos Novos Baianos que abre e encerra o filme, ligando vida, jogo, futebol e aspectos sociais<sup>192</sup>.

A nosso ver é esse elemento de valorização de um teor lúdico do futebol (e da vida) que mais propicia que essa obra cinematográfica se expresse esteticamente: artisticamente. O arranjo fílmico nos segmentos finais da película, aborda exatamente essa dimensão. Por volta dos 58', Afonsinho parece oferecer uma conclusão ao seu depoimento.

Eu acho que o legal é que o jogo, o jogo futebol, continua (...). A essência, *o miolo do negócio é o futebol*. Essas coisas todas de bom e de ruim que envolve, melhora ... piora; mas o futebol é que se mantém; que é o jogo mesmo; que a gente gosta e que as pessoas vão ver [porque] também gostam do jogo.... (grifo nosso).

Pensamos que o cinema\ensaio de Caldeira segue por essa vereda. Examina o que, em um determinado problema (a questão do passe), em um determinado tempo (um país sob regime ditatorial no qual uma das marcas indeléveis era a contenção das demandas e expressões do Trabalho) “piora” ou “melhora”, mas de qualquer forma “envolve” o futebol, esse jogo que todos nós (atletas, cineastas, doutorandos) gostamos muito de jogar, ver, escrever sobre.

---

<sup>192</sup> Oswaldo Caldeira em entrevista concedida ao **Jornal Opinião**, em 04 de outubro de 1974 e reproduzida em publicação do próprio diretor, com Paula Mello (1998, p. 92).

Rumando para o desfecho (a partir de 01:09'), o filme expõe cenas de um Flamengo e Vasco, no Maracanã. Ao fim da partida, em meio a uma leve chuva, Afonsinho confraterniza com seus adversários. Apertos de mão, abraços, breves conversas. Um repórter de campo o intercepta e ele cede uma entrevista. Temos essa imagem e, em *off*, um depoimento que *não* condiz com a mesma. Afonsinho “continua” suas reminiscências, por efeito da edição sonora:

Eu sempre gostei de jogar bola na chuva. Praticamente toda tarde a gente se reunia para jogar. Aí, quando chovia (...) [já] se sabia; era certo mesmo. Aquela enxurrada varria o campo (...). A gente se molhava todo (...) é muito bom. Eu gosto disso até hoje.

Nesse exato instante entra a música dos Novos Baianos (com a qual se iniciaram as memórias de Afonsinho, aos 2': executa-se uma volta completa, em torno de seu depoimento). A letra é cristalina:

Desde lá, quando me furaram a primeira bola no meio da rua, na  
minha terra quer dizer,  
Juazeiro onde se dá ao mesmo tempo Ituaçu.

O ho ho ho, a vizinha tem vidraças. Tem sim sinhô.  
O ho ho ho, a vizinha tem vidraças. Tem sim sinhô.

Ao meus olhos bola, rua, campo e sigo jogando porque eu sei o que  
sofro e me rebolo para continuar menino como a rua que continua uma  
pelada.

Que a vida que há do menino atrás da bola: para carro, para tudo.  
Quando já não há tempo

Para pito, para grito e o menino deixa a vida pela bola...

Só se não for brasileiro nessa hora!  
Só se não for brasileiro nessa hora!

Onde está, nesse desfecho, o jogador “rebelde”, lutador, requerente de seus direitos? Ele persiste; mas também está ali, reencontrando-se no jogo, o garoto; naquilo que continua... no “miolo de tudo”, naquilo que “gosta de fazer”: jogar futebol na chuva, como quando era criança. Afinal, sabemos (o jogador Afonsinho, o meio futebolístico, os espectadores, os brasileiros: nós) o que se sofre e se rebola para continuar menino; para seguir jogando e vendo a rua como uma pelada.

### Quanto ao lugar de produção de *Passé Livre* (1974)

Oswaldo Caldeira se declarou “ligado ao futebol como paixão”. Consubstancia essa declaração amorosa lembrando que fez “três filmes de longa-metragem sobre” o desporto, “inclusive com abordagens bem diferentes”. Já vimos um pouco sobre *Passé Livre*, uma película “de resistência”. Não seria possível “não considerá-lo um marco”. Foi exibido “nas fábricas”. O diretor mineiro ainda assina *Futebol Total* (1974) e *Brasil Bom de Bola 78* (1978)<sup>193</sup>. De acordo com o jornalista Luiz Oricchio, *Passé Livre* é

um exemplar isolado no contexto dos anos 1970, quando, por circunstâncias históricas, a politização do futebol atingira grau máximo. Mas era uma politização de Estado, que não deixava brecha para contestações da oposição. Nesse sentido, (...) [o filme] foi uma espécie de drible no meio das pernas do regime. Uma caneta, como se diz em vocabulário de boleiros.

Realmente a obra de Caldeira apresenta aspectos ousados. Nisso estamos de acordo com as afirmações acima. Por outro lado, estranhamos a asserção de que não havia “brechas”. Não foi o filme aprovado, inclusive em caráter excepcional, por conta da bitola de produção – 16mm? Não foi premiado pela CNBB, já em 1975? E, politicamente mais significativo, ganhou ainda o Prêmio Adicional de Qualidade do INC, também naquele ano. Anteriormente tivemos oportunidade de passar em revista algumas das características complexas dos órgãos estatais de cinema. Talvez isso ajude a explicar o caso<sup>194</sup>.

Outro aporte que talvez auxilie em um melhor entendimento dessas questões pode ser encontrado na boa discussão travada por Francisco Carlos da Silva, ao estudar o filme *Pra frente Brasil*, de 1983, dirigido por Roberto Farias. Na ocasião, o professor do IFCS/UFRJ sintetizou sua leitura nos seguintes termos:

---

<sup>193</sup> Entrevista de Caldeira que consta do livro de Luiz Oricchio (2006, p. 302; 320-321).

<sup>194</sup> Ver nosso segundo capítulo, seção II.3 Cinema e ditadura no Brasil. Nessa parte da tese pudemos ver o “degelo” promovido pelo Governo “em relação aos meios artísticos”, a partir de 1973; a “aparente contradição entre promoção e censura” e o exemplo do filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes*, de 1972. Cineasta muito admirado por Oswaldo Caldeira, como já mencionamos.

Talvez o eixo central para análise do filme (...) [seja a] vitimização do povo brasileiro, tomado em tenaz entre tais forças políticas (...) [o regime, o “autoritarismo de direita” e o “revolucionarismo de esquerda”]. (...) [Aqui residiria] o elemento central em torno do qual o roteiro constrói sua argumentação: um grito, um basta, contra os extremismos (DA SILVA, F.C.T, 2005, p. 22-23).

O pesquisador prossegue. Ao “longo de todo o roteiro”, o que se “quer passar” é a caracterização de uma “ausência de alternativas para o homem comum sob uma ditadura”. A esse respeito, o professor é taxativo: “do ponto de vista da história, isso não é verdade”. Os “atores políticos (...) eram de natureza muito mais diversificada do que aqueles que o filme oferece”. A partir daí, enumera: “trabalhavam contra a ditadura” os “católicos organizados em torno de centros, partidos ou personalidades como D. Hélder Câmara; os “políticos moderados” e, inclusive, os adeptos do “Partidão”, que sempre rechaçaram a luta armada”. E arremata:

A ideia de que todos aqueles que estão organizados, todos os que têm ação contra a ditadura, são favoráveis a outra ditadura (...) no limite, serve de justificativa para os que se mantiveram passivos perante os atentados contra as liberdades básicas do indivíduo (DA SILVA, F.C.T, 2005, p. 25).

A súmula acima teve como objetivo oferecer subsídio para, de forma análoga ao raciocínio de Francisco Carlos da Silva, argumentarmos pela existência, sim, de margens na política cinematográfica para exercícios críticos (em ampla acepção). Evidentemente essas margens (ou brechas) variaram ao longo do período e implicavam custos e riscos burocráticos, financeiros e políticos. Dessa forma, mais que uma *caneta* no regime (que parece supor um erro ou falha do sistema censor), o que parece ter havido foi, de um lado, a manipulação consciente de espaços e nichos críticos, ocupados com algum cálculo de possibilidades. De outro, por parte das instituições oficiais, um reconhecimento das qualidades da obra (um quesito que tinha seu papel na avaliação dos órgãos regulatórios do cinema) e, talvez, uma maior permissividade regulatória, dados alguns novos sinais de flexibilização, nesses idos do segundo semestre de 1974.

### III.2. Fútbol en las pantallas

A partir de agora analisaremos os filmes espanhóis, procedendo de modo similar ao adotado para as películas brasileiras. Antes de iniciar, porém, iremos propor os seguintes agrupamentos: de um lado colocamos *Volver a Vivir* (1968) e *La vida sigue igual* (1969), de outro pusemos *Las Ibéricas* (1971) e *La liga no es cosa de hombres* (1972). *Barça: Una historia del Fútbol Club Barcelona* (1974), o único documentário desse grupo, vai ser visto mais individualizadamente. Essa forma de apresentação e exame é cronológica e de conteúdo, quer dizer, tem a ver com o contexto mais geral e com o que (e como) os filmes em questão estão lidando: seus temas, problemas e formatos. Apesar de os alocar assim, iremos ver cada um deles separadamente, somente depois os perfilaremos, tal como disposto acima. Sem mais, iniciemos com a primeira fita.

#### *Volver a vivir* (1968)<sup>195</sup>

##### Introdução

*Volver a vivir* vem registrado na Base de dados da Filmoteca Espanhola como sendo do ano de 1967, mas estreou mesmo no início de 1968. Teve uma recepção morna pela crítica, a qual, não obstante, reconheceu o domínio do ramo pelo cineasta, conforme podemos constatar em dois artigos do *Jornal ABC*:

La realización es suelta, como cabe esperar de Mario Camus, cuya facilidad expresiva se há hecho patente en otras películas [e]

En la parte técnica se advierte el oficio de Mario Camus, que sabe manejar diestramente las cámaras<sup>196</sup>.

Quanto ao gênero, *Volver a vivir*, está mais para um drama ou até mesmo um dramalhão romântico. É desse tom assumido pela película que deriva a crítica emitida

---

<sup>195</sup> Ver ficha técnica em anexo.

<sup>196</sup> Respectivamente em: “Volver a vivir”. **Jornal “El ABC”**. Edición de la mañana. Madrid. Miercoles, 14 de Febrero de 1968. Pagina 81. Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/02/14/081.html>; “Estrena de las películas ‘El diablo Enamorado’, ‘Volver a vivir’ e ‘Nindo de espías’”. **Jornal “El ABC”**. Edición de la Andalucía. Sevilla. Martes, 19 de Marzo de 1968. Pagina 75. Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1968/03/19/075.html>. Consultado em 14 de janeiro de 2013.

por Martínez Tomas, no periódico *La Vanguardia Española*, em 9 de maio de 1968. Vejamos, rapidamente.

Comentando o enredo, o jornalista entende que os dilemas do protagonista, relativos a um recomeço de vida, estão muito bem postos. O mesmo, porém, não se poderia afirmar sobre os móveis da personagem de Lea Massari, Maria, par romântico de Luís Rubio, interpretado por Raf Vallone. Pois bem, um tanto indignado, o crítico considera bastante obscura a atitude da mulher que se enamora pelo treinador. Sendo esposa de um dirigente esportivo do clube de futebol que contratou Rubio, “somente por se sentir pouco atendida” pelo marido, “vaga pelo campo de futebol como uma alma penada”. Essa dama, “incompreendida e insatisfeita, apresenta-se como uma fruta madura. Cai nos braços do treinador, sem resistência. E complementa:

La exaltación romántica y estremecida de esta pareja, ya bastante madura, nos parece un poco exagerada. No es que en la vida no se den tales [inaudíbel], pero también es verdad que Margarita Gautier y Armando Duval son personajes cada vez más raros en nuestra época. Pero, en fin, admitamos que no es absolutamente inadmisibile este brote tardío de romanticismo. También, como Margarita Gautier, la dama enamorada sabrá renunciar a su pasión, evitando así que el pobre entrenador vuelva a desentenderse de los deberes que le impone su riguroso oficio<sup>197</sup>.

Aqui temos ao menos duas possibilidades de leitura, não excludentes. A alusão aos protagonistas de *A Dama das Camélias* (Margarita Gautier e Armando Duval – obra de Alexandre Dumas, 1848), evidencia uma crítica ao traço demasiado romântico da história, pretensamente fora de época e de medida. E essa parece uma constatação válida. O casal protagonista tem ares de Romeu e Julieta (embora não sejam mais garotos), com direito a amor à primeira vista, relação socialmente vetada ou dificultada, juras de eterno compromisso, corridinhas de esconde esconde e planos efetivos de fuga de tudo e de todos. Pois bem, e repetindo, isso é o que o artigo quer comunicar, e o faz. Por outro lado, é interessante notar que, simultaneamente, seu autor corrobora uma visão de culpabilização praticamente exclusiva da mulher. Tanto em Dumas como em Camus. O “Pobre treinador” é enlaçado pela atraente oferta de uma bela mulher que,

---

<sup>197</sup> MARTÍNEZ TOMAS, A. *Jornal La Vanguardia española*. “Musica, Teatro e Cinematografía”. “Fantasio: Volver a vivir”. Barcelona, 9 de Mayo de 1968. Pagina 54. Disponível em: [http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1968/10/27/pagina-54/34337209/pdf.html?search="volver a vivir"](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1968/10/27/pagina-54/34337209/pdf.html?search=) . Consultado em 14 de janeiro de 2013.

somente por sentir-se pouco atendida, já se joga, de mãos beijadas, a um outro homem<sup>198</sup>. Graças aos céus, ou melhor, ao argumento, ela soube renunciar a sua paixão, tal como no clássico da literatura francesa. É essa renúncia que permite que o varão finalmente cumpra sua sina e dever, evitando o desvio fatal rumo a seu soerguimento (no filme o protagonista Luis Rubio resolve largar todos seus planos e compromissos e fugir com Maria; embora combinados, ela não aparece e, mesmo não deixando de amá-lo, passa a evitá-lo). Essas observações nos ajudarão na sequência. Continuemos estabelecendo demais elementos da obra.

### **O lugar cinematográfico da fita *Volver a vivir* (1967)**

As fontes biográficas ressaltam Camus como um nome importante na história do cinema espanhol. Em fevereiro de 2011, O *Jornal La Vanguardia*, por ocasião da entrega de um prêmio Goya Honorário, se refere ao diretor como “um dos grandes da cinematografia espanhola, mestre em adaptações literárias e autor de uma ampla filmografia”<sup>199</sup>. Sua trajetória, como a de tantos, está ligada ao *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, cujo papel na formação de cineastas espanhóis foi rapidamente visto aqui (consultar capítulo II.4 Cinema e ditadura na Espanha). Sua estreia com *Los farsantes* (1963), seguida por *Young Sánchez* (1964) e *El viento Solano* (1967), havia deixado uma boa impressão e aproximado sua obra e pessoa ao Novo Cinema Espanhol. Na década de 80, porém, duas obras acabariam por inscrevê-lo definitivamente no rol dos mais importantes cineastas espanhóis: *La Colmena* (1982) e *Los Santos Inocentes* (1984). Ambos renderam variados prêmios e reconhecimento dentro e fora da Espanha, sendo que *La Colmena* obteve o Urso de Ouro no festival de Berlim. No ano de 1985 o realizador foi agraciado com o Prêmio Nacional de Cinema e em 2011, como afirmamos acima, foi laureado com um Goya

---

<sup>198</sup> Para que se possa examinar todo o trecho pertinente: “Mario Camus ha planteado, el problema de este hombre en términos de una gran claridad. Lo que queda, en cambio, bastante oscurecida es la actitud de la mujer que se enamora de él y con la que vive un idilio exaltadamente apasionado. Esposa de un directivo del club, sólo por sentirse poco atendida por éste, vaga por el campo de fútbol como un alma en pena. El entrenador llega en el momento justo. La dama incomprendida e insatisfecha es como una fruta madura. Cae en sus brazos sin resistencia”. Id. *ibid.*

<sup>199</sup> Disponível em: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110214/54113817046/mario-camus-recibe-el-goya-de-honor-y-rinde-homenaje-al-oficio-del-cine.html>. Consultado em: 14 de dezembro de 2012.

honorário. A essa altura já havia assinado a direção de vinte e nove películas, vários trabalhos para a televisão e roteiros para uma dezena de outros diretores. Contava com mais de setenta anos<sup>200</sup>.

De modo mais específico, relativo à fita sob exame, temos mais duas observações. A primeira se refere à inserção da obra ao conjunto das co-produções, tão em voga na década de 1960, em Espanha (ver de novo o capítulo II.4 Cinema e ditadura na Espanha). A segunda tem a ver com o fato de que a produção de *Volver a vivir* (1968) corresponder a um período marcado por uma maior aproximação do diretor a um cinema mais comercial. É com esse entendimento que a crítica do *Jornal El ABC*, de 19 de março de 1968, aponta que essa película de Camus “é dirigida para o grande público (...)”, apresentando “uma história sentimental, ambientada no mundo do futebol”<sup>201</sup>. Em uma entrevista concedida ao suplemento *El Cultural*, do *Jornal El Mundo*, datada de janeiro de 2011, Mario Camus esclarece o seguinte:

Cuando salimos de la Escuela Oficial de Cine, a ninguno nos cabía en la cabeza hacer películas por dinero, queríamos marcar un estilo. Pero mi convicción es que debía entrar como uno más de la profesión, y por eso hice muchos encargos, musicales, comedias, lo que hiciera falta. Aparte de *esos trabajos alimenticios* he sabido también encontrar mi hueco para levantar proyectos más personales, como la serie de televisión *Fortunata y Jacinta*, que es el trabajo que más satisfacción me produce, o *El color de las nubes*, o *Sombras en la batalla*<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> Outras fontes consultadas: MIRA, Alberto Nouselles. **Historical dictionary of Spanish cinema** / Alberto Mira. Historical dictionaries of literature and the arts, 37. U.K.:The Scarecrow Press, Inc., 2010. Página 67; Biografía Camus. Disponível em: [http://www.spainisculture.com/en/artistas\\_creadores/mario\\_camus.html](http://www.spainisculture.com/en/artistas_creadores/mario_camus.html); **Jornal El ABC**. Espectáculos. “El realizador Mario Camus, premio nacional de cinematografía/ Mario Camus o la profesionalidad”. Madrid, 23 de Mayo de 1985. Pagina 83. Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/05/23/083.html>; VIDIELLA, RAFA. “**20 Minutos**”. Mario Camus: “El cine español siempre ha estado jodido”. Madrid, 17 de Febrero de 2009. Disponível em: <http://www.20minutos.es/noticia/450830/0/mario/camus/entrevista/>. Consultado em 15 de janeiro de 2013.

<sup>201</sup> **Jornal “El ABC”**. Edición de la Andalucía. Sevilla. Martes, 19 de Marzo de 1968. Pagina 75. Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1968/03/19/075.html>. Consultado em 14 de janeiro de 2013.

<sup>202</sup> REVIRIEGO, C. **El Cultural** – Revista de actualidad cultural del periódico El Mundo. Entrevista de Mario Camus. Madrid, 11 de Enero de 2011. Disponível em: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/28654/Mario\\_Camus](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/28654/Mario_Camus). Consultado em 15/01/2013.

Bom, *Volver a vivir*, pensamos, encontra-se em um meio termo entre os “trabalhos alimentícios” e os projetos mais pessoais desse diretor da capital da Cantábria, cidade de Santander.

Algumas palavras mais, agora para referenciar a dupla protagonista. O casal romântico da película foi formado por dois nomes conhecidos, conforme convinha a uma produção de apelo de público. Principalmente o veterano ator Raf Vallone. Este intérprete italiano construiu uma carreira internacional a partir de 1953, participando de produções em espanhol, francês, inglês e, é claro, em seu próprio idioma. Ao fazer *Volver a vivir*, Vallone já havia atuado em aproximadamente 49 películas. Morreu em 2002 aos 86 anos, estando casado com a atriz Elena Varzi e deixando dois filhos. Figura no IMDB como tendo trabalhado em 95 títulos, dentre eles *El Cid* (1961), *A View from the Bridge* (1962), *The Italian Job* (1966) e *O Poderoso chefão: parte III* (1990). Um dado pertinente: tentou ser jogador de futebol em Turim, antes de se dedicar ao jornalismo e, por fim, à arte dramática. As cenas de *Volver a vivir* exibem-no com a bola, mais vezes que o esperado para um treinador, certamente por conta desse seu passado desportivo<sup>203</sup>.

Com Lea Massari, também estamos diante de uma atriz experiente. Hoje, aos 79 anos de idade, a atriz italiana encontra-se afastada do meio, até onde pudemos verificar. À época de *Volver a vivir* já havia trabalhado em mais de vinte películas. Sua carreira internacional não foi tão ampla e variada como a de Vallone, mas marcou, com sua bela presença, 59 títulos cinematográficos<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Fontes: <http://akas.imdb.com/name/nm0885203/>; “Allo cine”. “BIOGRAFIA DE Raffaele ‘RAF’ VALLONE”. Disponível em: <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-3903/biographie/>; **Estadão on line**. « Arte e Lazer ». Morre o ator italiano Raf Vallone. Quinta-feira, 31 de outubro de 2002. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20021031p1689.htm>. Consultados em 15 de janeiro de 2013.

<sup>204</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0557159/>. Consultado em 20 de janeiro de 2013.

### ***Volver a vivir, o filme (a narrativa fílmica específica dessa obra singular)***

Luís Rubio é um jogador de futebol de passado glorioso e de presente decadente. Após uma passagem vitoriosa no futebol espanhol, no qual chegou à seleção, o mesmo viaja para a América do Sul, tornando-se treinador de sucesso. Nesse momento, porém, se vê abatido por uma tragédia pessoal: problemas conjugais acabam resultando no suicídio de sua esposa. Saindo de uma temporada em um hospital psiquiátrico, escreve a um amigo no velho continente e retorna, como treinador de seu primeiro clube, o qual se exaspera para voltar à divisão principal. Todas as esperanças do clube são depositadas no antigo ídolo. E vice versa, ou seja, Rubio joga todas suas cartas nessa oportunidade para, finalmente, poder voltar à vida. Essa história, aliás, é contada por esse amigo-narrador, de nome Garido (vivido pelo ator Alberto Mendoza).

A partir do regresso de Rubio, a dinâmica é centrada em uns quatro pontos principais, a saber: os treinamentos dirigidos pelo ex-jogador; a ascensão, com dificuldades, da equipe; a marcação cerrada de um aborrecido cronista desportivo (Andrés Medina, personagem de Luís Peña) e o envolvimento de Rubio com Maria, vivida por Lea Massani. O enlace romântico de Luís e Maria se evidencia na primeira tomada em que contracenam. Posteriormente, Luís vai sabê-la casada, com um dos dirigentes da equipe que o contratou e ao qual passa a conhecer pessoalmente. Aliás, no segundo encontro do futuro casal, quem os “apresenta” é exatamente Ignacio, o marido. Desse modo desenha-se o novo nó para a tentativa de soerguimento do ex-atleta.

Ao voltar ao seu mundo, o mundo do futebol, Rubio tem, pois, uma nova chance. Com o sucesso antevisto pelas primeiras vitórias, tudo indica que o ex-jogador dará a volta por cima, já sendo cotado inclusive para dirigir times do primeiro escalão. Não obstante, como da primeira vez, um percalço, de saias, pode fazer tudo ir água abaixo. No final, Rubio, amorosamente frustrado pela impossibilidade do desenvolvimento de sua relação com Maria, joga tudo na última e definitiva partida do clube frente ao qual já foi até demitido.

Enfim, se quisermos sumariar, dois grandes elementos se entrecruzam na história filmada por Camus. A eclosão de um amor arrebatador e proibido, ao estilo romântico e fatal e o tema da superação, da reconstrução após a queda. Na verdade, ambos estão intrinsecamente interligados. A nova chance a que o personagem de Raf Vallone tem acesso também lhe expõe a novos perigos, e, como em uma reedição, uma

nova mulher pode lhe custar tudo, agora, provavelmente, de forma definitiva. Fiquemos, por enquanto, com essa sinopse básica. Desenvolveremos alguns dos meandros narrativos na última parte desta seção.

### **O papel do futebol na tela de *Volver a vivir***

Imageticamente o futebol tem uma presença bastante razoável na película em questão. O filme inicia com uma panorâmica que segue do mar ao Estádio de futebol, vazio, em um enquadramento bem amplo, que abarca todo o campo. Daí se seguem detalhamentos do gramado, dos bancos, das arquibancadas até o corte cinematográfico que passa a compor o entorno do ambiente; desta feita em um dia ou hora de jogo. A narrativa, a cargo de Garrido, se dá a partir de tomadas desse personagem no interior do mesmo estádio, em meio a outros torcedores. A apresentação de Luís Rubio também é feita com base na sua retomada de contato com seu palco maior. O ex-jogador, que agora retorna como técnico, se posiciona sozinho, frente às quatro linhas e “ouve” (em off) a multidão por intermédio do reavivamento de suas memórias. O lugar profissional, afetivo e essencial da história está, desde logo, estabelecido.

Ao longo da fita temos várias cenas de treinamento e de jogos. Parte é constituída de filmagens de disputas reais, outras de feitura cinematográfica, produzidas para a película. Não há, em *Volver a vivir*, um investimento maior na confecção estética desses *takes*. Aqui o futebol ganha relevância não pela ênfase na sua imagética, na sua plástica, mas sim no que significa e no que permite expressar para além dos gramados. Para Rubio (e não somente para ele, como veremos), o desporto significou ascensão social, visibilidade e dias de glória. Deixemos que o personagem fale por si mesmo:

**Rubio em conversa com Maria** – Porque hay algo que tu no acaba de entender (...). Cuando yo tenía siete años [trabajaba] (...) en una fábrica (...). No tenía facilidad para aprender ni al trabajo más sencillo. Todos me decían que nunca mejoraría (...). Cuando tenía trece años no había ascendido a ningún puesto en la fábrica (...), pero jugaba el fútbol con los hombres de treinta (...). Y un día me pagaron por todo eso (...). Finalmente jugué por el equipo nacional (...).

E se o futebol foi o caminho dessa jornada jubilosa, no passado, também constituir-se-ia na via presente de reencontro consigo mesmo. Conforme o narrador, Rubio era um

Viejo futbolista, herido por la vida y empeñado por retornar a la gloria que había mucho tiempo le había abandonado.

O aspecto vital dessa ligação e dessa empreitada é de autodomínio do personagem e é nesse sentido que se dirige a sua amada:

- Maria, estoy intentando con todas mis fuerzas conquistar un puesto en el mundo. Es como se a un condenado se le ofrece la última oportunidad de vivir. Este [el fútbol] es mi trabajo. No puedo abandonarlo.

Três últimas coisas sobre esse ponto. As imagens que envolvem o futebol funcionam, então, não apenas para comunicar sobre uma atividade ou desporto. Têm o peso da oportunidade, possibilidade e, em síntese, da volta à vida. Como dissemos, a fita inicia no estádio, no campo, mas ela também termina no gramado. É uma nova volta completa. Tanto imagética como narrativa (ou melhor, imagetivamente narrada). Nos instantes finais, após uma vitória suada, como não poderia deixar de ser, Rubio é resgatado entre a multidão (encontrava-se com o público torcedor, pois havia sido demitido), ovacionado e carregado sobre os ombros de jogadores e efusivos *hinchas* (torcedores). Desta feita, os apupos não são imaginários, nem remetem a dias passados. Rubio cumpriu seu retorno. Há, nitidamente, uma *fala* cinematograficamente elaborada. E não é a única.

A segunda observação que propomos está diretamente ligada à primeira e consiste apenas em uma rápida constatação. Temos dúvidas se o cinema que retrata o desporto constitui um gênero ficcional próprio ou não. Seja como for, é certo que ao menos é possível distinguir padrões e convenções altamente recorrentes, nos filmes que abordam o esporte. E é apenas isso que registramos aqui. Uma dessas convenções muito

utilizadas é a da apresentação de um confronto decisivo como desfecho fílmico<sup>205</sup>. Nesses, de antemão, podemos supor com algum grau de razoável acerto, que o time da Casa (dos protagonistas) irá iniciar perdendo, mas logrará vencer em uma virada sensacional. Trata-se de um dispositivo básico para a geração de suspense e ênfase da superação final. Não é diferente em *Volver a vivir*. Na partida conclusiva do campeonato, o time de Rubio joga a sua cartada final para a ascensão ou não à primeira divisão. Depois de um primeiro turno vitorioso, o time cai de rendimento - refletindo as dificuldades de seu maestro, o qual é culpabilizado e demitido uma semana antes da derradeira disputa. Mesmo sem vínculos profissionais, Rubio, procurando redimir-se de suas novas falhas e faltas, resolve concluir a tarefa. Até porque, como havia adiantado antes, “sempre se deve terminar o que se começa”. Dessa forma, à revelia da direção do clube, trabalha com seus comandados e os leva ao duro triunfo. A partida finda o primeiro tempo com dois tentos a zero para o adversário. Sem desânimo, o treinador mantém a confiança e temos a reviravolta para 3 X 2 na segunda etapa.

Nossa terceira observação refere-se a um momento crucial, o primeiro contato entre os amantes protagonistas. Esse fio delicado da trama é urdido, e desfeito, também ele, pela bola. A aproximação entre Rubio e Maria acontece em uma praia. Em um momento de folga, o ex-jogador aprecia um futebol de meninos, na areia. A bola acaba sendo disparada em sua direção e ele a devolve, mas não sem entrar no jogo dos garotos. Mais uma vez a pelota é arremessada para longe e Rubio se apressa em recuperá-la, tanto, que, no caminho, esbarra em uma moça. O contato está feito.

O homem se desculpa, se livra da bola chutando-a para os meninos, mas a brincadeira agora já é outra. Após uma troca de olhares e estudados *takes* de campo/contracampo, entabulam um brevíssimo diálogo. O conteúdo dessa fala tem muito pouca importância. O conjunto cênico, filmado com trilha sonora, é o que impacta e comunica. Isso ocorre entre os minutos onze e treze. Passados quarenta e cinco minutos da fita, Rubio já se frustra pela primeira vez com seu par e, contrariado, põe-se a caminhar. Inclusive pela praia. Como menino não trabalha, lá estão, de novo, alguns garotos brincando de futebol. Dessa vez Rubio não os leva em consideração, mesmo quando a pelota passa direto por ele. O outrora disposto senhor simplesmente a ignora.

---

<sup>205</sup> O que temos, na verdade, é a transposição e adaptação para o jogo, para o esporte, dos confrontos finais entre *Good and bad guys*, ou seja, entre mocinhos e bandidos, tão comum nos filmes de ação e congêneres.

Ele o faz, a câmera não. Ela detalha e isola a bola em seu movimento e na mesma tomada marca a passagem ininterrupta da mesma, retornando para a caminhada do personagem. Essa marcação proposital da cena implica significado; ela “desfaz” a convergência anterior, sugerindo o fim/crise do romance (versão que vai se confirmar), ou, talvez, naquele momento da narrativa, a possibilidade do fim da retomada do jogo (da jornada de superação do homem por intermédio do futebol). O bom futebolista sabe que não se deve deixar a bola passar; não se deve deixá-la fugir. As oportunidades, em 90 minutos, podem ser escassas, e não ter volta; tal como na vida.

### **Quanto ao lugar de produção de *Volver a vivir***

Vamos trabalhar com duas instâncias analíticas. Uma estrutural e outra conjuntural. Pretendemos chegar à primeira a partir do formato do *texto* (do conjunto do texto fílmico). No caso da segunda, trata-se de propor uma sondagem sobre possíveis convergências entre a obra e traços dinâmicos da época em que a mesma veio à luz. Vamos por partes.

Se voltarmos à película, poderemos melhorar as decomposições esparsas que traçamos até aqui. Vamos, pois, refazer a teia narrativa da fita. Como adiantamos, temos dois grandes elementos interrelacionados no enredo. O tema da superação, de um recomeço após uma queda e o arrebatamento de um amor interditado (ou ao menos bastante dificultado). Estes problemas estão inter cruzados. Foi a iniciativa de auto soerguimento que proporcionou a Rubio o acesso e contato com Maria. É o relacionamento do casal, no entanto, que pode frustrar a volta por cima do treinador. Até aqui já tínhamos visto. Avancemos.

Articuladamente a esses dois eixos, devemos acrescentar os principais elementos em suas órbitas. Primeiramente constatamos uma ampliação e uma complexidade da figura de superação. Luis Rubio é, sem dúvida, o centro dessa operação, mas não está sozinho nessa empreitada. O próprio clube que o contrata, já tendo vivido dias melhores, encontra-se no purgatório da segunda divisão. O reforço de Rubio, ex-ídolo do time, vem marcado por essa missão: levantar a equipe e recolocá-la entre os primeiros.

Há também a personagem de Moro (interpretado por Carlos Otero). O primeiro diálogo que este trava com Rubio é repleto de nostalgia. Moro é o responsável pelo gramado, mas como velho frequentador do estádio ele reconhece o antigo craque do time. Antes dos três minutos, bem no início da história, ele entra em sintonia com o protagonista. Em cena já mencionada, Rubio contempla o campo onde brilhou tantas vezes, em devaneio de memória. Moro, como se lesse sua mente, descreve a presumível lembrança do outrora jogador:

- Fue una jugada maravillosa. Ninguno que le ha presenciado podrá olvidarla mientras viva. Era la primera vez que usted se vestía la camiseta nacional (...) contra la Inglaterra. Nunca se había podido ganar a ese país. Hasta que Luis Rubio cogió el balón en su propio campo (...) driblando jugadores contrarios (...) [e garantindo a vitória].

**Rubio** - Ha pasado mucho tiempo...

**Moro** – Yo formé a su lado un par de partidas, desde su marcha.

Somente nesse momento Rubio abandona seu momento contemplativo e se volta para encarar seu interlocutor; rapidamente reconhece o antigo companheiro. O funcionário explica que sua carreira se acabou por conta de uma lesão e que, agora, cuida da cancha para que outros a usem. Moro ainda não sabia (e nem nós), mas o novo técnico iria convocá-lo para o cargo de auxiliar. Muito agradecido, Moro se dedica com afinco e lealdade, iniciando sua própria jornada de superação. Não obstante, há mais.

Em uma outra sequência na praia, após encontro amoroso com Maria, Rubio e sua consorte vão dar um passeio. Mesmo com Lea Massari em grande forma, o personagem de Vallone consegue ter sua atenção voltada para algo mais. Outro jogo na areia, agora de homens feitos. O treinador parece reconhecer um deles. Trata-se de Sierra (vivido por Manuel Zarzo). Maria, curiosa, pergunta a um dos rapazes de quem se trata. A resposta é invectiva:

- Se llama Sierra. Ha sido profesional.

**Maria** – Ah! Y ahora?

**Desconhecido** – Se acabó. Estaba toctalmente acabado  
cuando vino [por aqui].

Rubio o convida a retornar à atividade, depositando muita confiança no jogador aposentado. Logo na primeira partida Sierra joga bem e marca até um gol. É mais um que vai tentar provar, com todas as forças, que ainda não havia chegado o seu fim.

Em suma, um conjunto razoável (Rubio, Moro, Sierra e todo o clube - cujo nome não é mencionado nunca) encontra-se no mesmo barco. Não se trata mais de uma questão meramente individual. O enredo, portanto, é de queda e superação; mas não de um herói totalmente solitário.

Existem outros personagens e circunstâncias que ainda restam ser esmiuçadas. Esse é o caso da dupla Garrido (Alberto de Mendoza) e Andrés Medina (Julio Peña). Ambos foram mencionados algumas linhas atrás. Lembremos que Garrido, além de personagem, é narrador. Pois bem, foi ele o responsável por viabilizar o retorno de Rubio à Espanha, não sem assumir riscos. Logo no começo do filme somos colocados a par da situação. Em cena gravada no estádio no qual Rubio voltará a trabalhar, Garrido explica que, tempos atrás, costumava frequentar aquele palco “pelas mãos de seus pais”. Nessa época acostumou-se a admirar e a aplaudir um grande jogador: Luis Rubio. Essa experiência infantil, confessa, “por muito tempo que se tenha passado (...) tornou-se inesquecível”. É Garrido quem consegue uma vaga de treinador para Rubio e paga-lhe a passagem para a Europa. Por qual motivo? Ele mesmo o indica:

Fue por mi parte una cuestión sentimental, ya que tenía la impresión que era un hombre acabado y portanto era de temer que mi prestigio en el club viniera abajo por obra y gracia de aquel viejo futbolista, herido por la vida y empeñado por retornar a la gloria que había mucho tiempo le había abandonado.

Mas não foi só isso. Quando Rubio, por motivo de seu infortúnio amoroso se omite de seus deveres profissionais e quando os resultados dos jogos começam a se mostrar desfavoráveis, eliminando a vantagem que haviam obtido no primeiro turno, quem vai procurar por ele é Garrido (juntamente com Moro). O companheiro narrador se coloca nestes termos: “me falaram sobre o que estava acontecendo e vim em sua ajuda”. Ao encontrar um Luis Rubio acabado, o amigo ainda tem que ter paciência: “- Garrido... Por que viestes? Prefiro ficar sozinho...”.

Noutro extremo, temos um personagem antípoda à Garrido. Trata-se de Andrés Medina (Julio Peña). Repórter esportivo, Medina ouviu muito falar dos desatinos de

Luis Rubio e não lhe dá nem uma gota de crédito. Além disso é sempre impertinente e parece buscar no novo treinador um informante privilegiado. Como não o consegue e/ou por outros motivos, volta todas suas baterias contra o ex-craque. Como de praxe, na dinâmica filmada desta película, os primeiros contatos são suficientemente esclarecedores. Por volta dos oito minutos e meio da fita, Medina se apresenta ao novo contratado. Caminhando e falando, eles não se entendem. Rubio argumenta que é muito cedo e afirma não ter declarações a fazer; que chamará o repórter quando tiver algo a dizer. Medina (ou “Derbie”, seu pseudônimo de trabalho) se retira descontente para logo depois retornar. Na direção de seu carro, vocifera:

Se no me da informaciones, tendré que hablar sobre su vida pasada, entrenador, y eso le va a gustar muy poco...

E é sempre assim. Troca de olhares indispostos, palavras ríspidas, antipatia mútua. Medina é um aborrecimento. O clímax desses breves *rounds* verbais acontece por volta de uma hora e quinze minutos da fita. Rubio acaba de chegar ao vestiário, atrasado, e quem já está lá, fazendo a cobertura, é o jornalista. Ambos se encaram, insatisfeitos. O dia do treinador não está bom. Foi a última vez que se encontrou com Maria e ele sabe disso. O clima no clube também está ruim por causa de seu próprio relaxamento e ainda tem o Medina... Depois que o repórter lhe diz alguns impropérios e conclui afirmando que Rubio deveria voltar a um sanatório, o treinador se encoleriza. A cena é forte, dramaticamente, e pela primeira vez Medina parece acusar o recado e temer pela reação do treinador. Derbie finalmente se cala e se retira. Abalado, com seu confiável auxiliar (o qual Medina chamou de “cãozinho fiel”), Rubio teoriza:

- Conozco esa gente, Moro. No están contentos con el que les ha tocado la suerte y hacen lo posible para que nadie se salve.

Em suma, se essa película fosse um conto, já teríamos identificado a fada e a bruxa. E é bem disso que se trata. Garrido cumpre o papel da mão amiga, do companheiro, do viabilizador, do empurrão, daquele apoio imprescindível sem o qual a tarefa, por si só difícil, talvez ficasse inviável. É a fada que transforma a abóbora em carruagem. Não resolve o problema, isso é com o herói, mas torna o percurso inicialmente viável. Andrés Medina faz o outro lado da moeda. É a última tentação de

Cristo, a bruxa má a oferecer maçãs que envenenarão o protagonista com seu próprio torpor, jogando para que ele desista de cumprir sua jornada com êxito. Em poucas palavras: apoio e empecilho; meios e incentivo versus desencorajamento e óbices. As funções de ambos os personagens no jogo narrativo são bastante nítidas.

Por fim (e desta feita mais rapidamente), um último traço a ser destacado: o preço. A retomada do rumo perdido após a queda tem um custo. Implica uma escolha. No caso, a opção é explícita. Rubio deve escolher entre retomar sua trajetória interrompida ou entregar-se ao enlace com uma mulher casada (esposa de um de seus contratantes). E Rubio faz a sua eleição: escolhe Maria. A duras penas o treinador resolve largar tudo: emprego, reputação, dinheiro: a sua vida. Tudo o que havia perdido e estava prestes a recuperar. Neste exato ponto devemos retomar a crítica de Martínez Tomas, de *La Vanguardia Española*, publicada em maio de 1968 (ver nota 197). Como vimos, o texto em questão culpava/responsabilizava exclusivamente a moça pelo *affair* vivido por Maria e Rubio. Ora, conforme esse artigo e a construção fílmica, só há uma saída (honrosa) para a personagem feminina: a renúncia (atitude que, aliás, se fosse tomada desde o início, teria evitado todo o problema... e inviabilizado o filme). Notemos, de relance, que mesmo sem intenção e por vias totalmente diversas, a personagem de Maria se perfila ao lado de Andrés Medina. Na trama, descontando as muitas diferenças, ambos constituem-se em óbices à efetiva volta por cima de Luis Rubio.

Isso posto, podemos conduzir nossa atenção a instâncias mais conjunturais. Sob essa etiqueta podemos agrupar três ordens de anotações: uma referente ao momento da política cinematográfica do regime, outra pertinente ao relativo crescimento das movimentações de protesto e, finalmente, a aspectos econômicos coetâneos à época de produção e lançamento de *Volver a Vivir*.

Em entrevista concedida em 2009, Mario Camus fala um pouco sobre o início de sua carreira. Eis o que nos conta:

El primer largo [longa-metragem] lo hice en 1963, *Primavera*. Era muy joven. Tengo muy buena memoria, y los recuerdos no son fugaces. La Escuela de Cine estaba en auge, con Sáenz de Heredia como director y García Escudero recién nombrado Director General

de Cine. Querían no sólo que estudiásemos, sino que trabajásemos y entráramos en la industria<sup>206</sup>.

Grosso modo, no que diz respeito à direção da política cinematográfica, a caracterização acima continuava válida até 1968. Tivemos oportunidade de situar o período no capítulo II (II.4. Cinema e ditadura na Espanha). Conforme nossa pesquisa, Camus realmente estava bem de memória. Aquilo que nomeia de auge da Escola de Cinema corresponde à prioridade atribuída à instituição pela gestão de José Maria Garcia Escudero. O cineasta também localiza de forma bem razoável a cronologia pertinente. Escudero foi empossado na *Dirección General de Cinematografía y Teatro* em julho de 1962. Ou seja, realmente próximo ao *debut* fílmico de Camus. Como escrevemos anteriormente, vamos lembrar que a nova gestão (parte de uma ampla recomposição ministerial) vem acompanhada do anúncio de um tempo de abertura que visaria promover “tanto interior como exteriormente, uma imagem de progresso político e social e de aumento das liberdades” (RUBIO, 2006, p.3).

Sem nos alongarmos, recordemos ainda que, simultaneamente a avanços nas organizações e manifestações de insatisfação política (*IV Congreso del Movimiento Europeo*, ou “*Contubérnio de Munich*” – junho de 1962) e econômica (greve de mineiros Austurianos – agosto de 1963), a taxa de crescimento média entre 1961 e 1974 foi de 7% ao ano (PIB), resultado somente superado pelo Japão. Na Espanha esse período também é denominado de “milagre” econômico (SEIXAS, s/d., p. 07).

## **Epílogo**

Vimos que um corte analítico “estrutural” nos conduziu a variações e combinações de esquemas narrativos bastante recorrentes. Em *Volver a Vivir* nos deparamos, sumariamente falando, com a combinação de dois grandes eixos: o de histórias de reconstrução pessoal, de renascimento e superação, com uma das mais convencionais versões de exploração do amor romântico: a da paixão com interdito social. Pudemos acompanhar inclusive a complexificação da trama com o auxílio de

---

<sup>206</sup> VIDIELLA, Rafa. "El cine español siempre ha estado jodido - Mario Camus". **20 Minutos**, 17 de Febrero de 2009. Disponível em: <http://www.20minutos.es/noticia/450830/0/mario/camus/entrevista/>. Consultado em 15 de janeiro de 2013.

dois personagens secundários e antípodas, implicando forças pessoais ou sociais de facilitação e de óbice às realizações dos indivíduos, além do restrito e negativo papel reservado à protagonista mulher.

Tratam-se de moldes de histórias, testadas pelo tempo. Em *Volver a vivir*, se quiséssemos, poderíamos ver/buscar elementos de Romeu e Julieta, Carmem (não desenvolvemos, mas parece claro o quanto poderia render um diálogo com a película *Os Amores de Carmem*, de Charles Vidor, 1948), A dama das Camélias (como o articulista do *Jornal La Vanguardia española* apontou), o mito da Fênix, A Odisseia etc. Este tipo de sondagem amplia o espectro de nossa leitura, e nesse sentido, é indispensável. Por outro lado, uma história de recomeço/renascimento social ou de enlace amoroso interdito não tem tempo nem lugar. Melhor dizendo, dada a multiplicidade de tempos e lugares nos quais seria possível documentá-los, criá-los ou supô-los, podem circunscrever-se em um sem número de habitats sociais e temporais. Por isso a incisão conjuntural.

Não cabe resumir os pontos do contexto, acabamos de fazê-lo. Dessa forma apenas citaremos os termos vistos e seguiremos direto para o desfecho.

Parece razoável supor que o crescimento econômico, a nova composição e condução da política cinematográfica, além dos novos graus de intercâmbio econômico, cultural e turístico, podem ter ajudado a viabilizar uma conjuntura propícia a ensejos e visões de mudança. “A fé no futuro”, manifestada por Luis Rubio e sua ânsia por voltar a viver, talvez encontre alguma correspondência em demandas sociais mais amplas, presentes quando da realização da fita.

A pergunta que se impõe, então, é se a retomada da vida de Luis Rubio (de seus velhos e novos amigos e de seu clube) não se coadunaria com as expectativas e anseios de toda uma nação? Ou, ao menos, de uma geração? Se o herói futebolista praticamente se arruína por conta da tragédia pessoal envolvendo sua esposa, a queda de Espanha se associaria à guerra fratricida, às penúrias provocadas pelo conflito (o racionamento de pão durou até 1952) e o isolamento após 1945. O vislumbre da volta à vida (boa, melhor, talvez mais livre), por seu turno, buscaria seus estímulos e sinais de ancoragem histórica por intermédio dos aspectos conjunturais positivos elencados acima.

Sem dúvida uma conexão desse tipo seria difícil de determinar, mas pareceu interessante de plantear. Vamos ver o que as próximas produções fílmicas podem suscitar.

## *La vida sigue igual* (1969)<sup>207</sup>

### **Introdução.**

*La Vida sigue Igual* se trata de uma “biografia romanceada” de Julio Iglesias. Ele mesmo, o *cantante* internacionalmente conhecido - na verdade, segundo o site oficial do artista, tratar-se-ia do “artista mais popular do planeta, tendo vendido mais de 300 milhões de álbuns e recebido mais de 2.600 discos de platina e de ouro em todo o mundo”! Bom, esse título ele ganhou em 1972. Mesmo assim, a atualização dos dados o coloca entre os dez mais vendidos do globo e o grande campeão na Espanha e em todo o mundo latino. Os números impressionam<sup>208</sup>.

Quem nunca foi adepto do repertório e estilo do cantor pode não saber, mas um elemento bem difundido da biografia de Iglesias é que ele teria tentado seguir carreira futebolística. Jogou como goleiro, nas camadas jovens do Real Madrid (“foi um destacado atleta de futebol”)<sup>209</sup>. Um outro episódio também teria marcado a vida do artista: um grave acidente de carro, em 1963, quando Iglesias contava 20 anos. A colisão “o deixou semi-paralizado durante um ano e meio, existindo poucas hipóteses de poder voltar a andar” (sempre segundo o *site* oficial). Tendo em vista a recuperação e futura popularidade do cantor, estava montada a base de uma história que tinha tudo para virar um filme; e virou. *La vida sigue igual* é uma fita romântica e de superação, montada a partir da interrupção do sonho de um jovem atleta que, impossibilitado de exercer a carreira inicialmente ambicionada e até mesmo de se locomover, passa a compor canções, ganhar prêmios e se firmar como intérprete. Para permear essa trajetória e dar liga à película, é claro que se desenvolve uma trama afetiva-amorosa.

Já paralisado, Iglesias entra em crise com a namorada, cujo afastamento ele mesmo incentivou. Não obstante, durante parte importante de sua recuperação enamora-se da jovem que o apoia no seu retiro solitário, em um hotel da costa mediterrânica.

---

<sup>207</sup> Ver Ficha técnica em anexo.

<sup>208</sup> Disponível em <http://www.julioiglesias.com/pt/index.html>. Consultado em 23 de outubro de 2010.

<sup>209</sup> Id.

Nesta película espanhola parece que nos deparamos com a clássica versão de uma jornada heroica, com tudo que essa modalidade tem por direito: expectativa/promessa de felicidade e glória, queda, dor, sofrimento, superação e a vitória final, ainda mais enaltecida por conta das dificuldades enfrentadas e da circunstância de ser inspirada “em um fato real: a vida de Julio Iglesias” (conforme legenda inicial do filme).

O resultado de público foi bastante considerável, contabilizando quase dois milhões de espectadores, sem contar a audiência latino americana, frente a qual a película parece ter agradado.<sup>210</sup> O diretor responsável por esse trabalho foi Eugenio Martín. À época já tinha assinado pelo menos cinco longas-metragens. Martín nasceu em Ceuta, em 1925, e adotou Granada como cidade de residência. Como tantos outros, também passou pelo *Instituto de Investigaciones y Experimentaciones Cinematográficas* (IIEC) e se caracterizou por conduzir filmes de vários tipos e gêneros. Raúl Acín, da Revista Fantastique, a quem Martín concede uma entrevista cheia de informações e declarações de uma crueza pouco comum, considera que “nele [em Martín] se encontra a dignidade de um bom profissional, a qualidade de um cineasta válido e a visão respeitosa do cinema popular”<sup>211</sup>. Veremos mais sobre o director e co-autor do roteiro desse filme na sequência.

### **O lugar cinematográfico da fita *La vida sigue igual* (1969)**

Foi bastante inusitado perceber, em 1969, um Julio Iglesias ainda inseguro quanto ao seu futuro como cantor. O futuro mega *star* realmente estava descortinando sua carreira, a qual cresceu com uma rapidez estonteante. O filme constituiu parte significativa desse começo.

---

<sup>210</sup> Encontramos um *post* de um blog em Cuba que comenta a popularidade atingida pela fita. O próprio diretor Eugenio Martín também dá notícia da boa receptividade da mesma na América latina. Ver Bouza, **Conchita. Furor en La Habana La vida sigue igual by Julio Iglesias**. Segunda-feira, 13 de julho de 2009. Disponível em: <http://luyano-cuba.blogspot.com.br/2009/07/furor-en-la-habana-la-vida-sigue-igual.html> e **Revista Fantastique**. Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultados em 13 de janeiro de 2013.

<sup>211</sup> **Revista Fantastique**. Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

La película quedó muy eficaz para lo que quería ser. Aquí, en España, tuvo mucho éxito y, sobre todo, fue un éxito fabuloso, inenarrable, en toda Latinoamérica: creo que en Cuba incluso se formaban colas por las noches para poder entrar al día siguiente. Y eso lanzó a Julio Iglesias como cantante latino internacional<sup>212</sup>.

Isso é o que as entrevistas e matérias que dão conta da estreia da fita deixam entrever. Um Iglesias que, de modo algum, está certo se vai vingar na carreira de cantor, ator, advogado, ou seja o que for:

**Iglesias** - (...) no me oculta que esto de las canciones, de los festivales, de las galas, de la guitarra, encuanto a la aceptación por el público, el público joven sobre todo, será pasajero. Una cuestión de moda que acaso dure unos años.

**Blanco y Negro (revista)** -Los de su juventud...

**Iglesias** - No lo sé, tal vez menos (...). Lo que esa corriente dure nadie creo que pueda predecirlo<sup>213</sup>.

Para Eugenio Martín era diferente. Recebeu um convite atrativo (pois permitia “contar uma boa história”) e foi fazer o seu trabalho:

Verás, es que a mí me han gustado siempre las historias, no los géneros ni los estilos. Es decir, que me daba igual si el proyecto era un *western* o una película de aventuras o una comedia. Lo importante es contar una buena historia<sup>214</sup>.

E realmente, os elementos eram propícios. Já adiantamos, mas vamos relembra-los e complementá-los. A história básica vislumbrada por Martín continha a trajetória de um jogador das divisões de base do popular Real Madrid (aliás, bicampeão da Liga de 1967-68 e 68-69), impedido de seguir carreira por conta de um grave acidente, que,

---

<sup>212</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>213</sup> **Revista Blanco y Negro.** Jornal ABC. Matéria e entrevista disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1969/12/13/076.html>. Consultado em 29 de janeiro de 2013.

<sup>214</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

ademais, o deixou paralisado. Incluía ainda uma difícil reabilitação e a volta por cima, como um artista de sucesso. Para complementar, podia-se contar com as baladas compostas pelo próprio protagonista, embalando a narrativa (Iglesias estava começando a vender discos em profusão: ao fim de 1971 completava seu primeiro milhão de cópias vendidas)<sup>215</sup>. Como nem tudo é perfeito, o cantor iniciante, mas popular, tinha que conviver com o ator natimorto.

él como actor era muy flojito, había que llevarlo de la mano. Creo que no soy mal director de actores y, en aquel momento, Julio, a base de muchas indicaciones, logró defenderse. Pero no era buen actor<sup>216</sup>.

De qualquer maneira era um material mais que satisfatório para uma fita de um diretor bom de filmes para funcionar na bilheteria, como esclarece o próprio Martín:

Entonces me (...) [llamaran], porque yo tenía un buen nombre, al menos desde el punto de vista de que mis películas no perdían dinero; y eso era muy importante, era lo que te permitía vivir<sup>217</sup>.

Enfim, pareceu a Eugenio e Leonardo Martín (co-argumentista e co-roteirista) que tudo aquilo “dava uma boa história de novela rosa; (...) um bom folhetim”. E disso se tratou. Aliados a Vicente Coello (outro co-autor argumentista e roteirista) conseguiram ainda outro apoio:

nos pusimos de acuerdo con una distribuidora llamada Dipenfa que pertenecía al Opus Dei y en la cual trabajaba Vicente Coello, el guionista de toda la comedia sainetera<sup>218</sup> española (...). Él dijo que la

---

<sup>215</sup> **Site oficial.** Disponível em: [http://www.julioiglesias.com/pt/pagina.php?cs\\_id\\_pagina=3&cs\\_id\\_contenido=60](http://www.julioiglesias.com/pt/pagina.php?cs_id_pagina=3&cs_id_contenido=60). Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>216</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>217</sup> Id.

<sup>217</sup> Sainetera = “pieza dramática jocosa (...) de carácter popular”. Conforme a Real Academia Española. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=sainetera>. Consultado em 29 de janeiro de 2013.

<sup>217</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>218</sup> Sainetera = “pieza dramática jocosa (...) de carácter popular”. Conforme a Real Academia Española. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=sainetera>. Consultado em 29 de janeiro de 2013.

hacíamos y Dipenfa se ocupó de la distribución. La película quedó muy eficaz para lo que quería ser<sup>219</sup>.

Não era a primeira vez que Eugenio Martín estabelecia alguma associação comercial com essa instituição (Opus Dei). Isso já havia acontecido pelo menos em uma outra ocasião, quando da produção de *Los corsarios del Caribe* (1961). Esse filme de aventura (de pirata, como popularmente se chama), aliás, foi importante para o diretor. Estabeleceu seu nome como diretor de sucesso *taquillero* (de público). Falando sobre a participação da organização religiosa, Martín novamente é cristalino: conforme o diretor, para eles não importava sobre o que se filmava, desde que não contivesse sexo<sup>220</sup>.

A junção de futebol, “peripécia humana” e “canção ligeira” realmente mostrou que tinha apelo imediato<sup>221</sup>. A cobertura do *Jornal ABC* é bastante próxima às proposições e avaliações dos autores. Considera que o filme constitui uma dessas películas que “sem ter nada de extraordinário se assiste com satisfação”.<sup>222</sup> Essa avaliação é compartilhada pelo periódico *La Vanguardia Española*:

La película, a la que no debe atribuirse otra ambición que la de explotar o, dicho sea con frase más a tono, «comercializar» en el cine la fama del cantante, es una biografía de este mismo (...).Una realización discreta, de notoria eficacia técnica, que procura dar al film un aire romántico, de acuerdo con la trama, hace de la «La vida

---

<sup>219</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultados em 13 de janeiro de 2013.

<sup>220</sup> A fonte dessa informação remete a nossa tradução do trecho de uma longa reportagem, por ocasião da feitura de uma resenha sobre a biografia do diretor, em 2008. Infelizmente não tivemos acesso direto ao livro. O segmento pertinente é o seguinte: “Bizarrely, the first of these, a pirate yarn called *Los corsarios del Caribe* (**‘Conqueror of Maracaibo’,1961**), was backed by Opus Dei, the Roman Catholic organisation of sinister repute, which, according to Martín, expressed no interest whatsoever in the *sort* of films he made as long as they contained no sex”. Disponível em: EXSHAW, **John. Cinema retro.** <http://www.cinemaretro.com/index.php?archives/5352-BOOK-REVIEW-A-BIOGRAPHY-OF-DIRECTOR-EUGENIO-MARTN.html>. Publicado em 11 de janeiro de 2011. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>221</sup> **Jornal El ABC.** “Edicion de Andaluzia”. Sábado, 20 de dezembro de 1969, página 118. Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1969/12/20/118.html>. Consultado em 20 de dezembro de 2012.

<sup>222</sup> Id.

sigue igual» una película bastante estimable, dentro de sus cortas ambiciones<sup>223</sup>.

### ***La vida sigue igual* (a narrativa fílmica específica dessa obra singular)**

Já adiantamos a base da estrutura narrativa desse folhetim filmado. Vamos recapitular sumariamente e apresentar complementos e especificações. Atentemos apenas que essa composição folhetinesca deve ser entendida associada a um subgênero de aventura musical jovem, algo semelhante às produções que envolveram os igualmente super-astros americanos (Elvis Presley e Frank Sinatra) e nossas versões com Roberto Carlos. Isso posto, sigamos o enredo.

A película é aberta com uma imagem solar, em plano geral, seguida da primeira de sete canções executadas pelo astro-protagonista (*Yo canto*), ainda com a apresentação dos créditos. Por legendas somos informados que a história que vamos assistir “está inspirada em um fato real: a vida de Julio Iglesias”. Em um primeiro bloco, temos a apresentação de um jovem goleiro do Real Madrid o qual, por contusão do titular, logra sua primeira grande oportunidade de entrar em campo, defendendo a camisa do clube, no domingo seguinte. Iglesias é apresentado como esse futebolista promissor que, ademais, tem muitos amigos, uma namorada muito bonita, Maria José (a atriz Charo Lopez) e uma habilidade social especial com a guitarra e a voz. Logo de início também somos introduzidos ao melhor amigo de Julio, o desocupado Quique, interpretado por Andrés Pajares. A inclusão desse personagem foi estratégica: equipar a produção com um contraponto cômico ao drama do ator principal. Um artifício básico e extremamente comum. Pajares até então era um jovem ator, muito longe do conhecido veterano que, em 2011, contava com 54 participações em filmes e séries<sup>224</sup>. Esse bloco se fecha com o desastre automobilístico que atinge Iglesias.

Como seria de se esperar, esse último evento gera desânimo e inconformismo, contrapondo-se ao bloco anterior. Aqui temos o desafio da paralisia (cuja reversão é uma incógnita, ao menos na presunção do enredo) e os conflitos resultantes: de Iglesias

---

<sup>223</sup> **La Vanguardia Española**. “La vida sigue igual”. Sessão “Musica, Teatro e Cinematografô”. Sexta-feira, 20 de março de 1970. Página 37. Disponível em: [http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1983/09/14/pagina-37/34313654/pdf.html?search=la vida sigue igual julio Iglesias](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1983/09/14/pagina-37/34313654/pdf.html?search=la%20vida%20sigue%20igual%20julio%20Iglesias). Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>224</sup> Para sua filmografia ver a ficha da IMDB, acessível em: <http://www.imdb.com/name/nm0657004/>. Consultada em 29 de janeiro de 2013.

consigo mesmo; dele com os amigos e, principalmente, com Maria José. Esta vive o clássico dilema da dúvida entre amor e compaixão. Com uma considerável melhora, Iglesias já pode andar, mas confinado à dependência de muletas. Nesse estado prefere partir sem deixar endereço (somente Quique é informado). Provando a tese de que a adversidade com recursos é sempre melhor do que na pobreza, se refugia no litoral, em um apazível hotel, por tempo indeterminado. Um novo bloco narrativo se inicia.

Esse exílio voluntário de Iglesias vai se consumir entre: o enfrentamento das circunstâncias cotidianas de sua nova condição (com implicações e dificuldades em levantar-se, locomover-se, relacionar-se...), a (re)descoberta ou construção de sua dedicação à guitarra e à composição, à luta pela superação da dificuldade de caminhar e, perpassando a tudo, um novo interesse afetivo: a jovem e alegre Luiza (personagem de Jean Harrington). Depois de um começo desencontrado, Iglesias e Luiza passam a se ver frequentemente. O convalescente recupera-se tão bem que passa a compor e a cantar em homenagem à amiga e, com o tempo, a prescindir das muletas. O início do bloco final está pronto.

Com precisão cinematográfica, temos a convergência do momento em que Iglesias se vê totalmente curado e beija Luiza pela primeira vez, com a visita de Quique, amigos e, é claro, Maria José. O exílio chega ao fim e Iglesias precisa retomar sua vida, fazendo suas escolhas. Daí em diante o tempo fílmico se acelera: temos o regresso à Madri, a inscrição em um festival de música, a retomada das antigas relações, a (primeira) apresentação pública como cantor e o desfecho. Dois ou três arremates e podemos concluir esta seção.

Há, na verdade, mais três pontos a destacar. Um acréscimo narrativo, um detalhe curioso e uma escolha significativa. Vamos nessa ordem.

Na parte final da película, no retorno de Iglesias, já curado, à Madri e no mesmo dia em que iria disputar um festival, temos um parêntesis decisivo, que acrescenta teor melodramático à obra. Em uma situação em que sua recuperação tinha se tornado de domínio público, um senhor interrompe Iglesias, Quique e Maria José, para fazer um pedido ao artista. Em poucas palavras esclarece o seguinte: seu filho, uma criança acidentada de oito anos, descrente da sua chance de poder voltar a andar, não acreditava na história que o pai contava do ex-jogador que recuperou a mobilidade e agora era cantor. Comovido, Iglesias deixa um compromisso com repórteres e com o diretor de

uma Casa de Discos e vai se encontrar com a criança. Iglesias dedica tanto tempo ao garoto que exaspera aqueles que o aguardam para a disputa musical. Sem alongarmos, basta dizer que Joaquim, de apelido Chimo, também costumava jogar bola, como atacante, e se encanta com a atenção de Iglesias. Há inclusive um número musical, reforçando esse segmento, com uma canção temática bem específica: *En un barrio que hay en la ciudad*<sup>225</sup>. É feito para chorar; sem piedade. Este episódio, porém, permite seccionar o final em duas partes. A primeira com uma mensagem de otimismo, genérica, e a outra com o necessário desenlace ao triângulo amoroso gerado entre Iglesias, Maria José e Luiza. Descrevamos esses *dois* finais e concluamos.

A última música a ser cantada é a que dá nome ao filme e representa o prêmio efetivamente conquistado por Iglesias no festival de Benidorm, em julho de 1968. A sua execução pelo cantor é antecedida pelo seguinte discurso:

**Iglesias** - Perdonen, pero esta noche no voy a cantar para ustedes (...). Esta noche voy a cantar para un amigo, el mejor amigo que tengo. Se llama *Chino* y tiene ocho años. Ahora no puede andar, se pasa el día en su casa, quieto, mirando un trozo de cielo a través de la ventana. Pero él y yo sabemos que eso no puede durar mucho (...). Yo quisiera que esta canción la escuchara todos aquellos que como mi amigo *Chino* no han perdido la esperanza, a pesar de todo.

**Editor do televisoramento do Festival** – Corta que estamos en eurovisión y es mucho discurso...

**Editor 2** – Pues que lo traduzcan!

(Ovação da plateia).

O detalhe curioso de que falávamos há pouco está nesse diálogo quase fortuito entre os editores de imagem, personagens sem nome e de breve aparição. A intervenção do segundo editor é de clara empatia com a mensagem de Iglesias e também de um certo brio nacionalista. A transmissão seria internacional (europeia), mas diante da pujança atribuída ao prólogo do cantor o resto da Europa é que deveria se virar e procurar tradução, descartando-se a hipótese de corte. Retomaremos esse ponto quando do exame de uma matéria sobre Julio Iglesias (ver seção quanto ao lugar de produção de *La vida sigue igual*, mais à frente).

---

<sup>225</sup> “Es un niño como los demás; dos bastones para caminar; es un niño y no puede jugar (...)”. Disponível em: <http://letras.mus.br/julio-iglesias/272556/>. Consultado em 28 de janeiro de 2013.

O *segundo* final é mais convencional. Depois de agradecer a recepção, Iglesias volta ao palco para os agradecimentos e percebe a ausência de Luiza. Isso é destacado pelo detalhamento da câmera ao assento vazio. As últimas cenas mostram o reencontro de Iglesias com Luiza, no hotel do litoral, tornando clara a eleição desta última como sua consorte e a correspondente valorização daquela que, nos momentos difíceis, sempre esteve a seu lado. Maria José, por seu turno, havia deixado margem à dúvidas quando transpareceu sua tibieza frente à possibilidade da irreversibilidade da paralisia do namorado. Era justo que a fidelidade e companheirismo vencessem o jogo. Que a companhia não só na alegria e na saúde, mas também na tristeza e na doença, fosse recompensada.

### **O papel do futebol na tela de *La vida sigue igual***

Esta parte vai ser curta. O filme de dirigido por Eugenio Martín não é uma fita sobre futebol. O *desporto Rey* em Espanha entra na película como um elemento de composição e apelo popular. Faz parte importante do conjunto da trajetória que inspira a produção fílmica, mas não centraliza a narrativa nem os desenvolvimentos principais. A exposição fílmica de cenas e ou contextos diretamente ligados ao futebol, portanto, não é exaustiva, pelo contrário. Podemos repassá-las com brevidade e é o que faremos.

A história propriamente dita começa em um estádio, quase aos três minutos. Na sequência da canção de abertura e das imagens iniciais, de casais passeando, a câmera fecha, detalhando, duas bolas de futebol. Dali se parte para o gramado onde o elenco do Real Madrid cumpre sua rotina física e técnica. Temos pouco mais de um minuto de tomadas do treino e logo se insere um elemento novo, a contusão do guarda-metas titular. Iglesias se solidariza com o colega, mas, simultaneamente, não consegue esconder que fica entusiasmado com a oportunidade. O técnico confirma que será escalado para o próximo domingo. Inicia-se o filme.

O Estádio e treino também servem para introduzir a namorada de Iglesias, que acompanha seu consorte, orgulhosamente. Depois de Maria José é Quique quem aparece e logo fica a par da novidade. Dessa forma os três principais personagens dessa etapa fazem suas aparições. O acidente ocorre em torno dos treze minutos e gera a reviravolta de que já falamos. A partir daí a fita se dedica ao que consiste: uma história

romântica de superação, soerguimento e encontro de um verdadeiro amor. O futebol vai ter mais duas referências, até o final da película. Uma quase aos vinte e um minutos, quando Iglesias, ainda no hospital, assiste sozinho a uma partida, pela televisão. Jogam o Real e o Atlético de Madrid. Temos algumas imagens do jogo, com tela cheia, antes do paciente desligar o aparelho, frustrado por saber que aquele mundo não mais lhe pertence. Por último, já na fase final do filme, há a intervenção do pai do garoto Joaquim (*Chimo*), que pede que Iglesias vá visitar o menino de muletas que não acredita na veracidade das histórias veiculadas sobre o jovem cantante e ex-futebolista.

Para além da experiência de passar a se locomover com muletas, Iglesias e *Chimo* compartilham a paixão pelo futebol. A criança afirma que costumava jogar como atacante, mas que agora, evidentemente, não pode mais brincar. Como descrevemos há algumas páginas atrás, o cantor se compadece e passa horas comentando jogos e brincando de totó com seu novo “amigo”.

Essas são as alusões futebolísticas presentes em *La vida sigue igual*. Como dissemos, aqui o desporto não centraliza as ações nem é tema principal, mas sim parte de uma história improvável de um mesmo indivíduo que cultivou dois sonhos compartilhados por milhões de garotos da Espanha e de várias partes do mundo: jogar bola (profissionalmente e em uma grande equipe) e/ou ser um artista reconhecido; um jovem ídolo de multidões. O percurso traçado por Iglesias o colocou perto da primeira opção e desembocou em uma grandiosa consagração na segunda, com o charme da participação poderosa do acaso<sup>226</sup>. É nesse conjunto que o futebol ganha sentido e lugar na obra.

### **Quanto ao lugar de produção de *La vida sigue igual***

Nesta seção trabalharemos sobre quatro pontos: a revisão sumária do contexto mais geral, a inserção da trajetória do diretor Eugenio Martín no âmbito maior de uma tendência cinematográfica de fins de 1950 e década de 1960, a exploração de uma matéria sobre esse profissional e a utilização de um rico depoimento desse mesmo

---

<sup>226</sup> Apenas para ressaltar-nos de algum possível mal entendido, esclarecemos que, para nós, praticamente não há importância que haja maior ou menor aproximação entre os eventos biográficos efetivos da vida de Julio Iglesias e a forma como os mesmos são dispostos, narrados e valorados na película. Na verdade, o que está sob estudo é essa segunda parte, o filme: o que ele comunica (e como ele o faz), representa, constrói e em que termos dialoga com elementos do seu lugar (ampla acepção) de produção.

cineasta. Por fim entabularemos uma reflexão a partir de uma publicação do periódico ABC, sobre Julio Iglesias.

No texto imediatamente anterior, sobre *Volver a vivir* (1968), retomamos três pontos de formação contextual apresentados no capítulo II (II.4. Cinema e ditadura na Espanha). Cerca de um ano depois (1969) não se registra mudança significativa. Os traços de força ainda remetem a retomadas pontuais de organização da oposição e a movimentos de contestação e protesto, em meio aos sinais alvissareiros vindos de uma economia em expansão. A única mudança relevante vai ocorrer exatamente no que tange mais imediatamente à política cinematográfica. A gestão de Manuel Fraga Iribarne, no *Ministerio de Información y Turismo*, chegava ao fim. A saída de Iribarne também implica o término da segunda passagem de José Maria Garcia Escudero à frente da *Directoria General de Cinematografía*, encerrando um ciclo de diástole. Mas isso só ocorre em outubro de 1969, o que não afeta, de modo algum, a produção de *La vida sigue igual* e sua inserção no mesmo quadro político cultural em que circunscrevemos a película de Mario Camus (*Volver a vivir*).

Isso posto, vejamos mais de perto o percurso profissional de Eugenio Martín. Nas páginas anteriores desta seção já falamos algo sobre esse cineasta: sobre sua formação pelo *Instituto de Investigaciones y Experimentaciones Cinematográficas* (IIEC); sobre uma carreira que atravessou vários estilos e gêneros; sobre sua auto-definição como um diretor a quem apraz “contar uma boa história”, seja do que for.

Pois bem, vamos inserir mais dados e apreciar algumas das opiniões e avaliações desse contador de histórias cinematográficas. Em entrevista, também citada anteriormente, temos um balanço relativamente amplo do trabalho desse realizador e uma série de esclarecimentos e depoimentos do próprio sobre sua vida e ofício. Desse conjunto, destacamos a reconstituição da sua trajetória, feita pelo depoente. Retomando seus primeiros passos, Martín recorda o significado de seu longa-metragem de estreia, *Despedida de Solteiro* (1957). Sobre essa experiência, sintetiza: “se inspirava nas películas neorrealistas italianas da época (...), [mas] não funcionou nas bilheterias”. E isso era sério:

porque, claro, hacer una primera película y que no funcione bien en taquilla, es mortal de necesidad; hace falta mucha suerte para que

puedas reemprender el camino. Supongo que en aquel momento tenía reservas suficientes de energía y voluntad y pude continuar<sup>227</sup>.

E Martín prosseguiu como pôde, para “traballar e ganhar a vida”. O que lle restou, nesse momento, “a única coisa que podía fazer”, era traballar como director adjunto. Deixe-mo-lo falar:

Entonces el Sindicato tenía una fórmula según la cual era necesario que en cada película extranjera que se venía a rodar a España hubiera un director adjunto, un director de fotografía adjunto y un montador adjunto. Se trataba, simplemente, de dar trabajo a los miembros del Sindicato. El director adjunto, concretamente, no hacía nada. Entonces, trabajando como director adjunto, fui ayudante de una serie de directores, generalmente ingleses: Roy Rowland, y otros. Buenos directores, de primera línea, con los cuales aprendí mucho. Y, además, aprendí a hablar inglés.

Este é o ponto de encontro da biografía de Martín com o fenómeno de megas produções realizadas em Espanha, graças a uma política benfazeja para a recepção das grandes companhias. Essa política estava devidamente articulada a uma proteção e atendimento a algumas das demandas locais de classe, inclusive para o mercado de trabalho, como o texto acima ilustra<sup>228</sup>. Foi esse movimento mais amplo que abriu um importante nicho ocupacional para Martín (e outros tantos), com desdobramentos importantes para a formação de toda uma geração. Esta teve acesso, mesmo que subordinado, à produções de grande monta, astros internacionais e a grandes e experientes cineastas, como o citado Roy Rowland e, principalmente, no caso de Martín, à Nicholas Ray, dentre outros<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> **Revista Fantastique**. Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09 de novembro de 2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>228</sup> Vimos um pouco do delineamento dessa política no segundo capítulo desta tese (II.4. Cinema e ditadura na Espanha). Também apontamos essa conexão para o filme anterior, *Volver a vivir*. Sobre o tema remetemos ainda às obras de Danielle Pereira (2010, p.59-60) e Fernández (2011, p. 117- 120).

<sup>229</sup> Para uma ideia ver o perfil de Rowland no IMDB (1910 – 1995 : 58 títulos sob sua direção) e o de Nicholas Ray (1911 – 1979 : 30 títulos). Quando Eugenio Martín teve a oportunidade de colaborar com este último, no clássico *Rei dos Reis*, o diretor americano já havia emplacado *Juventude Transviada* (1955), *Sangue sobre a neve* (1960) e muitos outros filmes importantes. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0712947/> & <http://www.imdb.com/name/nm0746740/#Director>. Consultados em 29 de janeiro de 2013.

Sobre esse período de trabalho e formação de Eugenio Martín, o jornalista John Exshaw avalia o seguinte:

seu trabalho (...) [percorreu] uma ampla variedade de gêneros (...). [Destacamos] particularmente sua carreira como *gun-for-hire* [arma de aluguel] durante os anos de pico nos quais a Espanha se converteu em uma grande locação de baixo custo para co-produções internacionais (...). Foi nesse ponto [a partir da segunda metade da década de 1950, que] (...) as companhias cinematográficas britânicas e americanas começavam a utilizar a Espanha como sítio de locação barata. Nesse quadro, Martín logo encontrou trabalho como assistente em vários desses empreendimentos, começando por *Zarak*, de Terence Young (1957) e prosseguindo em títulos tais como *The Singer Not the Song*, *Chase a Crooked Shadow*, and *The 7<sup>th</sup>*. Também trabalhou em *Voyage of Sinbad* (1958) e no épico de Samuel Bronston, *O Rei dos Reis*, em 1960. Martín sustentava que teria aprendido mais durante suas três semanas sob a direção de Nicholas Ray, do que em todos os demais filmes anteriores, juntos. Ao fim dessas experiências, Eugenio Martín havia se familiarizado com muito do que era necessário para o empreendimento de co-produções internacionais e, mais relevantemente, havia conquistado uma sólida compreensão do idioma inglês<sup>230</sup>.

É desse novo campo de atuação que vai surgir uma possibilidade de voltar à direção. De acordo com Eugenio Martín foi durante a rodagem de *Rei dos Reis* que lhe chega um convite:

Para mí fue la luz que se abría de nuevo. Aunque, bueno, era una película de piratas. Pero la cogí como hubiera cogido lo que fuese, porque era dirigir. Me despedí de Nicholas Ray y me fui a preparar *Los corsarios del Caribe*, que estaba basada en una especie de cómic

---

<sup>230</sup> Livre tradução do seguinte trecho original: “(...) it is his work in a wide variety of genres, and particularly his career as a gun-for-hire throughout Spain’s peak years as a low-cost location for international co-productions, (...).It was at this point [1957] in time that British and American film companies began using Spain as an inexpensive location, and Martín soon found work as an assistant on various co-productions, beginning with Terence Young’s *Zarak* in 1957 and continuing, in various capacities, on such titles as *The Singer Not the Song*, *Chase a Crooked Shadow*, and *The 7<sup>th</sup>*. (...).*Voyage of Sinbad* (all 1958), and the Samuel Bronston epic, *King of Kings* in 1960. Maintaining that he learned more during his three weeks under Nicholas Ray’s direction than on all the previous films combined, Martín ended this period of his career thoroughly familiar with the requirements of international co-productions and, more importantly, with a solid grasp of English”. Disponível em: EXSHAW, John. **Cinema retro**. <http://www.cinemaretro.com/index.php?archives/5352-BOOK-REVIEW-A-BIOGRAPHY-OF-DIRECTOR-EUGENIO-MARTN.html>. Publicado em 11 de janeiro de 2011. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

de un italiano que traía ya el guión hecho (Gianfranco Parolini); yo no intervine para nada<sup>231</sup>.

Essa “nova luz que se abria” para Martín era um filme de piratas. E daí? “ (...) eu sempre gostei desses filmes de aventura”. Contém uma “certa dose de ingenuidade e se baseiam em uma narrativa ágil, divertida e engenhosa”. E conclui:

Yo nunca creí que fuera gran cosa. Todos los sueños que tenía de ser un Fellini naturalmente estaban muy aparcados en aquel momento. Pero gustó mucho en el mercado que había en Europa de ese tipo de cine: funcionó estupendamente en Italia, Alemania, Francia... Mucho mejor que en España (...)<sup>232</sup>.

E com essa película de piratas, Martín voltava a ser um diretor. E dada a boa resposta de bilheteria, iniciava uma reputação de homem confiável para esses fins. Sua carreira estava reconquistada. Tomou para si a tarefa como tomaria a frente de qualquer outro filme, porque era tudo o que queria: “porque era dirigir”.

A sinceridade desse diretor chega a ser comovente. Por esse motivo e por ilustrar uma carreira altamente vinculada a um grande movimento do cinema da época é que nos detivemos um pouco mais. Além disso, o percurso de Martín, se tem suas vicissitudes, consiste na trilha de um cineasta que, embora bem avaliado pelo conjunto de seu trabalho, não se encontra no estreito círculo de um cinema de diretor, com o reconhecimento e repercussão internacional dos produtos do chamado Novo Cinema Espanhol, e/ou das obras do chamado triplo B: Berlanga, Barden e Buñuel. Ou ainda de Carlos Saura etc. Está mais próximo da média dos filmes aqui estudados, principalmente dos que vamos ver na sequência. Um conjunto variado de películas que fizeram o grosso do cinema e conquistaram a maior parte do público pagante nos anos sob análise. Por conta dessa situação e pela consciência de Martín sobre seu lugar na filmografia espanhola do período, vamos prosseguir ainda um pouco mais com esse homem de cinema.

---

<sup>231</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09 de novembro de 2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

<sup>232</sup> Id.

Eugenio Martín, nessa mesma última entrevista na qual vimos nos apoiando, vai se colocar frente às condições da produção fílmica da Espanha franquista. Nesse sentido, aponta dois “pesos” políticos (dificuldades) constritores: um diretamente ligado ao regime e outro relativo às características valorizadas pelo *metiér*. Podemos ver parte de seu arrazoado quando lhe perguntam se gostava de *westerns* e de sua “derivação mediterrânea, *eurowestern*”:

es que a mí me han gustado siempre las historias, no los géneros ni los estilos. Es decir, que me daba igual si el proyecto era un *western* o una película de aventuras o una comedia (...). El hecho de que se hicieran tantos *westerns* en España en aquella época era debido a que no teníamos la capacidad ni la posibilidad de hacer un cine más ambicioso, porque había una censura terrible. *Ante esa censura, los directores, para vivir -estoy hablando en general, no del director que hace una película cada cuatro o más años, que suele ser una persona que tiene medios para vivir (...) me refiero a los directores como yo, que cada día nos hemos tenido que buscar la vida, tenían que decir que sí a las películas que les llegaban y luego tratar de sacarles el mayor partido posible y el western era un género donde no había compromisos con la censura. Lo único que había era violencia y ésta, como sabes, le importaba un rábano a la censura. Para ellos eso no significaba nada: no se atacaba a la Iglesia, ni a Franco, ni a los principios del Régimen. Se podían hacer westerns porque funcionaban: a la gente le gustaban y no tenían problemas con la censura. Lo mismo que la comedieta española (...). Era el tipo de cine que correspondía a un país en dictadura gobernado por unas inteligencias absolutamente mediocres, escasas*<sup>233</sup>.

Podemos ver duas ordens de ponderações acima. Por um lado há um testemunho da difícil relação da criação ficcional e artística diante de um regime de força, que contava com um grande e ativo aparato censor (expusemos parte desse aparato no capítulo II.4. Cinema e ditadura na Espanha). Isso serve para Martín explicar a proliferação de gêneros considerados inofensivos pelo Estado e que, além disso, tinham apelo de público. Por outro lado, Martín estabelece (ou constata) uma clara clivagem no seio da própria comunidade de cineastas. Haveria uma maioria de realizadores que tinham que trabalhar para viver, se firmar no ofício e que “tinham que dizer sim as películas que lhes chegavam e logo tratar de tirar o maior partido possível das mesmas” (categoría de diretores na qual se inclui) e um pequeno grupo, com maior margem de possibilidades, inclusive financeiras. E conclui:

---

<sup>233</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09 de novembro de 2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

teníamos un *peso político* tan formidable que todo lo que no fuera hacer una película para derribar a Franco, pues no interesaba, era cine de cuarta categoría. Una película de terror o de aventuras no se valoraba en absoluto. Pero a mí esa película [refere-se a *Los corsarios del Caribe*] me abrió realmente las puertas para hacer cine, porque como dio bastante dinero, entonces ya decían: ‘Hombre, sí, que la dirija Eugenio’. (...)

(...) [Fomos] digamos, los precursores de lo que se está haciendo hoy en día, porque ahora los directores españoles están intentando rodar en inglés, hacer coproducciones..., un cine que se pueda ver en todas partes. Además, claro, de hacer un cine muy de autor o minoritario; las dos cosas conviven y pueden coexistir perfectamente.<sup>234</sup>

Pensamos que podemos encerrar essa conversa com Eugenio Martín. O saldo, para nós, vem sob dois aspectos. Primeiramente o depoimento do diretor nos serve para entender (ou reforçar a compreensão) de uma vertente de força política que estava informando e formando a produção de películas no período. Esse é um pano de fundo importante para a inserção dos filmes vistos e que vão ser examinados aqui. As próximas duas seções virão com fitas que têm grande afinidade com o que Martín chama de *comedietas españolas*. Incluem-se perfeitamente na gama de gêneros “nas quais não havia embaraços com a censura”, quase não tendo problemas com a mesma (com exceção da temática sexual, como veremos). Ou seja, Eugenio Martín corrobora um entendimento maior sobre as condições (o lugar) de produção de seus filmes e dos nossos objetos de estudo. *La vida sigue igual* pode e deve ser perfilado com os *westerns*, *comedietas* e musicais, no que tange seu lócus de inocuidade frente às tesouras da censura.

As colocações de Martín também expõem distinções e diferenciações no interior do campo cinematográfico. Parece evidente que parte da argumentação do cineasta é auto-justificadora. Noutras palavras, Martín, de algum modo, procura defender a filmografia que assinou ao longo de sua carreira. Nesse proceso, no entanto, coloca em foco e em dimensão, algumas características e clivagens da produção cinematográfica do período. O entendimento de que um cine mais comercial, popular, existindo simultanea e saudavelmente com uma produção “de arte”, experimental, ou “de autor”, é, no entanto, mais contemporânea. Esse não era o caso durante os anos dos quais

---

<sup>234</sup> **Revista Fantastique.** Entrevista de Eugenio Martín a Raúl Acín, 09/11/2008. Disponível em: <http://www.revistafantastique.com/revista.php?articulo=304>. Grifo nosso. Consultado em 13 de janeiro de 2013.

estamos nos ocupando nesta tese<sup>235</sup>. O depoimento de Martín apresenta-se, assim, como um bom relato sobre a maior parte da produção fílmica do período, no seio da qual nossos cinco filmes espanhóis se encontram. Temos mais uma matéria de imprensa para considerar e somente então poderemos concluir.

Vamos nos ater agora ao astro de nossa película: Julio Iglesias. Em nossa introdução a esta seção, citamos trechos publicados na *Revista Blanco y Negro*, vinculada ao Jornal ABC, a qual fez uma matéria e uma entrevista com o cantor/ator, ao fim do ano de 1969. Observamos que à época Iglesias ainda não era tão conhecido e que sua própria carreira como cantor estava longe de estar delineada. A matéria, no entanto, é bastante positiva para a jovem estrela. Além disso, oferece uma leitura e uma avaliação sobre aquele mancebo em ascensão. Vamos ver:

Julio Iglesias (...) no es cantante ‘ye-ye’ ni es protestario. Si fuese ‘ye-ye’ resultaria a estas alturas trasnochado [desfigurado], si cultivara por principio la protesta -¿de que?- sería atragante [asfixiante]. Es sencillamente, un cantor joven, sin melana [franja] ni barba, alto, com una expresión simpática, y un tanto desgarbado [desajeitado] (...)

Claro está, es español. Un mozo procedente de la clase media acomodada, uno de tantos al que los proyectos para su futuro, suyos y de su familia, no habrían momentáneamente de cumplirse. Quedó en planes el abogado del Estado, el diplomático, el registrador de la propiedad, el asesor de sociedades (...) una simple guitarra y una afición por entonar canciones e inventar músicas y letras cambiaram todo, de improviso, casi de la mañana a la noche (...). Hoy (...) una de nuestras ‘vedettes’ en auge de la canción y un cantor y actor para el cine, al que, si nada se le tuerce, le espera un halagueño porvenir<sup>236</sup>.

É um testemunho valioso. Temos a descrição de Iglesias como um jovem de classe média, um espanhol, é claro (e isso evidentemente se relaciona com o fato de que não se trata de um cantor de iê-iê-iê; um modismo estrangeiro). Ademais, não é de protesto, e aqui a matéria se supera: protestar sobre o quê? Há motivos para protesto?

---

<sup>235</sup> Essa avaliação também se insere em um espectro muito mais amplo, o da apreciação e valorização da cultura de massa. Utilizando a nomenclatura de Umberto Eco (1979), cremos que podemos generalizar a afirmação de que as posições “apocalípticas” e “integradas” se encontram bem mais matizadas hoje em dia, ao menos no âmbito da reflexão acadêmica.

<sup>236</sup> **Revista Blanco y Negro**. Jornal ABC. Matéria e entrevista disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1969/12/13/076.html>. Consultado em 29 de janeiro de 2013.

Por sorte, conforme o texto, a nova revelação musical e cinematográfica *espanhola* está isenta desses dois inconvenientes. Iglesias seria, portanto, um de tantos moços de classe média para quem o sucesso sorriu: a diferença é que para ele a glória chegou mais cedo e mais pujantemente do que para os demais. E aqui nos perguntamos se essa caracterização não representa exatamente uma expectativa/desejo desse setor espanhol médio (nacionalista, *por supuesto*) e “acomodado”, de galgar ascensão, sucesso e felicidade, em um país que usufruía algumas das benesses do crescimento econômico. Noutras palavras, a empatia demonstrada pela matéria ao jovem cantor não residiria em boa parte na visão de que o mesmo representava e encarnava *un halagueño porvenir* [deleitoso porvir] mais amplo?

### **Epílogo**

Vamos fechar esta seção tentando oferecer mais subsídios à pergunta imediatamente acima. Para tanto, vamos concluir dispondo, lado a lado, *Volver a vivir* (1968) e *La vida sigue igual* (1969), como dissemos que o faríamos, logo no início deste capítulo.

Se retomarmos o fim de nossa análise do filme de Mario Camus, veremos a proposição de dois grandes eixos narrativos: um relativo às histórias de reconstrução pessoal, de renascimento, superação (de grande incidência discursiva no meio esportivo) e uma vertente clássica do amor romântico, o amor com interdito social. Ora, o mesmo vale para *La vida sigue igual*, com variações. Não há dúvida que a biografia de Iglesias expressa pelo filme constitui uma narrativa estruturalmente idêntica a da primeira fita (quer dizer, se trata de uma história de superação). Relativamente ao segundo eixo, *La vida sigue igual* apresenta, aí sim, uma variante. No caso, o viés do amor romântico é o da incondicionalidade. Aspecto institucionalizado no conhecido texto do voto matrimonial cristão: “(...) juntos na alegria e na tristeza, na riqueza e na pobreza, na saúde e na doença, até que a morte os separe”. Na película, a incondicionalidade (na figura de Luiza) é premiada; a tibieza (a figura de Maria José) é punida. Cabe notar ainda que mais uma vez temos a prescrição do lugar adequado à mulher. O apontamento, em *Volver a vivir*, se referia à renúncia ao amor, ao desejo, ao relacionamento, posto que proibido. No filme de Eugenio Martín, o recado é outro: trata-se de premiar a dedicação incondicional ao compromisso amoroso legítimo. Por

essas analogias possíveis é que optamos por perfilar essas duas produções. Nesse sentido, a sugestão e a pergunta que propomos para a primeira fita também cabem para o filme estrelado por Iglesias.

Relembrando: afirmamos que parecia razoável supor que o crescimento econômico, a nova composição e condução da política cinematográfica, além dos novos graus de intercâmbio cultural, financeiro e turístico, poderiam ter ajudado a viabilizar uma conjuntura propícia a ensejos e visões de mudança, e que por isso *La fe en el porvenir* manifestada pelo personagem Luis Rubio, com sua ânsia por voltar a viver, talvez encontrasse alguma correspondência em demandas sociais mais amplas, presentes quando da realização da fita.

A pergunta que se impôs, então, foi a de se questionar se a retomada da vida do treinador de *Volver a vivir* (e a de seu clube e de seus velhos e novos amigos) não se coadunaria com as expectativas e anseios de toda uma nação? Ou, ao menos, de uma geração?

O cotejamento com *La vida sigue igual* nos incitou a questionamento semelhante e paralelo. A formulação, no entanto, ganhou uma incisão de classe. Seriam a positividade e otimismo do protagonista-cantor uma expressão de expectativas e desejos de setores médios por ascensão, sucesso e felicidade, em um quadro de desenvolvimento econômico? Haveria para além da aplicação de uma fórmula folhetinesca de longa duração um elemento conjuntural que tonificou e impregnou de força imediata, conjuntural, os versos esperançosos com os quais se encerra a película?

Siempre hay porque vivir; porque luchar; Siempre hay por quien sufrir; y a quien amar; Al final las obras quedan; las gentes se van; Otros que vienen las continuaran; la vida sigue igual.

## *Las Ibéricas* (1971)

### Introdução

Esta é uma boa hora para retomarmos nossa advertência inicial, no começo deste capítulo. Referimo-nos ao procedimento de tentar trabalhar *Las Ibéricas* (1971) e *La Liga no es cosa de hombres* (1972), de forma minimamente agrupada. Para além de compartilharem uma proximidade cronológica bastante estreita, tratam-se de películas igualmente acercadas quanto a um universo temático (o futebol feminino), ao público alvo e ao gênero. Nesse sentido, uma parte das constatações e observações que faremos a seguir valerão para as duas obras. Sempre que for esse o caso, iremos assinalar no texto.

Pois bem, as duas películas, assinadas pelos produtivos Pedro Masó (*Las Ibéricas*), e Ignacio F. Iquino (*La Liga ...*), podem, de imediato, ser classificadas como leves comédias eróticas. Um tipo de filme que foi muito popular na Espanha e que parece encontrar paralelo em uma variante de nossas conhecidas pornochanchadas<sup>237</sup>. De forma semelhante, elas também foram felizes na sua relação com o público e nem tanto com a crítica. Circunscrevamo-nos agora ao filme de Pedro Masó.

Este laborioso homem de cinema escreveu cerca de 146 roteiros, produziu 82 filmes e dirigiu 14. Nesta última função, *Las Ibéricas* consiste em sua estreia<sup>238</sup>. Parte de seus esforços também os dirigiu para a televisão. As séries *Anillos de oro* e *Brigada central* são sempre lembradas nas resenhas e acompanhamento da obra desse

---

<sup>237</sup> A analogia é possível por meio de várias conexões. A datação, por exemplo, é bem próxima. Conforme verbete da Enciclopédia do Cinema Brasileiro, de responsabilidade de Rosinalva de Souza, a pornochanchada situa-se, no tempo, “na passagem para a década de 1970”. Tratar-se-ia de “expressão” e “reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época (...)”. Seus temas abordavam “tramas que se prendiam às paqueras, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e ferosa”: aos “dilemas do dar e do comer”. Tendo seu marco inicial no Rio de Janeiro (*Os paqueras*, Reginaldo Faria, 1969), rapidamente passa a concentrar a maior parte da produção na chamada Boca do Lixo (São Paulo). Ali, na década de 70, realizou-se “todos os subgêneros da pornochanchada: o filão da *comédia erótica*, o pornodrama, o pornô-horror (...) o pornopolicial, o pornowestern, e até mesmo o pornô-experimental - como alguns filmes de Carlos Reichenbach” (In: RAMOS e MIRANDA, 2000, p. 431-32. Grifo nosso).

<sup>238</sup> GALÁN, Diego. Necrológica: “Pedro Masó, un hombre de cine: Como guionista, productor y director puso su sello cómico en muchas de las películas españolas del siglo XX”. **Jornal El País**. Madri, 24 de Setembro de 2008. Disponível em: [http://elpais.com/diario/2008/09/24/necrologicas/1222207201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/24/necrologicas/1222207201_850215.html). Consultado em 15 de dezembro de 2012.

cinasta<sup>239</sup>. Um aspecto importante em sua trajetória foi a criação de sua própria companhia, a *Pedro Masó Producciones Cinematográficas*, no ano de 1962. Por intermédio dessa empresa obtém grandes êxitos comerciais, tais como *Atraco a las três* (1962), *La Ciudad no es para mí* (1966) e *La Gran Familia* (também de 1962), “um grande sucesso de público, quase sem precedentes no cinema espanhol”<sup>240</sup>. Masó faleceu em 2008. Em 2005 foi agraciado com um prêmio Goya, pelo conjunto de sua carreira<sup>241</sup>. Vejamos algo sobre essa sua primeira incursão como diretor.

Em entrevista ao jornal *ABC*, antes do lançamento de *Las Ibéricas*, Pedro Masó solicita alguma benevolência no exame de sua obra. Pede, na verdade, que a julguem apenas pelo que pretendeu, ou seja, que

Juzgen solo aquello que el ha querido contar: ‘una historia sencilla, una comedia española muy de nuestros días, muy de nuestro tiempo, con problemas y gente de ahora’<sup>242</sup>.

Pilar Trenas, a repórter incumbida do artigo e mini-entrevista acima, ainda arrisca o desenho de uma síntese, uma “ ‘fórmula Masó’ ”, baseada em um “cinema otimista, de típica e divertida comédia”<sup>243</sup>. Outro jornalista, Martínez Tomas, do periódico *La Vanguardia*, apresenta credenciais semelhantes, com o benefício, porém, de escrever após o lançamento desse primeiro filme. Depois de observar que “a película está impregnada de um sentido muito sex, embora não escandaloso”, resume:

---

<sup>239</sup> PITA, Elena. “Entrevista com Pedro Masó”. **Jornal El Mundo**. Madri, 6 de julho de 2003. Disponível em: <http://www.elmundo.es/magazine/2003/197/1057334165.html>. Consultado em 16 de dezembro de 2010.

<sup>240</sup> Matéria. “Pedro Masó, el botones que llegó a director”. **Jornal El Mundo**. Madri, 27 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/09/24/obituarios/1222225011.html>. Consultado em 16 de dezembro de 2012.

<sup>241</sup> Matéria. “El cineasta Pedro Masó recibirá el Goya de Honor”. **Jornal La Vanguardia**. Barcelona, 12 de novembro de 2005. Disponível: [http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/12/24/pagina-43/43116482/pdf.html?search=Pedro Masó](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/12/24/pagina-43/43116482/pdf.html?search=Pedro%20Masó). Consultado em: 16 de dezembro de 2012.

<sup>242</sup> TRENAS, Pilar. **Jornal El ABC**. “Pedro Masó”. Madri, 25 de Julho de 1971. Págs. 112 e 113 (versão Hemeroteca digital). Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1971/07/25/112.html> e <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1971/07/25/113.html>. Consultado em 15 de dezembro de 2012.

<sup>243</sup> Id.

En suma, (...) ‘Las Ibéricas’ son un pasatiempo sin grandes pretensiones, salvo en el propósito de divertir a la vasta clientela de este tipo de cine. Lo que en definitiva no es ningún delito, ni tampoco un pecado<sup>244</sup>.

E o público realmente prestigiou. Dentre as fitas espanholas estudadas nesta tese, *Las Ibéricas* tem a segunda maior bilheteria, com 1.479.019 espectadores, somente atrás de *La vida Sigue Igual*, com seus quase dois milhões de pagantes (1.998.728, para ser mais exato)<sup>245</sup>. Continuando o acompanhamento de comentários suscitados por *Las Ibéricas*, o site Aloha Criticon, que versa sobre cine, música e literatura, se refere à película como o resultado de “hábil manobra do produtor e do realizador”, que consegue combinar “duas das grandes paixões do cidadão médio ocidental (o futebol e as mulheres bonitas)”. Acrescenta ainda que, na época, “a tibia abertura censora permitiu” a sugestiva exposição de algumas das “*sex symbols* espanholas” de então (citando as atrizes Rosanna Yanni e Ingrid Garbo, cujas personagens iremos comentar nas próximas páginas). E arremata:

Erotismo anémico y asuntos tan diversos como el masoquismo, el psicoanálisis o el transexualismo son aristas temáticas de un guión marcado por el sexismo<sup>246</sup>.

Os assuntos citados acima podem ser rapidamente resumidos e explicados, para que possamos seguir para a próxima seção. A “anemia erótica” é qualificativa, e provavelmente tem a ver com a circunstância de que essa crítica de blog deva ser bem posterior ao lançamento da fita. Por essa e outras desconsidera o fato de que a película em questão -que hoje realmente parece coisa para criança- precisa ser avaliada em

---

<sup>244</sup> TOMAS, A. Martínez. **Jornal La Vanguardia**. “Las Ibéricas”. Música Teatro e Cinematografía/ Las Películas de La semana/. Barcelona, 7 de novembro de 1971. Disponível em: [http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1971/11/07/pagina-57/34273937/pdf.html?search=las Ibéricas](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1971/11/07/pagina-57/34273937/pdf.html?search=las%20Ib%C3%A9ricas). Consultado em 15 de dezembro de 2012.

<sup>245</sup> Conforme fichas técnicas em anexo. Todas as fichas dos filmes espanhóis têm como fonte básica a Fimoteca de Espanha e, mais especificamente, a base intitulada “Datos de películas cualificadas” (<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>). Outras fontes utilizadas são indicadas nas próprias fichas.

<sup>246</sup> “Las Ibéricas F. C. (1971) de Pedro Masó – Crítica”. Disponível em: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article780.html>. Consultado em 16 de dezembro de 2012.

consonância com seu tempo. Se assim a apreciarmos poderemos ter a noção de que sim, implicou a exibição farta, publicamente rara e certamente provocadora, de um conteúdo imagético com uma boa dose de insinuação erótica. Afinal, o milhão e meio de indivíduos que comprou seus bilhetes para adentrar às salas de exibição, não era composto de meninos.

Agora, relativamente ao mazoquismo, à psicanálise e ao transexualismo. Vamos por partes. O primeiro desses temas tem a ver com a relação de Piluca (cuja atriz apresenta o nome artístico *la Contrahecha*) e seu namorado, Moncho (interpretado por Máximo Valverde). Sem nenhum sinal de vergonha ou mesmo de desafeto, Piluca conta para sua amiga de equipe, Chelo (Rosanna Yanni), que vez por outra ganha *unos guantazos [tapas] divinos* de seu consorte (atente-se para o adjetivo “divino”). O último, prossegue, a fez passar “(...) três dias a base de *fomentos* [medicamento líquido que se aplica com panos]”. A amiga primeiramente se preocupa com Piluca, mas depois constata: “-Tu és uma masoquista!”. A moça retruca, com firmeza: “Que nada! O que passa é que eu o amo!”. E o diálogo (impossível nos atuais dias de correção política) avança. Chelo (que já veremos) afirma que a ela ninguém beija ou bate. Não está interessada. Piluca acha graça e vaticina:

- ¡Ai que risa! Eso es lo que decimos todas al principio. Pero cuando te tocan como es debido... (...). El día en que te sacudan [batam], ya me dirás. Pasa ló mismo que con el primero beso (...). Un día menos pensado caerás como cualquiera (...) y se te sacuden, te mueres (rs).

Apesar de toda essa conversa, a partir daí a coisa esfria. Piluca participa da equipe das Ibéricas sem contar nada ao namorado. Ele descobre, briga com ela em público, ameaça dar-lhe outro tapa, mas acaba cedendo a iniciativa futebolística da moça. Ambos terminam o filme se casando (como todas as protagonistas). Se entre quatro paredes isso é ou não comemorado com mais ou menos *guantazos divinos*, não nos é dado a saber. A função narrativa (de estabelecer um conflito e a respectiva dinâmica) e a função erótico-sugestiva (de incitar a imaginação do público) já estava cumprida.

No caso de Chelo a situação é diferente. A pretensa falta de apetite sexual da moça, admitida acima, evolui para *algo muy raro*, conforme expressão da mesma. Depois que começa a jogar a primeira partida pelas Ibéricas, Chelo apresenta *flashes* de

visões de jogadores homens, cada vez que faz um gol. Além disso, passa a fumar charutos (*puros*, como se diz em espanhol) e a beber conhaque, com certa compulsividade. Ao conversar com Julia (Puri Villa), Chelo constata/exclama: “Julia! Creio que tenho reações viris!”. Aí que entra a psicanálise (mais um arremedo). O namorado de Julia, Luis, indica o primo clínico. Uma sucessão de episódios é desenvolvida sobre esse mote, inclusive com a aparição de dois homens que, vendo o potencial de Chelo para o futebol lhe oferecem 10 milhões de pesetas para que ela tome um coquetel de hormônios e seja vendida para o futebol profissional, masculino...

A solução é prosaica. O ator Pedro Osinaga, que faz o psiquiatra/psicanalista, impressionado com Chela, a procura na concentração, antes do principal certame do filme e a toma nos braços. A cena fica assim:

**Psiquiatra** - Se acabaran los puros, el coñac y las  
afetadas a seco. [esquecemos de falar que  
Chela sentiu impulso de se barbear...].

**Chela** - ¿Pero, que haces?

**Psiquiatra** - Desde hoy te vas a fumar estos bombones y  
en lugar de tomar coñac vas a usar Chanel  
número cinco. ¿Entendido? Y sabes ló que tu  
tienes? Histerismo (...) te voy a curar así [o  
médico a beija].

Bom, a amiga Piluca já havia praticamente diagnosticado. E de graça. Sigamos em frente.

### **O lugar cinematográfico da fita (*Las Ibéricas*)**

O que se segue agora vale tanto para *Las Ibéricas* quanto para *La liga no es cosa de hombres* (1972). Retomemos, pois, o ponto histórico de configuração do gênero desta comédia erótica. Para isso é muito importante posicionar essa película no âmbito

da movimentação cinematográfica desse início da década de 1970, na Europa em geral, e na Espanha em particular:

Hubo una época, desde finales de los sesenta y hasta principios de los ochenta, en que el cinema erótico se erigió en fenómeno social de una Europa ávida de sexo más o menos explícito<sup>247</sup>.

Sobre esse tema e momento, a professora Rocío Collado Alonso, da Universidade de Valladolid (Segovia), escreveu um interessante estudo, a partir de cartazes de filmes. Sua premissa básica era a de que

Los carteles de cine correspondientes a este período histórico (...) [constituen] una expresión gráfica de los cambios sociales acaecidos entonces y del consiguiente nuevo sistema de valores que empieza a regir la vida de los españoles<sup>248</sup>.

Collado Alonso adota uma cronologia proposta pelo professor Caparrós Lera, segundo a qual, grosso modo, o cinema espanhol dos últimos anos do franquismo, do período da transição e do começo da democracia, pode ser dividido em três linhas: Um cinema “com marcada pretensão político-intelectual, com Carlos Saura como máximo expoente”; um “cinema de consumo, comercial, no qual o gênero preferido é a comédia, em todos os seus estilos” e um cinema denominado de “terceira via”, no qual se mesclavam características do cinema de autor com as do cine comercial da época”<sup>249</sup>. Tanto *Las Ibéricas*, como *La liga no es cosa de hombres*, encontram-se claramente na segunda dessas linhas. Os autores inclusive citam nominalmente Pedro Masó e Ignacio Iquino, respectivos diretores desses filmes, como representantes fidedignos da mesma. Collado Alonso complementa:

---

<sup>247</sup> **Jornal ABC**, de 13 de dezembro de 2010. Matéria: El destape y el cine «S»: cuando el erotismo fue un fenómeno social. Disponível em: <http://www.abc.es/20101209/cultura-cine/cine-erotico-201012091031.html>. Consultado em 03 de fevereiro de 2013.

<sup>248</sup> El destape del cartel de cine español. La nueva libertad sexual en la transición española. **Revista Icono14** [en línea] 1 de Octubre de 2011, Nº 3 Vol. Especial, pp. 194-220. Disponível em: <http://www.icono14.net>. Consultado em 07 de fevereiro de 2013.

<sup>249</sup> Id.

La censura franquista había silenciado durante muchos años el deseo sexual y el erotismo, pero desde finales de los años sesenta comienza a surgir ese cine comercial que manifiesta una clara tendencia hacia una cierta liberalización en temáticas sexuales, que terminará afianzándose en los años setenta, en el que se enaltece la imagen del hombre español y empiezan a aparecer los primeros desnudos en la pantalla<sup>250</sup>.

Esses primeiros nus, no entanto, seriam “exclusivamente femininos, consequência de um cinema basicamente machista (...)”. A mulher representada constituir-se-ia em “objeto, com roupas curtas, em um falso ensaio de abertura sexual que somente buscava acalmar o apetite masculino”. Essa característica continuaria, inclusive, para anos posteriores. Ao menos essa é a posição de Collado Alonso. Os cartazes que subsidiam o trabalho da pesquisadora cobrem o período de 1973 a 1978. Sua conclusão, após análise dos mesmos, é que “seria o homem que principalmente buscava o sexo, enquanto a mulher aparecia como um objeto ao serviço do desejo masculino”<sup>251</sup>.

### ***Las Ibéricas* (a narrativa fílmica específica dessa obra singular)**

A estrutura narrativa de *Las Ibéricas* é relativamente simples. Podemos distinguir quatro seções ou blocos e uma incidência recorrente. Noutras palavras, temos uma apresentação inicial, a exposição de situações de conflito e seus respectivos desdobramentos, a afirmação e ascensão das meninas do time e um desfecho, supertradicional, aliás. Os elementos que recorrentemente incidem são formados por esquetes cômicas relacionadas, mas na maioria das vezes, à parte do principal do enredo. Sigamos essas coordenadas.

A película se inicia com uma sequência de fotos de jogadores profissionais que brilharam nos campos espanhóis. Em *off*, temos as primeiras palavras. “Ontem foram Zamora (...) Samitier, Gorostiza”, depois “Di Stefano, Kubala (...) e tantos outros”. Após 17 segundos somos apresentados ao presente do futebol (e a um *regalo* para os olhos dos espectadores):

---

<sup>250</sup> Id.

<sup>251</sup> Id.

Hoy llegan Chelo, Menchu, Luísa, Piluca, Julita. Una delantera de primera división. Cinco internacionales temibles, impresionantes como un tiro a puerta fuera de serie: Las Ibéricas Fútbol Clube.

Esse time de futebol de mulheres, diferenciado e com mais atrativos visuais é o que nos vai ser ofertado. Trata-se de uma formação de empresa, de uma loja ou departamento de moda feminina que lança a equipe para fins de publicidade. Os modelitos também são de fabricação própria, é claro. A história começa exatamente com uma das *delanteras* citadas acima fazendo prova do *minishort* preto e camisa curta, justa, amarela. Dona Josefa Moncayo, a organizadora da equipe e idealizadora do traje, pergunta às moças da loja o que elas acharam:

**Julia** (a atriz Puri Villa) - ¡Atrevidísimo!

**Luísa** (Ingrid Garbo) - ¿Y tu pretendes que con eso salgamos al campo?

**Dona Moncayo** (Margot Cottens) – ¡Claro! Sendrá una presentación de modelos que llamará la atención.

**Piluca** (a atriz apresentada como La Contrahecha) – ¡Eso no lo dude!

**Dona Moncayo** – No solo en el campo de fútbol sino en la prensa, la radio, la televisión. Ya veréis, ya...

A esse colóquio inicial soma-se o personagem Don Gregorio (interpretado por Antonio Ferrandis). Este senhor, muito próximo a Doña Moncayo, traz um reforço para a equipe, uma moça negra, cujo nome fictício não é identificado (também não conseguimos definir o nome da atriz). Essa jogadora vai aparecer nessa cena, na imediatamente seguinte e depois apenas como uma quase figurante. É apresentada por Dom Gregorio como “parente de Pelé, mana, irmã, bom, veio do Brasil”. E ponto. A jovem é negra, evidentemente. No nosso próximo filme, *La liga no es cosa de hombres*, novamente temos a participação de uma jogadora negra, sem nome, que ao ser apresentada ao protagonista, ouve a seguinte interjeição: “Ai, olha, é a irmã do Pelé!”. Tendemos a compreender essas associações à incrível popularidade e vinculação do futebol à figura internacionalmente conhecida do ex-craque do Santos e da seleção canarinho (vimos algo sobre isso na seção em que trabalhamos com o filme *Isto é Pelé* – capítulo III.1. O futebol nas telas brasileiras).

Nesse ponto já estamos interados sobre o núcleo a partir do qual o filme vai ganhar movimentação. É em torno dessa vitrine de belas modelos jogadoras que a dinâmica da história vai ocorrer. Relativamente aos conflitos que mencionamos, podemos estabelecer três principais. O primeiro referente ao dilema de Luísa e Piluca entre participar de *Las Ibéricas*, ou poupar problemas em casa. Tanto o marido de uma quanto o namorado da outra, elas estão seguras, não vão gostar nada da ideia e muito menos dos trajes que lhes foram apresentados. Os demais têm a ver com o tema do masoquismo e do transexualismo. Piluca é a personagem que vez por outra sofre com o namorado. Mas, parece, com um grau de satisfação evidente. Já a linda atriz Rosanna Yanni, no papel de Chelo, encarna uma possível crise de identidade sexual e se abre para uma de suas amigas: “Julia! Creio que estou tendo reações viris!”. Ambas as situações, além da querela sobre a participação ou não de Luisa e Piluca no escrete de *Las Ibéricas*, é claro, servem de elemento cômico ao longo da película. Retomaremos alguns desses itens mais à frente.

O importante, agora, para a linha narrativa, é que esses conflitos vão se arranjando, se acomodando ou sendo superados. Nesse ponto o futebol e o time funcionam como expressão dessa nova situação harmônica e o conjunto de *Las Ibéricas* alcança seu auge, disputando uma partida internacional com o time feminino do Sporting do Porto. Sem a mesma ênfase emotiva costumeira dos jogos decisivos de filmes esportivos, esse último encontro converte-se em uma grande festa das meninas, de equacionamento dos dilemas e de vitória no campo, é claro. O arremate, então, não poderia deixar de ser mais tradicional e bem comportado. Um casamento múltiplo. Quatro das cinco *delanteras*, as “internacionais, temíveis, impressionantes” moças da abertura acabam seguindo o costureiro rumo básico da pretensa felicidade e realização femininas (acrescidas por Loli, personagem da atriz Tina Sáinz, meia volante da equipe e que também contrai matrimônio).

Para terminar, precisamos ao menos citar os incidentes cômicos mais ou menos apartados do principal do enredo, mas que compõe a narrativa total dessa fita. É rápido. Temos cinco entradas jocosas. Uma com as várias participações do massagista Bonilla, interpretado por José Sacristán. Este profissional é enviado para o campo de treino das *Ibéricas*, aparentemente sem saber nada sobre os termos das tarefas que ia ter pela frente. A primeira coisa a qual deseja estabelecer são as condições de trabalho. Uma vez posto para atuar, no entanto, se vê massageando a Chelo e a uma outra jogadora.

Perguntado em seguida se queria discutir os termos do contrato, responde: “- nada, não se preocupe (...)”, e confessa para si mesmo: “Quem vai pensar nisso agora...”. Esta é a primeira de várias investidas e entradas graciosas de Bonilla. Para além dessa situação recorrente, temos outras quatro, as quais são inseridas aqui e ali na ordem narrativa. Há, para começar, um pai torcedor (o ator Manuel Zarzo). Ele adora ir aos jogos das Ibéricas e sempre está com seu filho pequeno. Para evitar que o menino abra a boca em casa ele acaba tendo que fazer as vontades do garoto. Estas começam com um sorvete e terminam com uma bicicleta. A última participação dessa dupla talvez valha a pena a transcrição:

**Garoto** – ¿Y donde le digo [a sua mãe] que hemos estado hoy?

**Pai torcedor** – Ahhh... al Prado.

**Garoto** – Pero para eso me tiene que comprar la bici.

**Pai torcedor** – ¿La bici? (...) ¡O que estás haciendo con tu padre no es decente! [e, quase aos prantos, volta a ver o jogo].

Há ainda dois sujeitos, podemos identificá-los como *voyeur 1* e *voyeur 2*. Ambos se esmeram para poder ver as moças da equipe de *Las Ibéricas*, um pouco mais de perto e sem roupas. Primeiro fazem um buraco na parede do vestiário; depois tentam abrir caminho por um andar superior e, finalmente, escavam um túnel no gramado. As últimas tomadas do filme são exatamente às que correspondem a algum êxito dessa dupla atrapalhada e ineficiente. A fita encontra seu fim com *takes* de baixo pra cima, como se a partir da visão desses dois sujeitos. O alvo, é óbvio, são as meninas de *minishorts*, as quais pululam por toda parte.

Para além dessas inserções, outras duas: a de um senhor de binóculos para quem o futebol feminino “é a invenção do século”. Este senhor aparece duas vezes, deleitando-se e sem largar mão de seu aparelho visor. Dois rapazes, gays, completam o quadro. Têm três aparições. Inicialmente apenas lamentam a presença feminina em campo, afinal, o futebol “é coisa pra homens”. Em uma segunda intervenção, porém, resolvem que faz-se necessário “acabar com as asquerosas jogadoras”. Para tanto, despejam dezenas de ratos brancos no gramado, gerando o alarido desejado. Na última aparição desses dois rapazes, os mesmos surgem com os rostos machucados e com um

homem grande por detrás de ambos, incentivando-os a torcer pelas garotas do Ibéricas. Entoam até um grito de apoio: *Rá, rá, rá, Ibéricas, Ibéricas y nadie más.*

### **O papel do futebol na tela de *Las Ibéricas***

O filme que vimos comentando é fundamentalmente uma comédia erótica, na qual o espaço e o motivo futebolístico ocupam um papel relevante, sem dúvida, mas também secundário. Se quiséssemos hierarquizar, teríamos que o *leitmotiv* é cômico e que essa comicidade se ancora em aspectos relativos à insinuação sexual e ao apelo voyerista, dirigido ao espectador. O futebol nessa ordenação fornece o ambiente, parte das situações e uma linha mínima para a condução do enredo. A utilização e invasão (por assim dizer) de uma dimensão tipicamente masculina (o futebol) por uma equipe de mulheres apresenta, por outro lado, alguma relevância histórica e sociológica. Conforme vimos um pouco antes, o tipo de cinema do qual *Las Ibéricas* e *La liga no es cosa de hombres* (ver a próxima seção) faz parte, integra uma rede de afloramento de impulsos e tendências silenciadas por parte da sociedade espanhola e pelo regime de então. Diante desse quadro, vamos passar agora a pontuar os principais itens mais diretamente ligados ao tema do futebol, tal como surgem na obra.

A par de alguns elementos isolados ou de citação, cremos que o papel principal do futebol nessa película pode ser sintetizado em um aspecto básico. O futebol fornece um esquema de ação narrativa. Noutras palavras, ao eleger um time de futebol como o núcleo agrupador dos personagens e o ponto comum de encontro entre eles, teve-se que narrar uma história esportiva. Contar uma história de um time implica, ou sugere com muita veemência, compor sequências de treinamento (presentes nos minutos 7 e 42), tomadas de partidas (minutos 25, 54 e a 1:20 horas), *takes* do espaço físico e social contíguo a essa prática: estádios, clubes, vestiários (em vários momentos, a começar do minuto zero e até a última tomada da película). Ademais, uma história esportiva tende a proporcionar elementos que apresentem percalços (a resistência do marido e namorado de Luisa e Piluca, respectivamente; a falta de disciplina física e mesmo de habilidade das meninas, reclamada pelo técnico – minuto 11), superação (a sequência de vitórias em campo, o sucesso na mídia) e um *match* decisivo (o jogo contra o Sporting feminino do Porto).

No que diz respeito aos elementos isolados de que falávamos no último parágrafo, temos três registros. Ainda no início do filme, o personagem Dom Gregorio vem em apoio à iniciativa do time das Ibéricas e garante um item importante para o sucesso da empreitada: o estádio para as disputas futebolísticas das meninas. E o faz em grande estilo. Conforme se jacta, as moças iriam poder contar com o campo do Real ou com a canja do Atlético de Madrid, isso porque ele já teria conseguido confirmação do Santiago Bernabeu e do Vicente Calderón, podendo escolher o palco que melhor lhes conviessem. Testemunhando a importância da imprensa esportiva, Menchu também solicita a Dom Gregorio que este não deixe de contactar “sobretudo ao *AS* e ao *Marca*” e também “*El Deporte 2000*” (ver desenvolvimento deste item logo a seguir). Por fim, o diligente e impressionado namorado de Julia, Luis (vivido por Simón Andreu), coloca um curioso senão à participação de sua consorte no elenco das Ibéricas. Sendo estudante de medicina, relata a lição de um catedrático de sua faculdade segundo o qual

(...) sobretudo existe la posibilidad que se produzca una hipertrofia cardíaca que pertube y incluso impida la función de la maternidad repercutiendo directamente en el desarrollo del hijo.

Julia acha graça da conversa do namorado, até porque, como faz questão de lembrar, pratica esporte desde os dez anos de idade. Luis contra-argumenta:

-Pero son deportes convenientes para el desarrollo de la mujer, en cambio el fútbol no lo es.

O desfecho desse diálogo redonda em um chiste. Luis, impressionado, se recorda da aula do tal catedrático e imagina Julia, na maternidade, com um filho cuja cabeça é uma bola de futebol e reclama de antemão:

-Tu digas lo que quieras, pero no respondo se tenemos un hijo con cabeza de balón.

## Quanto ao Lugar de produção de *Las Ibéricas*

Começamos esta seção de onde paramos a anterior. A argumentação de base pretensamente médica que estabelecia uma hierarquia entre esportes masculinos e femininos pode ser piada em *Las Ibéricas*, mas é um chiste fincado na historicidade e, de modo algum peculiar à península. Vejamos como lidamos aqui, no Brasil, com a mesma questão. Em texto intitulado “Imagens da mulher no esporte”, Silvana Goellner explica que o Decreto-Lei número 3.199, de 1941, instituído pelo Conselho Nacional de Desportos do Estado Novo oficializava a

interdição às mulheres de várias modalidades esportivas, como *futebol*, *rúgbi*, polo, polo aquático, corridas de fundo e lutas, observadas (...) como violentas e não adaptáveis ao sexo feminino (2009, p. 279. Grifo nosso).

Esse instrumento jurídico vai vigir até o ano de 1975. No Brasil esse rearranjo legal se imiscui a uma série de reposicionamentos sociais, inclusive relativos a novas inserções e perspectivas da mulher no mercado e na sociedade. A aprovação da lei do divórcio, em fins de 1977 não está fora desse contexto (GOELLNER, 2009, p.280).

Em se dando crédito ao blog *mujer y deporte*, em publicação de agosto de 2007, teríamos que algumas das dificuldades encontradas para a boa relação entre esses dois termos (mulheres e esportes) se coadunam com o que vimos para o Brasil e com o substrato da situação cômica criada em *Las Ibéricas*. Senão, vejamos:

El acceso de las mujeres al ámbito deportivo ha sido tardío y ha estado lleno de dificultades. Ellas han tenido que ir superando barreras creadas por estereotipos sociales y culturales. Han tenido que luchar contra ideas del tipo: la mujer es inferior a los hombres en las actividades deportivas, posee menor capacidad física, su cuerpo se masculiniza con la práctica de ejercicio, no muestra gran interés hacia la práctica deportiva, *existen algunos deportes apropiados para ellas y otros no...*<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Disponível em: <http://mujerydeporte.wordpress.com/2007/08/11/historia-de-la-mujer-en-el-deporte/>. Consultado em 10 de fevereiro de 2013. Grifo nosso.

Ou seja, a infantil imagem de um bebê com cabeça de bola de futebol, utilizada de modo jocoso pelo filme de Pedro Masó, corresponde a uma brincadeira com imagens (representações) sociais que não mais pareciam, àquela altura, críveis ou dignas de se levar a sério. Parece-nos que a base cômica se encontra exatamente na direção de incitar o riso para aqueles aspectos sob negação ou ao menos clara contestação.

Um outro item apontado nesta seção remete à preocupação da personagem Menchu com a divulgação dos jogos das Ibéricas na imprensa esportiva especializada. Na ocasião a moça sublinha os já bastante conhecidos *AS*, *Marca* e *El Deporte 2000*. Esta anotação encontra-se plenamente situada no tempo de confecção da película. O crescimento do alcance dos desportos (e o futebol, lembremos, foi denominado o *deporte Rey*) caminhava *pari passu* com o desenvolvimento das mídias de massa. A esse respeito, Javier Tusell afirma que desde meados de 1950 o futebol vinha se consagrando como

una de las grandes diversiones de los españoles (...). De la popularidad del fútbol da cuenta el hecho de que el Diario *Marca*, principal pero no exclusivamente dedicado a él, tiraba 350.000 ejemplares, y se convirtió desde entonces en el más vendido” (2005, p. 186).

## *La liga no es cosa de hombres (1972)*<sup>253</sup>

### **Introdução**

Como vimos anteriormente, esta película assinada pelo produtivo Ignacio F. Iquino, pode, de imediato, ser clasificada como uma leve comédia erótica. Um tipo de filme que foi muito popular na Espanha e que parece encontrar paralelo em uma variante de nossas conhecidas pornochanchadas<sup>254</sup>. Ignacio Iquino (1910 - 1994) também foi um laborioso homem de cinema, tendo dirigido muitos filmes (mais de uma centena) e escrito outros tantos roteiros e argumentos, muitos dos quais nesse mesmo gênero cinematográfico.

Uma outra presença central nessa obra é a do ator/humorista Casto Sendra Barrufet, mais conhecido como Cassen (1928 - 1991). O filme, na verdade, está quase todo calcado na suposta comicidade desse intérprete. Recorrendo novamente a uma analogia, Casen lembra o papel desempenhado, aqui, por um Oscarito, um Mazaropi, um Renato Aragão. Participou e protagonizou, também ele, de várias películas cômicas. Não obstante, assim como podemos tecer diferenças consideráveis entre nossos atores citados acima (não esquecendo de incluir Grande Otelo), Cassen apresenta vicissitudes incríveis em sua trajetória. Iniciou seu trabalho artístico na Rádio e tornou-se verdadeiramente popular com programas humorísticos na Televisão. Continuou encarnando tipos cômicos em filmes pouco pretensiosos, ao longo de sua carreira. O curioso é que também trabalhou em obras inesquecíveis do cinema espanhol, incluindo entre elas participações chave em *Amanece, que no es poco*, 1988, de Jose Luis Cuerda (uma bem conceituada comédia surrealista) e no papel título em *Placido*, 1961, filme do cultuado diretor Luis G. Berlanga, tido como uma das películas fundamentais da filmografia espanhola, de todos os tempos (MIRA NOUSSELLES, 2010, p. 238-1239)<sup>255</sup>.

Pois bem, e o filme? E o futebol? O filme é uma brincadeira baseada na atuação de Cassen, que interpreta um jogador aparentemente mediano nos campos, mas um verdadeiro fenômeno nas camas. Parte do caráter jocoso se assenta nesse ponto. Basta

---

<sup>253</sup> Ver ficha técnica em anexo.

<sup>254</sup> Ver nota 237.

<sup>255</sup> Ver outras informações em: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article1010.html>. Consultado em 28 de outubro de 2012.

atentar para o evidente contraste entre o *sex appeal* do comediante e seu retumbante sucesso com as mulheres. A partir disso temos um desfile relativamente abundante de bonitas moças, preferencialmente com vestidos bem curtos e *mini faldas* (ou seja, minissaias, bem ao espírito da época). Em um desses episódios de alcova, o personagem de Cassen, Julián, é surpreendido com a mulher do presidente do clube no qual jogava. Tentando escapar, acaba se travestindo e as confusões passam a se avolumar.

Ainda na fuga, passa no escritório de uma amiga (uma loira com quem Julián parece ter uma grande e íntima amizade), a *team manager*, Colette Duval (interpretada por Silvia Solar). Esta moça está encrencada. Com o intuito de reforçar a seleção italiana de futebol feminino, acabara de contratar a jogadora argentina Raimunda Coqui. Desgraçadamente, por um motivo qualquer, a desportista não consegue chegar em tempo hábil para os primeiros e importantes compromissos esportivos.

Aliás... que bagunça de enredo! Pelo que se pode entender, essa *team manager* francesa (é o que se vê escrito na porta de seu escritório) seria a treinadora da seleção italiana (o filme se passa e é rodado em Roma e, depois, Barcelona). Até aí, sem problemas, o difícil de entender é porque essa seleção da Itália joga de camisa amarela e calções azuis... O uniforme do Brasil! Sabemos que se trata do selecionado italiano pelos diálogos e por uma bandeirinha estilizada daquele país, no lado do coração, em cada camisa amarela. Será que a produção estava tão debilitada que não puderam conseguir um uniforme com a cor correta, ou seria puro descaso para com qualquer ideia de verossimilhança? (apostamos na segunda opção). Veremos outras incongruências do enredo, conforme formos avançando.

Continuando. Para salvação de Colette e postergação da trama fílmica, Coqui, a argentina, é bem parecida com a versão feminina de Julián: está montada a situação. Julián (Cassen) vai se passar pela estrela latino-americana; e vai fazer sucesso. Desta vez na cama e nos campos.

Com esses arranjos, é possível imaginar a série de episódios atrapalhados que se sucedem, até o desmascaramento de Julián e o desfecho da fita.

## **O lugar cinematográfico da fita *La liga no es cosa de hombres* (1972)**

Vimos na seção anterior como *La liga* poderia ser alinhada ao lado de *Las Ibéricas*, no âmbito de um cinema erótico de fins dos anos de 1960 até o início dos 80. Constatamos ainda o compartilhamento dessas fitas no nincho de um cine de consumo, comercial, cuja preferência foi a “comédia em todos os seus estilos”. Por último, assinalamos a avaliação desses filmes como “basicamente machistas”, em um quadro no qual a mulher apareceria como objeto frente ao desejo masculino. Um traço que, conforme Collado Alonso, se estenderia até a segunda metade dos anos 70. Estamos retomando e sublinhando esse aspecto porque cremos que *La liga no es cosa de hombres* não se pauta por esse padrão. Voltaremos e desenvolveremos esse ponto nas páginas seguintes.

### ***La liga no es cosa de hombres* (a narrativa específica dessa obra singular)**

#### ***¡Empezamos bien!***

É com a expressão acima, em *off*, que somos apresentados ao protagonista dessa fita. Trata-se de uma afirmação irônica, que prepara o porvir. A película mesma começa com a câmera acompanhando o trajeto de um pequeno carro amarelo. Aproveita-se a ocasião para tomadas abertas (amplas) da cidade eterna. O motorista do veículo é o jogador profissional Julián, que se apresenta para um treino. Quando a primeira bola é jogada na sua direção, ele tenta chutá-la e a *fura* vergonhosamente<sup>256</sup>. É nesse momento que ouvimos a frase destacada. Uma das poucas vezes em que se usa esse recurso. A maior parte do filme é conduzida por intermédio da diegese entre os personagens. Quanto ao enredo, podemos resumi-lo.

Como afirmávamos, somos apresentados a Julián bem no início (a cerca de 2’:30”). O futebolista não se encontra em boa fase e amarga o banco de reservas. Os motivos ficam evidenciados pela conversa do atleta com o técnico:

---

<sup>256</sup> Caso haja necessidade, “furar” a bola em linguagem do futebol significa errar um chute ou uma jogada, por deixar a bola passar sem que se consiga atingi-la.

**Julián** – ¿Jugaré domingo?

**Técnico** – ¡No!

**Julián** – ¿Por qué?

**Técnico** – Porque no estás en forma.

**Julián** – ¿Y porque no estoy en forma?

**Técnico** – Porque bebes alcohol y eres un mujeriego!

Como para confirmar as palavras do treinador, Julián logo aparece com sua primeira companhia loira, Ana (vivida pela atriz Judy Collins: por volta de 3'14"). Esta é a primeira de uma série de nada menos do que sete mulheres que vão desfilarem e mostrar-se muito satisfeitas com a relação de intimidade mantida com o jogador. A segunda dessas moças é a personagem Rita (Monike Kolpek). Esse *Affair* redundará na relação mais complicada, visto tratar-se de mulher casada e, para piorar, com o presidente do clube que contratou Julián, o Senhor Hanz. É o flagrante do adultério de Rita que coloca o futebolista para correr, literalmente, dando início a um novo segmento fílmico (por volta de 12'07").

A saída encontrada para que possa escapar da ira de Hanz é travestir-se de mulher. Depois, com a coincidência da semelhança de traços entre o jogador e a estrela argentina, Raimunda Coqui (inviabilizada de chegar a tempo para importantes partidas), Julián adentra com tudo na liga feminina. A nova identidade de Julián, é claro, gera um punhado de oportunidades cômicas, tais como trocas de roupa de emergência, beijos que acontecem aparentemente entre duas mulheres (em alusões cômicas ao lesbianismo), interesse de homens pelo alter ego feminino de Julián etc. O desfecho é delineado sob uma forma desportiva, com a realização da partida mais importante do filme, o encontro entre os selecionados femininos da Espanha e Itália. Nessa contenda, Julián se destaca, marcando dois gols, mas também é desmascarado por jogadoras do time adversário, que haviam visto seus peitos caírem (literalmente). Nova fuga é empreendida e, dessa vez, o sortudo atleta é novamente ajudado por uma de suas mulheres, a mais recente (uma filha de Hanz). Esse é o esqueleto básico. Vejamos, agora, alguns itens mais pontuais.

*¿Que tendrá ese hombre para las mujeres?*

Nós também gostaríamos de saber. De qualquer modo, a pergunta é feita pela personagem Sole (a atriz Fanny Grey). Uma das loiras de Julián. Sole é proprietária de uma boutique, com Ana, e como elas mesmas se comprazem em afirmar, também mantêm sociedade no que tange ao jogador. As duas moças apresentam, inclusive, uma divisão por dias de semana, para deixar a coisa organizada. Porém há mais. Por volta dos 21 minutos e quarenta segundos de filme, Julián acaba conhecendo uma outra mulher, chamada Marga (Margit Kocsis). Uma belíssima jovem, com a qual Julián inicia contato no banheiro feminino. Isso porque, a essa altura, Julián já está *montado* de Raimunda Coqui, a jogadora argentina. Pois bem, mesmo como mulher, e com um esforço quase inexistente, o jogador consegue levar a moça para jantar, para o escritório de uma amiga (onde se esclarece que Coqui é Julián) e para a cama. Para tanto, Julián conta com a ajuda e apoio de Colette Duval (Silvia Solar), a já mencionada *team manager*.

Para completar a coleção ainda temos Helena, goleira da seleção italiana. É uma moça de proporções avantajadas, mas belamente proporcionais, e a filha de Hans, Pri<sup>257</sup>, outra jovem atriz. Mencionemos que Ana, Sole, Marga e Colette relacionam-se entre si, sem maiores problemas, a não ser o de equacionar a disponibilidade do invejável Julián. A presença dessas moças na tela, ademais, é marcada por alguma ousadia nos trajes. Quase todas exibem seus corpos em camisolas, calcinhas, mini-saias e vestidos curtíssimos. As cenas, no entanto, são muito mais sugestivas que efetivas. Vamos acrescentar mais duas observações e encerrar esse item.

Anteriormente havíamos comentado a incongruência de se colocar a equipe italiana jogando com um uniforme com as cores do Brasil. Noutro momento, Julián, em fuga, rouba o automóvel do presidente do clube, Hans. Simplesmente entra no carro estacionado, liga o motor e sai, acompanhado, pela primeira vez, por Marga. Como ele conseguiu as chaves, só Deus sabe (e, talvez, o diretor Ignacio Iquino). Uma outra coisa que chama à atenção refere-se a essa mesma personagem, Marga. Comentávamos há

---

<sup>257</sup> Até agora não conseguimos precisar a identidade dessas duas últimas atrizes. Algumas das mulheres que trabalharam nessa película somente tiveram atuação registrada no IMDB nesse único filme. Não tivemos como comparar com registros de suas atuações em outras produções. Além disso, o arquivo dessa instituição e de todos os sites e jornais buscados relativos à *La liga no es cosa de hombres*, não identificam alguns dos personagens, como no caso dessas duas. Dessa forma, nos referiremos as mesmas apenas pelos nomes do enredo.

pouco que Julián a conhece no banheiro de um restaurante (antes de roubar o carro de Hans). Entabula uma rápida conversa e sai para jantar com a moça. Para além do fato de não entendermos bem porque uma mulher como aquela passa a acompanhar o alter ego feminino de Julián (mas até aí poderia ser qualquer coisa), o que mais surpreende é que Marga apareça treinando na seleção feminina de futebol italiana e jogando a partida que compõe o clímax final. Ou qualquer mulher que passasse na hora podia ser escalada pra esse jogo profissional (Raimunda Coqui recebe uma boa quantidade em dinheiro para jogar) ou Marga, por uma incrível coincidência, também era jogadora da seleção italiana. Sob qualquer forma, um assombro. Seja pela inacreditável coincidência, ou pela ligeireza e pouca preocupação com o enredo (opção de entendimento, que, repetimos, é a nossa).

Mais uma coisa. Agora por curiosidade e pela referência futebolística, importante para nós. Trata-se de uma peculiaridade de Julián e que cumpre algum papel para o seu sucesso com as mulheres. Em um determinado momento o próprio personagem declina senão a totalidade, mas um elemento de sua vitoriosa estratégia: *Il Gioco dello Scudetto* (O jogo do campeonato, em italiano). Julián leva o tabuleiro desse jogo de mesa, com motivos de futebol -jogadores, times...- para qualquer alcova a que se dirija. Suas companheiras conhecem e participam desse entretenimento de dados e casas. Em confissão a Rita, Julián adverte que essa diversão tem uma função:

Cuando ya no poso más, juego una partida y descanso un poco. Luego (...) me levanto como un león en el invierno e caigo sobre ti y me como a besos esa boca llena de dientes de oro y puentes de platino.

Pelo caminho do lúdico (com o jogo, a brincadeira) ou pela poesia (beijos em uma boca cheia de dentes de ouro...), Julián chega com resolução ao coração e/ou a cama dessas mulheres.

## **O papel do futebol na tela de *La liga no es cosa de hombres***

O futebol tem presença constante em *La liga*, mas não é o mote principal. Como vimos apresentando, trata-se de uma comédia erótica, em grande sintonia com uma demanda social por abertura e liberalização sexual. Mesmo assim, o ambiente, as circunstâncias, subtemas e, principalmente, um desfecho bem ao gosto do formato de filmes esportivos, permitem-nos estabelecer a pertinência e relevância do esporte bretão e seu entorno para essa fita. A começar pelo título.

O adágio de que futebol é coisa para homem (e por analogia, a Liga também) é desfigurado logo no título da película, com a simples introdução da partícula *no*. Isso é importante porque constitui uma forma de inversão e/ou questionamento de espaços muito tradicionais que, em alguma escala, é mobilizado por essa obra. Subtrair a exclusividade masculina de um campo tão marcado por ela, expressa o quanto a película se encontra em sintonia com seu tempo. Porque, como veremos ao discutir os papéis de homens e mulheres nessa trama, a exclusividade masculina no campo futebolístico não é a única a ser provocativamente desafiada nessa comédia.

Em termos mais específicos e diretamente indiciários ao nosso desporto, temos que o protagonista maior é jogador (e jogadora) e que o problema de Julián é típico do universo desportivo. Trata-se do conflito entre disciplina/dedicação versus o desfrute das vantagens, evidência e ofertas disponíveis aos atletas profissionais. Ademais, a outra situação chave do enredo também está toda ambientada no campo desportivo: a necessidade/desejabilidade e oportunidade de jogo de Julián e a necessidade de Colette de apresentar resultados de sua contratação. A presença imagética do futebol se faz notar ainda pela incidência sucessiva de sequências de treino (em seis momentos distintos, aproximadamente nos minutos: 2'30"; 8'56"; 11'48"; 39'44"; 49'52") e pelo jogo final (a partir de 1:19'). Neste, Julián (Raimunda Coqui) lidera a peleja e marca dois gols quando, então, é desmascarado.

## Quanto ao lugar de produção de *La liga no es cosa de hombres*

**Julián:** - *¡Que erótica está la gente ese año!*

Uma passagem interessante para se pensar algum diálogo com o tempo e o lugar, envolvendo menções futebolísticas, acontece quando surge uma pretensa comissão espia da Espanha. A oportunidade de seu aparecimento é dada pela ocorrência da partida entre Itália e Espanha (ao menos esse selecionado veste camisas com as cores certas). Essa comitiva é formada por um padre, um senhor (cujo detalhe de um panfleto do Barcelona, no bolso de seu terno, é claramente evidenciado pela câmera), e três jogadoras. A dureza das atletas (uma delas afirma que, por sua opinião, fuzilaria todas as adversárias) e a indignação do senhor com a contratação de jogadoras de outros países para atuar por selecionados nacionais, constituem a única referência histórico-político-futebolística da trama. Mas já é alguma coisa; é sobre essa pequena sequência que iremos dirigir nossas próximas observações. Vejamô-la mais de perto, então:

**Carlota** (a atriz Marié Reniu) jogadora da Itália – Oye! Tenemos espías!

**Marga** - ¿Es que hay guerra?

**Carlota** - ¡Sí! Domingo, contra la selección española.

Dos cinco indivíduos dessa missão espanhola, examinemos este trecho do diálogo, entre dois deles:

**Senhor** – (...) Que es una verguenza que los equipos italianos puedan importar jugadoras extranjeras argentinas, peruanas, panameñas. Eso en España no pasa.

**Padre** – No, no pasa.

Esse grupo diligente e pouco simpático, ainda vai aparecer em dois outros episódios. O primeiro exatamente para questionar a nacionalidade de Coqui, a qual inventa que é filha de mafiosa e de pai contrabandista da Sicília, e fica por isso mesmo. Depois, mais agudamente, novamente querem impedir Coqui de jogar, por levantarem

dúvida sobre a feminilidade da mesma. Como esse questionamento tão absurdo veio a aflorar, não nos é dado saber, ele simplesmente é enunciado. Para a comprovação submetem Coqui/Julián a um exame médico. Quer dizer, veterinário, porque os médicos estão em greve... Como o profissional chamado é praticamente cego, Coqui pede privacidade e faz com que ele examine Marga. A única constatação possível é de que ela é 100% mulher.

Aliás, é nesse pedido de privacidade que Coqui usa a frase com a qual abrimos esta seção. Diante da comissão espanhola e demais presentes, Coqui/Julián roga que fechem a porta e a deixem a sós com o médico/veterinário; e reclama: *¡Que erótica está la gente esse año!* Esta frase bem podia servir de epígrafe para todo o período que vai de fins de 1960 e percorre toda a década de 1970. É dela (da demanda social que ela expressa) que o filme se alimenta e que boa parte do cinema espanhol vai se nutrir ao longo desses anos.

Voltando ao diálogo do senhor não identificado e do padre da comissão espanhola, temos uma clara nota crítico-sarcástica da situação vivenciada pelo Clube de Futebol Barcelona e pela seleção espanhola. A incorporação de atletas estrangeiros a clubes espanhóis (Barcelona e Real Madrid à frente), assim como pela seleção espanhola, vinha de longe. Os maiores exemplos são constituídos por dois dos mais míticos personagens da década de 1950, já mencionados nesta tese (ver II.2. *El fútbol: el “deporte Rey”*): o argentino Di Stéfano e o húngaro Ladislao Kubala. Jogando respectivamente pelo Real e pelo Barcelona, ambos também se naturalizaram espanhóis e fizeram presença na seleção da Fúria. Stéfano jogou 31 partidas, com 22 gols e Kubala esteve presente a 19 encontros com o escrete espanhol, convertendo 10 tentos no total<sup>258</sup>. Somente por esses exemplos já se poderia compreender a ironia que reveste a atuação da comissão espanhola na película. Para além disso, no entanto, desde 1969, o próprio treinador do selecionado da *Roja* era o mesmo Kubala, o qual vai se manter no posto até o ano de 1980<sup>259</sup>.

---

<sup>258</sup> Dados disponíveis em: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stefano\\_alfredo.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stefano_alfredo.htm) e <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kubala.htm>. Consultados em 07 de fevereiro de 2013.

<sup>259</sup> Disponível em: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kubala.htm>. Consultado em 07 de fevereiro de 2013.

Gostaríamos de encerrar tecendo algumas considerações sobre como homens e mulheres aparecem neste filme, na sua relação com o apelo erótico do mesmo. Iniciemos, pois.

Relativamente aos homens, examinaremos a atuação e posicionamento dos personagens do jogador Julián e de Hanz, o presidente do clube. O primeiro é um mulherengo contumaz, toda a película está calcada na dinâmica gerada por esse impulso básico de Julián. Trata-se de um personagem dionisíaco, por excelência. É como diz um blog especializado em *Españoladas* (um gênero bastante amplo do cinema espanhol, no qual o autor das linhas a seguir engloba nossa obra<sup>260</sup>):

Hasta 6 mujerones impresionantes se rifan los favores sexuales de Cassen llegando incluso algunas a consentir en compartirlo, esto en principio se hace francamente muy gracioso llegando la película a ser muy entretenida en su primera mitad, pero según avanza el metraje se acaba tornando cansino, y es que llega un momento en que por muy aficionado que se sea a la comedia erótica llega a parecer increíble que todas las mujeres sin excepción se rifen a Cassen<sup>261</sup>.

Enfim, esse jogador fora de forma para o futebol, mas totalmente apto aos jogos amorosos, é solteiro e conduz toda sua vida no desfrute de mulheres, a beber e a jogar futebol, mais ou menos nessa ordem. Seu contraponto mais visível, e adversário involuntário, está representado por Hanz. Este senhor, presidente engravatado do clube contratante de Julián, parece ser um oposto do seu atleta. Segundo Rita, sua esposa e amante de Julián, ele não lhe dá a devida atenção. Em conversa extremamente aberta com a filha de Hanz, Pri, explica:

**Rita** – Su padre solo tiene una obsesión: sus mijones y sus hierros.

**Pri** – Y tu eres un hierro candente...

---

<sup>260</sup> Consultar o verbete *Españolada* do *Historical dictionary of Spanish cinema* de Mira Nouselles (2010, p.118).

<sup>261</sup> La liga no es cosa de hombres - Año : 1972. Disponível em: <http://ozoristas.blogspot.com.br/2011/06/la-liga-no-es-cosa-de-hombres.html?zx=93c93091485adda>.

Crítica publicada em Blog, datada de 05 de junho de 2011. Consultado em 28 de outubro de 2012.

**Rita** – Pero no para él. Me tiene como se tiene a un frasco, un sombrero de copa [cartola] o una levita [sobrecasaco]. Que solo usa de vez en cuando.

**Pri** - Para las grandes solemnidades...

**Rita** – Gracias.

**Pri** – Por eso te buscastes un futbolista (...) pobre, pero muy enamorado.

**Rita** – Con él lo pasaba jamón...

Há outras informações e indicações sobre Hanz. Ele é submisso a sua mãe. Esta é quem vai adverti-lo e criar a situação de flagrante entre Rita e Julián. Além disso, há uma passagem na qual ele se encontra com o jogador e a filha, jantando em um restaurante. A reação é imediata:

**Hanz** – Primero me robaste a mi mujer [Rita]. Hace unos días el Mercedes, y ahora a mi hija. Solo me queda mi madre. ¿Interesa?

**Julián** – Su madre para su padre...

**Hanz** – ¡ Lo mato!

Veja. Parece que Hanz iguala o “roubo” da mulher e da filha ao roubo do carro Mercedes (um nome de mulher, no Brasil e na Espanha). Noutros termos, Julián teria usurpado três das quatro *mulheres* de Hanz: sua esposa, sua filha (de outra relação) e sua Mercedes. A pergunta indignada que profere, é se Julián, além de tudo isso, ainda queira levar sua mãe... É uma pergunta retórica e descontente, é claro. Mas aquilo que nos parece realmente relevante é a equiparação entre esposa, filha e carro (o qual, de maneira ilustrativamente coincidente, tem um nome de mulher). Isso é o que perturba a Hanz.

Em suma, temos dois personagens masculinos principais. Um valoriza o aspecto prazeroso e sensual da relação entre homens e mulheres. Outro, casado, mantém seu foco no trabalho e nos negócios. Este é o quadro. Vejamos, agora, algumas das mulheres dessa trama...

Primeiro recapitulemos as personagens. As mulheres que ficam com Julián, ao longo da película, são em número de sete. Podemos estabelecer grupos ou distinções. A princípio, temos Ana e Sole. Essas duas moças são sócias em uma butique e, de modo explícito e cordato, no compartilhamento de Julián. Além dessas, temos Rita - esposa do presidente Hanz -, Marga (uma mulher que Julián conheceu no banheiro de um restaurante), Colette Duval, Helena e Pri.

O interessante dessas moças é que elas são muito independentes (a exceção, talvez, seja de Rita). Ana e Sole, por exemplo, têm seu próprio negócio, e acordam claramente com a divisão de Julián entre elas. Rita, a mulher do presidente do clube, tem uma caracterização muito clara e realista sobre o que se passa. Isso é evidenciado na continuação do diálogo apresentado mais atrás entre Rita e Pri. Vejamos como:

**Pri** – Habeis terminado [Com Julián]?

**Rita** - Le quiero mucho, mucho, pero quiero más a mis pieles, mis joyas y mi vida.

É de uma consciência total. Tem prazer com Julián, mas segurança e conforto com Hanz. Obteve o que queria dos dois, uma vez que o marido a aceita de volta, apresentando-a com diamantes.

Enfim. O que chama a atenção é que todas essas moças parecem estar se divertindo muito com Julián. Elas não parecem constituir-se em objetos do jogador, e sim parceiras para um mesmo fim libidinoso. Ana e Sole chegam a fazer uma escala de dias da semana nos quais podem encontrar Julián, sem sinais de stress: pelo contrário. A elas a situação parece divertida. Rita é a que tem menos traquejo com as demais, até porque ela é a pivô da situação explosiva, capaz de gerar danos a todo o esquema. É por causa, ou em consequência de seu caso com Julián, que Hanz o está perseguindo. Marga, por sua vez, é uma personagem menos marcante. Uma das atrizes mais bonitas da película, mas sem uma definição mais clara. Acompanha a Julián, e pronto. Já Colette Duval, a *Team menajer*, parece ter algumas propriedades singulares. Primeiro, aparenta ser a mais velha, dentre as sete. É, ademais, uma conhecida anterior de Julián (caso que não se confirma com Marga, Helena e Pri, as quais o jogador estabelece contato durante a trama). Não temos como saber há quanto tempo Julián conhece Ana e

Sole, essa informação não nos é fornecida. Voltando a Colette, esta é utilizada por Julián para ajudar na conquista de Marga. Funciona quase como uma cúmplice do jogador. Inicialmente ela parece quase uma cafetina. Posteriormente, percebemos que, na verdade, o que ela quer é entrar na concorrência por Julián. Por isso, utiliza as armas mais à mão.

Resumindo. As mulheres de *La Liga no es cosa de hombres*, não parecem objetos (sexuais ou não). Na verdade, são agentes protagonistas. Julián, esse sim, aparece com o objeto sexual de todas essas sete mulheres. Sem nenhum incômodo, diga-se de passagem. Nessa relação, ambas as partes comprazem-se com as respectivas companhias. O único conflito existente não se situa entre Julián e suas mulheres, mas entre o marido de uma delas (a única comprometida, Rita) e o atleta. No mais, não temos incidência problemática. As moças utilizam a apreciada companhia sexual de Julián e relacionam-se entre elas, com um grau de sociabilidade e civilidade quase total. Não são enganadas, de modo algum. Apenas compartilham o prazer de um homem que lhes dá atenção e lhes parece satisfatório: Marga expressa isso, ao passar uma noite com o jogador: - “É um homem maravilhoso!”. No que recebe o aval de Colette. Há um episódio que ilustra bem essa situação. Julián se encontra de novo com Rita. Deita em sua cama de hotel e disfruta da mesma (ou ambos se desfrutam). Ao deixá-la, lembra que tem um treinamento no dia seguinte, às quatro horas. Dito isto, há um corte e ele chega ao seu próprio quarto de hotel. Em um jogo de palavras, ouvimos em *off*: “às quatro”. Trata-se das quatro moças que o estão esperando: Ana, Sole, Marga e Colette. E elas reclamam: “[São as quatro] que estão te esperando desde as nove da noite!”. A sugestão é que Julian se deita com todas elas.

Ou seja, contrariamente a avaliação que vimos anteriormente e que qualificava as produções de Iquino como “machistas”, realmente nos parece que, no caso de *La liga*, isso não tem pertinência. Ali as mulheres são donas de seu prazer, de seus corpos e se aproveitam disso para se divertirem e passarem bem com um sujeito sexualmente competente e roteiristicamente incrivelmente sortudo.

## *Barça - Historia del F.C. Barcelona (1975)*

### **Introdução**

Chegamos ao nosso último filme. O único documentário da coleção de películas espanholas com as quais estamos lidando. Por esta característica e pelo fato de que, até onde pudemos verificar, sua exibição não foi nacional, se trata da fita de menor público: 86.673 pessoas a assistiram nos cinemas. Sua confecção foi encomendada pelo clube Barcelona, com vistas à comemoração dos 75 anos da entidade. Deveria fazer parte de uma série de iniciativas que compunham as festividades. A agenda oficial se realizou entre 06 de novembro de 1974 a 01 de dezembro de 1975 e incluiu dois amistosos com o time principal de futebol: um contra o Manchester, no dia da abertura dos festejos, e uma outra partida, contra a Seleção da República Democrática da Alemanha, no dia 27. As atividades, no entanto, não se restringiram a essas partidas. Os desportos desenvolvidos pelo Barça se organizam em “seções”, e todos os segmentos foram chamados a participar. Dessa forma houve disputas de basquete, hóquei sobre grama e sobre gelo, judô, atletismo, handebol etc.

Para além dos eventos esportivos, a diretoria do Barça mobilizou a imprensa, a deputância (onde ocorreu a cerimônia oficial de encerramento das comemorações), promoveu missa e encontro no famoso e belo monastério de Montserrat<sup>262</sup> e convidou e recebeu a visita dos presidentes da UEFA, Artemio Franchi e da FIFA, o nosso conhecido João Havelange<sup>263</sup>. Por essas e outras podemos perceber que se tratou de um grande evento. O filme de Jordi Feliu (1926 – 2012), o qual iremos abordar, insere-se nesse conjunto de efemérides, posto que foi produzido para as mesmas. Por problemas com a liberação da fita (os procedimentos de censura que vimos no capítulo II.4. Cinema e ditadura na Espanha, estavam plenamente vigentes) a película somente pôde ser exibida a partir de 27 de janeiro de 1975<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> Matéria: “El XXXV Aniversario del fútbol club Barcelona. Vibrante Jornada Azulgran em Montserrat”. Jornal **La Vanguardia Española**. Barcelona, 19 de novembro de 1974, p. 53.

<sup>263</sup> “Avance del programa general de actos”. Jornal **La Vanguardia Española**. Barcelona, 06 de novembro de 1974.

<sup>264</sup> “**Barça, 75 años de historia del fútbol club barcelona (documental)**”. Disponível em: [http://www.blaugranas.com/barca\\_75\\_anos\\_de\\_historia\\_del\\_futbol\\_club\\_barcelona\\_documental-itemap-118-33934-1.htm](http://www.blaugranas.com/barca_75_anos_de_historia_del_futbol_club_barcelona_documental-itemap-118-33934-1.htm). Consultado em 31 de janeiro de 2013.

## O Lugar cinematográfico de *Barça – História del F.C. Barcelona* (1974)

Jordi Feliu Nicolau (1926 – 2012), diretor, argumentista e roteirista da película em questão, talvez seja o mais especializado diretor do conjunto de produções fílmicas espanholas com as quais vimos trabalhando. Ao longo de sua carreira assinou a direção de 16 títulos e o roteiro de 15 produções<sup>265</sup>. Ao que consta, seu cinema “de tipo publicitário e industrial” e, principalmente, seus curtas-metragens, obtiveram “numerosas distinções”<sup>266</sup>. Feliu também passou pela *Escuela Oficial del Cine*, percorrendo o mesmo e quase obrigatório caminho de boa parte dos cineastas espanhóis da década de 1960 para cá. Foi crítico cinematográfico e colaborou para revistas como “*Imágenes, Film Ideal, Afal o L’altro* (Milão)”. Foi ainda membro de honra da *Academia del Cine Catalán*<sup>267</sup>.

Em um depoimento de 2005, Feliu explicava que havia dirigido *Barça – Historia del F.C. Barcelona* “por conta do aniversário e seguindo os interesses do clube”. Uma coisa que o teria incomodado foi ter que fazer o filme em castelhano, embora tenha conseguido, ao menos, “incluir fragmentos em catalão”<sup>268</sup>. Essa era, sem dúvida, uma característica da produção desse diretor. Seu cinema estava em boa parte colocado na tarefa de divulgação e afirmação da cultura e idioma catalão. Podemos ver isso em um rápido exame dos títulos e temas de suas obras, como no caso dos curtas: “*Barcelona, una cultura* (1970), *La Cerdaña* (1974) [uma região da Catalunha], *El català a l’escola* (1977), *Els orígens d’un poble. Naixement de Catalunya* (1980)”<sup>269</sup>. Conforme o próprio Feliu, o filme do Barça foi pensado, de início, como um curta, “um documentário de meia hora de duração (...) mas acabou resultando em um longa de uma

---

<sup>265</sup> Jordi Feliu. Filmografia. Disponível em: [http://www.imdb.com/name/nm0271359/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr](http://www.imdb.com/name/nm0271359/?ref_=tt_ov_dr). Consultado em 31 de janeiro de 2013.

<sup>266</sup> MAGÍ CRUSELLS, Valeta. **Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z**. Disponível em: <http://www.publicacions.ub.edu/liberweb/directorescine/directores.asp?letra=F>. Consultado em 10 de dezembro de 2012.

<sup>267</sup> “Un cineasta en la España de las maravillas”. Disponível em: <http://www.deia.com/2012/05/01/sociedad/obituarios/un-cineasta-en-la-espana-de-las-maravillas>. Consultado em 31 de janeiro de 2013.

<sup>268</sup> “**Barça, 75 años de historia del fútbol club barcelona (documental)**”. Disponível em: [http://www.blaugranas.com/barca\\_75\\_anos\\_de\\_historia\\_del\\_futbol\\_club\\_barcelona\\_documental-itemap-118-33934-1.htm](http://www.blaugranas.com/barca_75_anos_de_historia_del_futbol_club_barcelona_documental-itemap-118-33934-1.htm). Consultado em 31 de janeiro de 2013.

<sup>269</sup> Jordi Feliu. Filmografia. Disponível em: [http://www.imdb.com/name/nm0271359/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr](http://www.imdb.com/name/nm0271359/?ref_=tt_ov_dr). Consultado em 31 de janeiro de 2013.

hora e meia”<sup>270</sup>. É desse lugar, de uma especialização em filmes de curta e média metragem e de uma linha temática que assevera uma *catalanidad* (ou *catalanitat*, como Feliu certamente preferiria) que provém essa biografia filmada do Barça.

### **Barça – historia del F.C. Barcelona, o filme**

#### **(a narrativa filmica específica dessa obra singular)**

Creemos poder dividir a narrativa desse documentário em cinco partes. Uma introdução, um segmento que podemos chamar de o mundo do futebol do Barça, uma corrente de *flashes back*, uma partida final (“especial”, como o texto em off vai chamar) e o fechamento. Vamos descrever minimamente cada uma delas.

Para a introdução será melhor transcrever o texto em *off*: é curto e auto-explicativo:

La historia del Fútbol Club Barcelona es tan rica en acontecimientos (...) que expresar su totalidad en un filme resulta tarea imposible. Esta película pretende solamente reflejar algunos de los hechos más importantes (...) deportivos, hechos sociales, hechos ligados estrechamente a la historia de la ciudad y de la región. Hay, sobretodo en la película, el deseo de testimoniar un factor fundamental: la presencia y el peso de la comunidad barcelonista. A las gentes del barcelonismo, precisamente, va dedicado este filme.

Jordi Feliu é sucinto e direto nesta apresentação, esclarecendo inclusive seu objetivo básico. Pois bem, a esse prólogo, segue-se o que chamamos de o mundo do futebol do Barça. Aqui temos o estádio, os treinos e “um dia de jogo”, com a preparação alternada de jogadores e torcedores, além de tomadas da cidade antes, durante e depois do certame. A estratégia era mostrar que o Barça e o barcelonismo dos 75 anos tinham uma história e que essa trajetória vinculava a atualidade do aniversário aos personagens e eventos dessa caminhada. Nesse sentido se recorre, abundantemente, a *flashes back*. O primeiro grande recuo temporal corresponde ao ano de surgimento do clube. Em *off*,

---

<sup>270</sup> **"Barça, 75 años de historia del fútbol club barcelona (documental)".** Disponível em: [http://www.blaugranas.com/barca\\_75\\_anos\\_de\\_historia\\_del\\_futbol\\_club\\_barcelona\\_documental-itemap-118-33934-1.htm](http://www.blaugranas.com/barca_75_anos_de_historia_del_futbol_club_barcelona_documental-itemap-118-33934-1.htm). Consultado em 31 de janeiro de 2013.

escutamos: “Barcelona. Fim de século. 553 mil habitantes, 667 automóveis, atividade futebolística praticamente nula”. E esse é o norte. Do finalzinho do século XIX até 1974, a ideia e execução consiste em estabelecer um paralelo entre o crescimento da cidade e o análogo e íntimo desenvolvimento do Barça. Dessa forma se atravessa a fundação do clube, o aumento da torcida, a profissionalização do futebol, as duas guerras mundiais, o conflito interno, a construção do *Camp Nou* etc.

Um recurso interessante é adotado no terço final da película. De modo explícito se compõe uma partida do Barça, aliás, se compõe “a partida”:

un partido especial porque está formado por muchos partidos. A cada momento, las camisetas de quienes juegan contra el Barça cambiam sus colores. Porque es el Barça contra todos. Es el símbolo de todos los partidos del Barça. Un partido formado por fragmentos de todos los partidos cuya totalidad es imposible de se presentar aquí. Un partido cuyo protagonista, por una vez no (...) es el juego (...) sus resultados. Un partido cuyo protagonista es el hombre.

Isso podia ser feito sem a explicitação acima, é verdade. Nos pareceria inclusive melhor, não obstante, essa decodificação deve ter sido julgada importante para um público potencialmente de *forofos* (torcedores) e para uma ocasião festiva que se pretendia (e se obteve) ampla e com grande participação popular. Ao arrazoado explicativo acima, portanto, correspondem uma série de imagens de jogos, gols, sofrimento e júbilo da torcida etc. A ideia é ótima e, apesar do caráter documental, está tipicamente vinculada a fórmulas ficcionais de filmes desportivos. Vimos anteriormente que é muito comum que fitas de esporte (e de futebol) se concluam com disputas finais emocionantes e derradeiras. Ora, é isso que Feliu faz e com a vantagem de poder contar com imagens verdadeiras dos jogos, devidamente selecionadas e editadas a seu gosto.

Para terminar, retorna-se ao início, concluindo um círculo. No começo, a cerca do minuto quarto, a narração apresentava: “O estádio do Barça, em um dia qualquer. Os jogadores (...) realizam aqui seu trabalho cotidiano (...): o treinamento”. Ao final se retoma um texto praticamente idêntico, aludindo-se à continuidade do jogo, à perenidade do mesmo e das relações que o envolvem com a cidade, à Catalunha e seus habitantes. E complementa, arrematando:

En esta película no puede aparecer la palabra fin. Porque un partido de fútbol, incluso una temporada, son unicamente (...) parte de un todo cuyos capítulos enlazan encuentros (...) del club y del barcelonismo. Una vez y outra, y outra, interminablemente.

É de se registrar a redondeza do texto, a compatibilidade deste com a composição imagética e, por fim, sua qualidade expressiva e, em alguns momentos, lírica. Bom, este é o formato. Vejamos agora dois aspectos de conteúdo e repassemos duas estratégias expositivas distribuídas em meio ao esquema narrativo sumariado acima.

A história do Futebol Club Barcelona apresentaria peculiaridades, conforme o texto/filme de Feliu. Toda a condução narrativa considera o Barça como expressão social, cultural e desportiva da cidade e da Catalunha, sem margem para dúvidas. No entanto, essa expressão, para bem funcionar, parece ter demandado a figura de líderes que soubessem encarná-la. A lista é curta, mas significativa. Hans Gamper (1877 – 1930), fundador do Barça. Foi ainda jogador de destaque e dirigente histórico do clube. Jose Samitier (1902 – 1972), “o mago”. Atleta de talento, goleador, defendeu a seleção espanhola 21 vezes. Foi técnico do Barça entre 1944 e 1947. Ladislau Kubala (1927 – 2002). Já o mencionamos algumas vezes nesta tese (ver capítulo II.2. *El fútbol: el “deporte Rey”*). Jogador húngaro que se naturalizou espanhol. Defendeu o Barça e a Seleção espanhola, sendo treinador desta última pelo longo período de 1968 a 1980.

Por fim recorre-se a Johan Cruyff (1947). Considerado um dos maiores jogadores de todos os tempos, o holandês ainda treinou o Barça em período no qual o clube ganhou a alcunha de *Dream Team* (1988 – 1994)<sup>271</sup>. O cartaz da película (disponível na ficha técnica em anexo), representa bem o papel de símbolos de três momentos de brilho do clube. Cruyff, Kubala e Samitier são dispostos perfilados, com as cores do Barça ao fundo. De acordo com o texto filmico, “Gamper” foi a “alma do Barça” em seus tempos iniciais. Samitier, por sua vez, relativamente à década de 1920, teria sido “não apenas um jogador superdotado” como “um autêntico líder para com sua

---

<sup>271</sup> Ver as seguintes biografias digitalizadas.  
<http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/6561/Hans%20Gamper%20-%20Johan%20Gamper;> <http://www.biografias.es/famosos/jose-samitier.html> ;  
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kubala.htm> e  
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cruyff.htm>. Consultadas em 29 de outubro de 2012.

equipe e um ídolo para todo o barcelonismo”. Nos anos de 1950 foi a vez de Kubala, o qual exemplificaria uma constante: “Uma vez mais uma figura excepcional viria a caracterizar um período estelar do clube”.

Parece clara a construção que *prepara* a fase de Cruyff, cuja contratação se deu em 1973. Nessa temporada (73-74), com a participação decisiva da nova estrela, o Barça obtém um título na Liga, depois de amargar 14 anos com a ausência de vitória nessa competição. A transação financeira para a vinda do atleta custou 100 milhões de pesetas (“uma quantidade exorbitante, à época”<sup>272</sup>). Com o capitão da Laranja mecânica, o Barça conseguia o “melhor jogador do mundo” e “enfim, um [novo] líder”.

O vínculo estabelecido entre grandes expoentes e fases gloriosas tinha um pé no passado, outro na atualidade do clube, ainda efusivo com a nova contratação, e um vaticínio para o futuro. Dessa forma, os 75 anos poderiam ser comemorados com júbilo pelo passado e justificada (com a ajuda do filme) fé no porvir. Jordi Feliu sabia o que estava fazendo<sup>273</sup>.

Além dessa associação entre grandes lideranças individuais que encarnariam e expressariam o melhor do sentimento coletivo do “barcelonismo”, há, na obra de Feliu, um aspecto de denúncia. É o próprio diretor que novamente esclarece:

La verdad es que yo de fútbol entendía poco, pero compartía y entendía los sentimientos del club y de su gente y puse en ella tanto cine como pude. Y esto dio como resultado una película creativa y, al mismo tiempo (...) de denuncia. Porque seamos sinceros, desde el punto de vista político, el régimen franquista y el Barça no se llevaban bien<sup>274</sup>.

---

<sup>272</sup> <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cruyff.htm>. Consultado em 29 de outubro de 2012.

<sup>273</sup> Apesar de realmente ter tido uma fase muito boa no Barcelona, a liderança de Cruyff não se expressou em grandes resultados para o clube, como tentou profetizar Feliu. Além da Liga mencionada, durante as cinco temporadas em que atuou pelo clube *azulgrana*, o Barça somente conquistou uma Copa do Rei, em 1977-78. Consultar Rol de títulos do Barça. Disponível em: <http://www.fcbarcelona.es/futbol/detalle/ficha/palmares-futbol>. Consultado em 15 de fevereiro de 2013.

<sup>274</sup> “**Barça, 75 años de historia del fútbol club barcelona (documental)**”. Disponível em: [http://www.blaugranas.com/barca\\_75\\_anos\\_de\\_historia\\_del\\_futbol\\_club\\_barcelona\\_documental-itemap-118-33934-1.htm](http://www.blaugranas.com/barca_75_anos_de_historia_del_futbol_club_barcelona_documental-itemap-118-33934-1.htm). Consultado em 31 de janeiro de 2013.

Quais seriam, pois, as denúncias contidas no filme? Vejamos. Consistem basicamente em três episódios, a saber, o 11 X 0 infringido pelo Real ao clube azulgrana (na Copa del Generalísimo, de 1943), o caso Di Stefano, dez anos depois e o caso Guruceta, de junho de 1970. O leitor atento talvez se recorde de que já comentamos esses eventos (e a apreciação do professor Cales Santacana Torres sobre os mesmos, no capítulo II.2. *El fútbol: el “deporte Rey”*). Assim sendo, seremos breves. Relativamente ao raro placar de 1943, o texto fílmico assevera apenas que se tratou de um “autêntico escândalo extradesportivo”. Frente ao caso Di Stefano (disputado pelo Barça e pelo Real Madrid, acabou assinando com este último), afirma-se que “a situação parece muito clara”. O Real se articulou com o Milionários de Bogotrá, mas o Barça acertou com o River Plate, “o clube de origem do jogador”, portanto a questão era favorável ao time catalão. Quando chegamos ao problema do juiz Guruceta, que marcou um pênalti questionado pelos azulgranas (ver texto e link de imagens no capítulo II.2. *El fútbol: el “deporte Rey”*), a narração fica veemente: “o protesto (...) foi inevitável, lógico e justo”. *A “evidência não admitiria dúvidas (...). Uma vez mais em sua história, o Barça era vítima de um escândalo”* (grifo nosso). É curioso ver os mesmíssimos argumentos e queixas neste trabalho de 1974 e no livro de Torres Santacana, datado de 2006. Ainda mais que, em ambos, os elementos comprobatórios e mesmo argumentativos, são inexistentes (os primeiros) e pífios (os segundos). Pois claro está que demonstrar um erro de um juiz (descartando-se as possibilidades interpretativas contrárias) não implica, imediata e necessariamente, vincular esse episódio a uma ação do regime e/ou a um exercício persecutório sistemático e vitimizador do Barcelona.

De qualquer forma, não nos comprazemos em voltar à polêmica. Aqui estamos montando uma apreciação da construção narrativa da película; sua estrutura interna e de comunicação. Nesse sentido, o conjunto expositivo é, este sim, cristalino, pois esse contumaz e recorrente vilipêndio dirigido contra o Barça apresenta um ponto positivo: reforça a identidade e solidariedade azulgrana. Essa é sua função no jogo narrativo/cinematográfico. Porque uma coisa é certa,

Aunque en el Barça todo falle (...) aunque fallen los hombres, aunque falle la suerte, largamente, el barcelonismo seguirá igual. Los medios de expresión, los símbolos umbilicados, incluso las diversivas (...) es lo que menos importa. Lo que importa, en cambio, es cuánto ello representa (...) El barcelonismo prevalecerá.

É de se salientar, por fim, um viés lúdico e lírico que se faz presente na narrativa dessa película. Esses dois aspectos ficam bem marcados na bela composição fílmica da festa do jogo. O espetáculo congregacional no palco do *Camp Nou* é disposto como que em camadas expositivas que vão se integrando e formando um todo complexo. Nessa junção (realizada em imagens, palavras e sons: do murmurinho, das canções, do hino) entra o público presente ao estádio, os jogadores, o clube, a cidade e a região lá fora. Tudo em conexão com o acontecimento desportivo que ilustra e reforça o compartilhamento de um mesmo sentimento (o barcelonismo). Essa construção lírica tem seu ponto alto na preparação de cada uma das partes para o evento. Os atletas vêm da semana de treinamentos, com a “expectativa de jogar muito bem a próxima partida e obter a vitória”. Um prêmio que “a cidade, a região (...) necessitam”. O treinador, por seu turno, mantém um “último pensamento (...). Espero ter feito todo o possível para ganhar”. A torcida, vital, também está lá,

mucho antes de comenzar el encuentro (...). Es importante llegar más pronto para elegir el mejor sitio. (...) Crece la fluencia y comienza a quedar más claro que la convocatória reúne y mescla edades y clases.

A partida é uma e muitas (simbolicamente representativa de todas as partidas, as ocorridas e as que vão se seguir). Porque como vimos, não pode haver fim para um povo, para um sentimento profundo de pertencimento que é retomado, dentre outros, a cada certame do Barcelona Futebol Clube. Pois bem, “o rito de ir à partida reúne uma multidão”. Um encontro do Barça com “sua gente [o compartilhamento] de uma só forma de sentir, de pensar (...). Aos poucos, “mais e mais gente vêm chegando, a bom passo, procurando posicionar-se o quanto antes no interior do estádio”.

Feliu podia não saber nada de futebol, mas realmente parecia conhecer a expectativa gerada pelo espetáculo futebolístico. É aqui que vemos uma entonação lúdica. É comum o torcedor, o aficionado, identificar esse ritual com experiências de prazer divertido e infantil. Feliu, retratando a chegada, a acomodação, a dinâmica do torcedor, sintetiza: “É bom esperar, estar no estádio, aguardando, vivenciando o ambiente”. A preparação prossegue, agora com os profissionais. Sim, porque deixando as dependências destinadas ao público, “abaixo, nos vestiários, o rito” pertence aos atletas. A liturgia agora é “calma, meticulosa, de preparar-se e proteger-se. O jogador se

vê na hora de sua verdade. Depois, acima, só há tempo para o jogo”. Corte para o público:

Las gentes [continuam aguardando]. Sin impaciencia. Dando tiempo al tiempo (...) pero ya, unidos todos por las consignas en grupo (...) aprovechando bien cada minuto, cada momento de ese tiempo que va siendo ya tenso y medido.

Corte para os desportistas: aquecimento. A preparação segue. Corte para *os forofos* e para a magia moderna do futebol: “o momento em que coincidirá a multidão de expectadores e a equipe”. As interseções de camadas continuam. Isso porque

detrás de estos hombres [el equipo] hay un [conjunto] (...) de fechas memorables, de nombres que han figurado en los mejores momentos del equipo barcelonista, que han dado victorias y prestigio al equipo nacional. Trofeus, hechos y nombres que son estímulo y que al propio tiempo, obligan fuertemente.

Feliu chama o peso da tradição, de uma tal ordem que simultaneamente implica apoio e responsabilidade àqueles que vestem o uniforme consagrado. Um último enlace é acionado:

El clamor del estadio y do que en el ocurre escapa de su recinto. *La empresa conectiva que es el Barça* vibra sobre las tierras catalanas, sobre las capitales y en cada rincón del interior y de la costa. [Hasta] las plazas de pequeñas ciudades (...) (grifo nosso).

Temos, pois, um palco público de encontro, compartilhamento e celebração (ou de expiação). Um público de adeptos entusiasmados. Uma equipe momentânea e uma instituição que ser quer perene (o Barça) e que representa muito *más que un club* (toda a narrativa fílmica corrobora e re-escreve esse conceito). Amalgamados, a esses elementos juntam-se a cidade e a região, cimentados pelo “barcelonismo”. Um vínculo que une, ademais, vivos e mortos por intermédio de uma história e cultura comuns e um compromisso/responsabilidade de fazer jus ao esforço e glória legada pelos que já se

foram. Se isso não é uma construção de uma comunidade imaginária, de uma nação Catalã, o que mais seria?

### **O papel do futebol na tela de *Barça* – *Historia del F.C. Barcelona***

Neste item o filme de Feliu novamente se diferencia dos demais. *Barça* é um filme de futebol e sobre futebol, em um grau maior do que todas as fitas espanholas que vimos até agora. Assim sendo, o esporte bretão, com sua rotina de treinamentos, seus astros, sequências de jogos, palco (os estádios, no caso, o campo do *Barça*), a torcida, enfim, o mundo futebolístico perpassa a quase totalidade da película: na sua imagem e som.

Seu personagem principal é o Futebol Clube Barcelona. Charles Santacana, um autor que comentamos no capítulo II (II.2. *El fútbol: el “deporte Rey”*), escreveu recentemente um pequeno artigo sobre o documentário e também apresentou essa avaliação: “o protagonista que mantinha a tensão era coletivo: se tratava do Clube”<sup>275</sup>. Já de acordo com o texto de uma matéria publicada por *El Mundo Deportivo*, em janeiro de 1975, para além de “figuras legendárias como Zamora, Samitier, Sagi, César, Kubala, Cruyff” (todos jogadores do clube que são lembrados e/ou exaltados na película), “o estádio, o público, o espetáculo que se repete a cada domingo” converteriam-se nos personagens especiais e principais<sup>276</sup>. Na verdade, não cremos haver muita diferença nas duas apreciações. O próprio Santacana complementa que, “por extensão”, o filme também tratava da cidade de “Barcelona e da Catalunha”<sup>277</sup>. De nossa parte, cremos que é o amálgama formado pelo clube, cidade e catalunidade, que sintetiza e compõem o sujeito da fita. Nesse sentido, o protagonista é a interação do Barcelona Futebol Clube com sua cidade e sua região (ou país), os torcedores (mas também todos os catalães) e o palco onde tudo isso conflui e se reafirma, recorrentemente: o *Camp Nou*.

---

<sup>275</sup> TORRES, Charles Santacana. “El Barça en el cine: más que un filme”. Barcelona, **Revista Barça**, número 58, agosto de 2012, p.56.

<sup>276</sup> “Espectáculos – Barça”. **El Mundo Deportivo**. Barcelona, 31 de janeiro de 1975, p. 28.

<sup>277</sup> TORRES, Charles Santacana. “El Barça en el cine: más que un filme”. Barcelona, **Revista Barça**, número 58, agosto de 2012, p.56.

### **Quanto ao lugar de produção de *Barça* – *Historia del F.C. Barcelona* (1974)**

Este documentário barcelonês foi realizado na fase final da vida de Francisco Franco. Sua estreia acontece cerca de 11 meses antes do falecimento do ditador. Dado o avançado da idade e o estado de saúde delicado, toda Espanha já conjecturava como seria a vida pós Franco. O sucessor do caudilho, o príncipe Juan Carlos de Bourbon, havia sido designado pelo mesmo, desde 1969 (ver o capítulo I.5. Ditaduras modernas? Parte 2: Espanha). Esse clima de expectativa pode ter ajudado na feitura de um filme com alto teor regionalista. A bem da verdade, como vimos, a película é quase um hino cinematográfico ao povo e, digamos claramente, nação catalã. Foi realizado, não obstante, com o mínimo cuidado necessário para uma obra que teria que passar pelo crivo da censura (como todos os filmes). Se dependesse do diretor, a película seria em idioma nacional, digo, catalão, como também pudemos observar. É nesse lugar de tateio, experimentando uma maior ousadia na afirmação da Catalanidade, disfarçada (ou melhor, amenizada) pelo sentimento do barcelonismo, que a fita se situa.

Em termos mais específicos ao momento do Barcelona Futebol Clube, destacamos o grande empenho da entidade em bem demarcar os seus 75 anos, com uma série de eventos e atividades. Com o bastante previsível fim de Franco, passava a ser necessário e adequado reiterar o papel de protagonista da expressão catalã ao qual o clube estava associado. Se na vigência da ditadura essa identificação íntima gerou desencontros, agora, que as coisas provavelmente iam *cambiar*, era a hora para capitalizar o que até então fora elemento de fortalecimento interno ao mesmo tempo que de antipatia a partir de Madrid. Em suma, no momento em que as expressões e aspirações autônomas poderiam ser revistas, era o caso de se auferir os supostos louros simbólicos e materiais de se encarnar um “sentimento” e identificação popular. Lembramos que a canção que se tornaria o hino do clube, o *Cant del Barça*, foi criado nesse momento<sup>278</sup>, ficando mais um símbolo para aquele que se apresentava (e se apresenta) como algo *más que un club*.

---

<sup>278</sup> Conforme o FÚTBOL CLUB BARCELONA. **Museu F. C. Barcelona. Guía Oficial**. Barcelona, Angle Editorial, 2011 (texto de TORRES, Charles Santacana), pág. 65.

### III.3. O futebol nas telas do Brasil e da Espanha:

#### Emparelhamentos e contraposições.

Para um breve cotejamento entre as obras aqui visitadas, estabeleceremos dois pontos comparativos básicos, calcados no papel do futebol em cada uma das fitas trabalhadas. Faremos assim: ( I ) uma anotação sobre o jogo em si e sua aparição em cada filme; ( II ) os sentidos/significados atribuídos ao futebol. Após o cumprimento dessa etapa, elencaremos quatro distinções gerais, que pudemos constatar entre os filmes peninsulares e os nacionais.

Relativamente às películas brasileiras pudemos propor os seguintes emparelhamentos: *Tostão, a fera de ouro* (1970) e *Isto é Pelé* (1974); *O Corintiano* (1966) e o *Barão Otelo* (1971)<sup>279</sup>. *Passe livre* (1974) apresenta características bem distintas e, por isso tendemos a examiná-lo mais separadamente. Já os filmes espanhóis permitiram um agrupamento que colocou lado a lado *Volver a vivir* (1968) e *La vida sigue igual* (1969) ; *Las Ibericas* (1971) e *La liga no es cosa de hombres* (1972) e também isolou o documentário do *Barça* (1974). Façamos o exercício.

No que diz respeito ao jogo em si, ou seja, ao futebol como esporte, com suas regras, rituais, cenários próprios etc., os filmes em questão apresentaram diferentes tratamentos. Podemos dizer que em *Tostão*, *Isto é Pelé* e, em menor escala no documentário do *Barça*, esse aspecto do futebol filmado foi bastante importante (o que não se verifica nos demais filmes). Nessas películas o mundo do futebol, para quem gosta de futebol, foi levado em conta, proporcionando a montagem de imagens que valorizaram o universo dessa prática e a plástica do desporto. Isso foi particularmente certo nos filmes brasileiros, assentados na exploração visual e quase legendária de dois grandes virtuosos. No caso do filme do *Barça*, embora o futebol seja muito importante, ele parece estar subordinado ao amálgama que procura fazer do esporte, do clube, da cidade, da nacionalidade catalã, uma só coisa. Nesse sentido o futebol, com seu palco máximo, constitui um lócus cultural prazeroso e aglutinador.

Se passarmos a verificar os sentidos atribuídos ao futebol nos discursos fílmicos aqui estudados, chegamos a outro resultado. Nesse item temos uma maior variedade. Em *O Corintiano*, o futebol é apresentado como paixão, elemento vital de uma cultura urbana, capaz de mobilizar intensa carga emotiva e ocupacional. Uma arte e *cachaça*

---

<sup>279</sup> Para facilitar a leitura e a escrita, reduziremos os nomes dos filmes.

popular. Algo semelhante (mas bem menos intenso) ocorre com o *Barão Otelo*. Nessa película o futebol funciona como elemento de caracterização do protagonista como um tipo popular. Um brasileiro como tantos milhões de outros, com enorme paixão pelo jogo e por seu time (no caso por seus times já que João sem rumo era torcedor de clubes em vários estados brasileiros). O único filme espanhol que apresenta traço semelhante é o documentário do *Barça*, mas novamente aí a paixão clubística é quase indissociável de uma questão regional ou nacional, como se queira.

Já em *Volver a vivir* e *La vida sigue igual* a paixão está muito conectada a opções profissionais. Tanto Rubio como Iglesias são (em algum momento) profissionais do futebol. Suas vidas financeiras e carreiras dependem de um bom desempenho. Trata-se de lugar distinto daquele do torcedor. Nessas situações o futebol significa efetiva oportunidade de ascensão social, fama e riqueza (Iglesias) e um recomeço profissional e mesmo uma retomada do controle da própria vida (Rubio). Em *Passe Livre*, por seu turno, o futebol é metáfora ou, como prefiro, gatilho sociológico para uma reflexão sobre o esporte, o trabalho, o Brasil. Em *Las Ibericas* e *La Liga*, o futebol fornece o ambiente para a inversão (sob licença cômica e erotizante) de um universo tipicamente masculino. A invasão feminina desse espaço é que gera as possibilidades jocosas e inclusive uma incipiente afirmação do “sexo frágil”, como vimos, principalmente, em *La liga*.

Ainda sob essa rubrica (a dos sentidos atribuídos ao futebol) temos a expressa opinião de Tostão, no filme em sua homenagem, o qual enxerga no jogo uma possibilidade de aproximação fraternal entre os homens e mesmo uma função pedagógica: “nos ensina a viver e a raciocinar em conjunto”.

Não somos apresentados a nenhuma caracterização inequívoca sobre o futebol no documentário do rei Pelé. No entanto, como desenvolvemos anteriormente, essa falta de explicitação não nos impediu de argumentar pelo papel do futebol como lócus de redenção nacional. Essa película cumpre a função de expiação, em *technicolor*, da eventual sobrevida de nossa suposta viralatice.

Isso posto, procedamos ao registro das quatro distinções referidas:

1) O lugar ocupado por *Passe Livre* não parece encontrar paralelo na Espanha. Ou seja, dentre os filmes ibéricos pesquisados nenhum deles sequer chegou perto do grau de questionamento apresentado pela película de Oswaldo Caldeira. Isso provavelmente se deve a maior longevidade, institucionalização e, talvez, controle dos órgãos de censura espanhóis;

2) Por outro lado, nenhuma das películas espanholas consentiu com tanto desprendimento a uma premissa moralista do governo ditatorial, como o fez *O Corintiano*;

3) As comédias futebolísticas no Brasil (sempre de acordo com a amostra estudada) não colocam uma questão feminina. Os dois exemplares espanhóis, por sua vez, praticamente centram sua dinâmica fílmica e cômica em uma grande exposição e situações do universo da mulher. Se tivermos em conta o momento de *destape* no qual essas produções vieram à luz e o sistemático moralismo machista vigente na Espanha franquista, essa incidência talvez não seja casual;

4) O futebol como arte imagética a ser cinematograficamente explorada foi menos trabalhado na Espanha do que no Brasil. O único filme ibérico no qual temos algo do gênero é o *Barça – História del F. C. Barcelona*, e mesmo assim, no caso, o mais importante não é essa busca estética, mas o crivo cultural que torna possível a operação de amálgama do clube, cidade e nacionalidade (Catalã).

## Conclusão

Pretendemos ser breves. Parte significativa do que gostaríamos de expor foi articulado ao longo do texto. Dessa forma pensamos que aqui cabe apenas organizar e pontuar o rumo percorrido.

Iniciaremos retomando as hipóteses e perguntas básicas, formuladas na introdução. Lembramos bem das indagações, em número de três (as duas hipóteses estão contidas aqui). Tratava-se, inicialmente, de sondar como os filmes selecionados se relacionavam com a pauta político-cultural dos regimes ditatoriais; posteriormente perguntávamos se as fitas chegavam a se comunicar com a aspiração de ambas as nações em galgar um lugar de igualdade no seio das nações mais desenvolvidas de seu tempo. Em caso positivo, de qual forma; em caso negativo, especulávamos se uma outra presença se faria marcante na média das películas sob estudo. Pois bem, façamos nossas considerações.

A primeira pergunta/guia se mostrou altamente operacional. Pudemos constatar diversos temas e assuntos candentes (mais ou menos relacionados com políticas e/ou posturas governamentais dos respectivos regimes – ou em contraposição ao mesmos) que atravessaram a produção dos dez filmes aqui observados. Faremos uma síntese na sequência, mas, apenas como ilustração, recordamos o aval moralista emprestado por *O Corintiano* à salvaguarda militar de nosso bons costumes, ou, na Espanha, a afirmação apaixonada da Catalanidade sob a camisa do Barça (a Señera, bandeira Catalã, ainda estava proibida; fazia sua primeira aparição maciça quase um ano após o filme de Jordi Feliu e da morte de Franco, em uma data marcante para a torcida culé – 28 de dezembro de 1975)<sup>280</sup>.

Por outro lado, a segunda questão não se mostrou muito pertinente à interrogação e/ou diálogo com as fitas trabalhadas. A única dentre elas que permitiu algum “jogo” com a existente aspiração de galgar um lugar de igualdade no seio das nações mais desenvolvidas de seu tempo foi a película *Isto e Pelé*. Mesmo assim de forma indireta. Com o filme de Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel, o Brasil, na figura de Pelé, já havia chegado ao píncaro global, projetando pelo seu virtuose, talvez,

---

<sup>280</sup> FÚTBOL CLUB BARCELONA. **Museu F. C. Barcelona. Guía Oficial.** Barcelona, Angle Editorial, 2011 (texto de TORRES, Charles Santacana), p. 65.

um porvir coletivo também vitorioso. No mais, a referida aspiração não se constituiu em tema para as obras analisadas (perguntamo-nos se o resultado não seria distinto, ao menos em relação ao Brasil, caso pudéssemos ter tido acesso e incluído *Brasil Bom de Bola*, 1971, *Parabéns, gigantes da Copa*, 1971 e *Brasil tricampeão – Copa 70*, de 1974). Essa pergunta fica em aberto.

Relativamente ao último ponto, ou seja, a existência ou não de uma presença temática marcante e/ou mais ou menos comum, isso também não se verificou. Sob esse aspecto vingou aquilo que chamamos aqui de dupla plasticidade do futebol (relativamente à estética e às variadas possibilidades de produção de sentidos - pág 82 desta tese). Noutras palavras, o desporto bretão, como de costume, assumiu tantas formas e significados e/ou ênfases quantas lhe foram forjadas pelas películas e seus diretores. Foi plasticamente (esteticamente) explorado em *Isto é Pelé*, *Barça – história del F.C. Barcelona* e (menos) em *Tostão, a fera de ouro*. Com *Passe livre* se tornou gatilho sociológico para se discutir o jogo e a sociedade brasileira; com *Las Ibéricas* e *La Liga no es cosa para hombres*, foi palco de exposição para lindas atrizes e poucos panos. Em *Volver a vivir* se constituiu em arena para a luta de um homem pela retomada de sua vida.

A escrita desta tese ainda nos levou a caminhos não inicialmente pensados. Conforme vimos no capítulo II (II.4. Cinema e ditadura na Espanha), Lauro Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas, em coletânea de 2009, apontam para a escassez (ou mesmo inexistência) de trabalhos de história que abordem o cinema comercial espanhol como objeto de estudo. Principalmente da produção do cinema popular dos anos de 1960 (e seguintes), concluindo que “A historia do cinema espanhol (...) necessita de uma maior investigação em quase todos os seus aspectos” (2009, p. 18). Dado nosso material de estudo (com exceção de *Barça, 75 años de historia del Fútbol Club Barcelona*, que é um documentário e, talvez, o filme de Mario Camus, *Volver a vivir*), os outros três filmes peninsulares se inserem perfeitamente no conjunto assinalado pelos pesquisadores. De nossa parte, portanto, gostamos de pensar que, em alguma medida, possamos ter contribuído para minimizar essa deficiência historiográfica. Na sequência passaremos em revista nossas próprias observações sobre as películas estudadas.

Iniciamos nossa investigação com um filme de Mazzaropi. Vimos que em *O Corintiano* (1966), o futebol filmado serviu para rir e consentir. Dialogava com um

primeiro momento do novo regime: o seu apelo moralizante. Ao longo do chamado Milagre Brasileiro e das propaladas pretensões à grande potência, a linha dialógica mudou.

A narrativa fílmica de *Isto é Pelé*, sem dúvida, nos remetia ao orgulho nacional diante desse brasileiro a cujo gênio “todos se rendem” e diante do qual “todas as línguas” são utilizadas para saudá-lo. Pelé, afirmávamos, parecia nos redimir.

Mesmo Pelé, no entanto, esse colosso de “reflexos instantâneos” e “coordenação muscular perfeita”, teve que superar a “improvisação” e potencializar “seus recursos naturais” com “obstinação”, técnica e disciplina. Tínhamos, sob forma de enunciado fílmico, uma fórmula para a enfática superação de nossa suposta *viralatice*. Acionou-se e reafirmou-se, na fita, a construção social do “país do futebol”, mecanismo pelo qual nos sentimos “distintos, únicos, singulares” frente ao mundo<sup>281</sup>. *Isto é Pelé*, concluíamos, parecia querer dizer: isto pode ser o Brasil, com sucesso e reconhecimento internacional. A afirmação do homem brasileiro, identificada por Garrastazu Médici na vitória obtida nos campos do México, também podia ser encontrada nas telas nas quais se projetou *Isto é Pelé*.

Com *Tostão, a fera de ouro*, arriscamos aventar a hipótese de uma saliência, em meio à planície asséptica na qual o futebol seria tratado no referido documentário. Baseamo-nos no estranhamento acionado pela junção de *takes* específicos e da canção *Aqui é o país do futebol*, a qual incide aproximadamente por 3,48 minutos, no finalzinho da película (entre 1:05:09 e 1:08:57). A sequência é de considerável duração. Embalada pela melodia do menestrel mineiro, seus versos são ilustrados por uma maior parte de tomadas elevadas e mesmo aéreas da cidade, das ruas vazias e do contraste com o estádio lotado. Perguntamo-nos (e ainda o fazemos) se não estaríamos frente a um convite à reflexão, ou pelo menos diante de uma provocação de estranhamento. Principalmente levando-se em conta toda a fita anterior na qual se louva o futebol, o jogador (o jogador excepcional e com traços heroicos, posto que enfrenta dificuldades, acrescenta empenho ao talento e vivencia uma grandiosa experiência de superação). O vazio das tomadas e a amplidão das mesmas não parecia compatível com a exaltação

---

<sup>281</sup> Rever a nota 72 da página 72. Os termos sob aspas são do Professor Ronaldo Helal (2011, p.28).

verbal e imagética que marca toda a película. Por isso, insistimos nessa saliência imagética musical.

Com *Passe Livre* deparamo-nos com o futebol em meio a uma tríade: um dos segmentos servia para apresentar Afonsinho como pessoa, outro referente “ao futebol” e um terceiro “de âmbito mais geral”, concernente a “problemas de relacionamento de trabalho na sociedade brasileira”. Foi assim que Oswaldo Caldeira desmembrou e ele mesmo explicou sua obra.

Com *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões*, deparamo-nos com a película nacional que mais tangencialmente se envolve com a temática futebolística. O futebol, nessa fita, funciona como elemento de caracterização do protagonista como um tipo popular. Um brasileiro como tantos outros que tem paixão por seu clube, que não pode ver uma bola que já quer participar do jogo e que, ao descobrir a loteria esportiva, associa sua paixão às expectativas oníricas de uma transformação em sua atribulada e corrida existência. Noutros termos, o futebol aqui não consiste em tema a ser debatido, mas sim em elemento de composição de um personagem, de uma atmosfera e de uma cotidianidade.

Ainda nessa obra, pudemos nos deparar com referências políticas e conjunturais. As menções proponentes de uma atuação cautelosa; a exortação à transformação e à necessidade de rompimento de estruturas de modo lento e cuidadoso, nos remetem ao clima tenso e repressivo daquele início dos anos 70. O seu enunciado esparso e algo cifrado, novamente aponta para uma indicação de que os responsáveis pela obra tenham seguido, eles próprios, o conselho do alquimista. Até para “não dar cana” (e/ou, em termos de política cinematográfica, para não dar corte).

Relativamente às fitas espanholas, vamos lá. *Volver a vivir* e *La vida sigue igual* foram lidos por nós como compartilhando dois elementos similares de enredo. Constituem-se em histórias de superação e dilemas romântico-amorosos. A pergunta (e não a resposta) mais interessante que suscitaram foi a da possibilidade de que suas mensagens de otimismo de algum modo pudessem corresponder a uma expectativa social gerada pelos anos de *boom* econômico espanhol. E, nesse caso, aí sim, se conectarem com a tarefa histórica de aproximação da Espanha à Europa.

*Las Ibéricas* e *La liga no es cosa de hombres* se apresentam como leves comédias eróticas: um típico “cine de consumo, comercial”. Não obstante, estes sim,

estavam plenamente em dia com uma demanda reprimida por anos pela censura do regime de Franco. Ao fim da década de 1960, com a relativa abertura dentro do Regime, *la gente realmente se quedó cada vez más erótica* (plagiando e alterando a frase do personagem de Casen, Julián).

O filme de Jordi Feliu sobre a entidade Barcelona e sobre o Barcelonismo é uma ode ao clube, à cidade e à gente da Catalunha. Talvez o trabalho cinematográfico mais bem acabado dentre os de fala espanhola (mesmo que o diretor preferisse o catalão). De nossa parte, já o dissemos, cremos que o ponto forte da película foi a edição cinematográfica (imagem, música, montagem) do amálgama construído pelas interseções entre o clube, a cidade e a catalanidade, que sintetiza e compõem o sujeito da fita. Nesse sentido, o protagonista é a interação do Barcelona Futebol Clube com sua cidade e sua região (ou país), os torcedores (mas também todos os catalãos) e o palco onde tudo isso conflui e se reafirma, recorrentemente: o *Camp Nou*.

Anexos (fichas técnicas dos filmes e informações complementares)

### 1) O Corintiano (1966)



Autor: Hamilton. Fonte:

<http://www.google.com.br/search?q=o+corintiano+filme&hl=pt-BR&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=3nfbUOurFbTh0wGPi4C4DA&sqi=2&ved=0CEgQsAQ&biw=1536&bih=746>. Consultado em 26 de dezembro de 2012.

2 ) **Ficha técnica** (“formato completo” em Cinemateca Brasileira- Consultado em 20 de setembro de 2012).

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=Oandcorintiano&nextAction=lnk&lang=p#>.

#### **O CORINTIANO**

##### **Categorias**

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

##### **Material original**

35mm, BP, 100min, 2.735m, 24q

##### **Data e local de produção**

**Ano:** 1966

**País:** BR

**Cidade:** São Paulo

**Estado:** SP

**Certificados**

Censura Federal 30721 de 13.01.1967, 1 cópia, 2.835m, livre. Censura Federal 30722 de 13.01.1967, 10 cópias, 145m, trailer livre.

**Sinopse**

Um barbeiro, morador da Vila Maria Zélia em São Paulo, SP, se indispõe com os filhos, com a esposa e com os vizinhos, por conta de sua paixão pelos animais e pelo time de futebol do Corinthians. Os filhos abandonam a casa paterna. Brigas acontecem durante as movimentadas partidas entre Corinthians e Palmeiras. Mas, o barbeiro, "cabeça-dura", decide a duras penas reatar novas relações de amizade com os filhos e os vizinhos.

**Gênero**

Comédia.

**Termos descritores**

Futebol.

**Descritores secundários**

Corinthians FC; Palmeiras FC.

**Termos geográficos**

Vila Maria Zélia, São Paulo – SP.

**Produção**

**Companhia(s) produtora(s):** PAM Filmes S.A. - Produções Amácio Mazzaropi.

**Produção:** Mazzaropi, Amácio.

**Assistência de produção:** Ferrari, Argeu; Maria, Claudio.

**Produção - Dados adicionais**

**Gerente de produção:** Garcia, Carlos.

**Distribuição**

**Companhia(s) distribuidora(s):** PAM Filmes S.A. - Produções Amácio Mazzaropi.

**Argumento/roteiro**

**Argumento:** Mazzaropi, Amácio.

**Roteiro:** Amaral, Milton.

**Direção**

**Direção:** Amaral, Milton

**Assistência de direção:** Spiegler, Livio Norbert; Penna Filho.

**Coreografia:** Mazzeti, Maria Helena.

**Fotografia**

**Direção de fotografia:** Icsey, Rodolfo.

**Câmera:** Gabriel, Geraldo.

**Assistência de câmera:** Caçador, Rosalvo; Holozvary, Gyula.

**Desenhos de animação:** Tassara, Marcelo G.; Carvalho, J. G.

**Dados adicionais de fotografia**

**Chefe eletricitista:** Brino, Girolamo

**Maquinista:** Toloni, Pedro C.

**Som**

**Som direto:** Warnowisck, Constantino

**Dados adicionais de som**

**Técnico de gravações:** Corrêa, Flávio B.

**Operador de microfone:** Souza, Agostinho.

**Montagem**

**Edição:** Barro, Máximo.

**Assistente de montagem:** Magalhães, Henrique.

**Dados adicionais de direção de arte**

**Maquiagem:** Marques, Gilberto.

**Música**

**Trilha musical:** Fietta, Hector Lagna.

**Canção**

**Título:** Canção do burrinho.

**Autor da canção:** Santos, Elpidio dos.

**Intérprete:** Mazzaropi e Coral de meninos.

**Localização:** Fazenda da Santa, Taubaté - SP

**Observações:**

Filme restaurado pelo Programa de Restauro Cinemateca Brasileira - Petrobras, edição 2007.

**3) Público:**

Sem dados.

**4) Produtores/custo:**

PAM Filmes S.A. - Produções Amácio Mazzaropi.

Produção: Mazzaropi, Amácio.

**Custo:** Sem dados até o momento.

**5) Prêmios**

Sem registro de premiação.

### 1) “Tostão: a fera de ouro” (1970)



Imagem disponível em: <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed127/marcio.html>, consultado em 26 de setembro de 2012

2) **Ficha técnica (Fonte: Cinemateca Brasileira** - Consultado em dia 26 de setembro de 2012).

Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018284&format=detailed.pft>

#### **Categorias**

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

#### **Material original**

35mm, COR, 70min, 1.920m, 24q, 1:1'66

#### **Data e local de produção**

**Ano:** 1970

**País:** BR

**Cidade:** Belo Horizonte

**Estado:** MG; GB

#### **Certificados**

Certificado de Censura 48.453 (Serviço de Censura de Diversões Públicas); de 12.03.1970, livre. Certificado de Exibição Obrigatória 253 de 10.03.1970.

**Sinopse**

"A vida e a carreira do jogador de futebol Tostão (Eduardo Gonçalves de Andrade): os jogos eliminatórios da Copa do Mundo-70, seu cotidiano em Belo Horizonte, a operação na vista esquerda em Houston, seus primeiros tempos de jogador - apresentados através de depoimentos de parentes, técnicos, jogadores e do próprio biografado." (Extraído do Guia de Filmes, 26)

**Gênero**

Documentário

**Termos descritores**

Futebol

**Descritores secundários**

Tostão; Copa do Mundo

**Termos geográficos**

Belo Horizonte - MG

**Distribuição**

**Companhia(s) distribuidora(s):** Tekla Filmes

**Argumento/roteiro**

**Roteiro:** Drummond, Roberto

**Direção**

**Direção:** Laender, Paulo; Leite, Ricardo Gomes

**Fotografia**

**Direção de fotografia:** Duarte, Fernando

**Assistência de fotografia:** Ecorel, Lauro; Andrés, Maurício

**Câmera:** Duarte, Fernando; Veloso, Tiago; Neves, David; Carneiro, Mário; Tourinho, Carlos Alberto; Stein, Ricardo; Portioli, Claudio

**Fotografia de cena:** Veloso, Tiago

**Trucagens:** Costa, José Riberto da

**Som**

**Direção de som:** Costa, Juarez Dagoberto da; Mello, João Ramiro; Viana, Aloisio

**Engenharia de som:** Viana, Aloisio

**Som direto:** Dagoberto, Juarez

**Montagem:** Dahl, Gustavo

**Assistente de montagem:** Tavares, Mair

**Montagem de som:** Mello, João Ramiro

**Direção de arte**

**Letreiros:** Weick, Lucio

**Títulos de apresentação:** Weick, Lúcio

## **Música**

**Música (Genérico):** Nascimento, Milton

## **Canção**

**Título:** Jogo, O;

**Autor da canção:** Mascarenhas, Pacífico;

**Título:** Aqui é o país do futebol;

**Autor da canção:** Nascimento, Milton e Brant, Fernando;

**Título:** Homem da sucursal, O

**Autor da canção:** Nascimento, Milton e Brant, Fernando

**Intérprete:** Nascimento, Milton e Aquele Povo Lá

**Identidades/elenco:** Andrade, Eduardo Gonçalves de

## **Narração:**

Bastos, Othon

Souza, Orlando

## **3) Público:**

Sem informações.

## **4 ) Produtores/custo:**

Filmes da Serra; Tekla Filmes; Trifilme Produtora e Distribuidora de Filmes

**Produção:** Feitosa, Tairone; Calmon, Antônio; Albuquerque, Marcello; Leite, Rubens Gomes; Linares Filho, Geraldo

**Produção executiva:** Leite, Maurício Gomes; Carvalho, J. P. de; Veloso, Geraldo

**Produtor associado:** Frade, Wilson

## **Produção - Dados adicionais**

**Equipe de produção:** Feitosa, Tairone; Calmon, Antonio; Albuquerque, Marcello; Linares Filho, Geraldo; Leite, Rubens Gomes

**Custo:** Sem informações.

## **5 ) Prêmios**

Medalha de Prata do Comitê Olímpico Nacional Italiano no Festival Internacional do Filme Esportivo de Cortina D'Ampezzo, 1969 - IT.

## 1) “O Barão Otelo no barato dos bilhões” (1971)



Autor: Escorel, Ana Luísa  
Disponível em:  
<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=024650>, consultado em 27 de setembro de 2012  
**2) Ficha técnica** (Fonte: Cinemateca Brasileira -

Consultado em dia 27 de setembro de 2012). Disponível em:

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=link&exprSearch=ID=024650&format=detailed.pft#1>

### **Categorias**

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

### **Material original**

35mm, COR, 119min, 3.263m, 24q, Eastmancolor

**Data e local de produção: Ano:** 1971

**País:** BR **Cidade:** Rio de Janeiro **Estado:** GB

### **Circuito exibidor**

Filme estreou no Rio de Janeiro a 15 de novembro, em duas salas. Passou a circuito da segunda à quarta semana e voltou a duas salas na quinta semana.

### **Sinopse**

O industrial e play-boy Carvalhais ensina João-Sem-Direção, empregado em um posto de gasolina, a ganhar dinheiro na loteria esportiva. Milionário, João é obrigado a fugir da fama. Nem um alquimista nem o ambiente da alta sociedade, dominado por Maria-Vai-Com-As-Outras, lhe fornecem a solução. A industrialização de inventos, sugerida por Carvalhais, esbarra num trio sinistro que representa a organização, o público e o mercado. João resolve viver numa ilha onde recebe os amigos nos fins de semana e onde todos se comportam como querem.

**Gênero**

Comédia

**Termos descritores**

Jogo

**Descritores secundários**

Loteria Esportiva

**Distribuição**

**Companhia(s) distribuidora(s):** Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.

**Argumento/roteiro**

**Argumento:** Borges, Miguel H.

**Roteiro:** Borges, Miguel H.

**Direção**

**Direção:** Borges, Miguel H.

**Assistência de direção:** Aparecida, Maria

**Continuidade:** Cordeiro, Leovigildo

**Fotografia**

**Direção de fotografia:** Bartucci, Leonardo

**Assistência de fotografia:** Salles, Murilo

**Fotografia de cena:** Barreto, Bruno; Foster, Ronaldo

**Dados adicionais de fotografia**

**Eletricista:** Araújo, Roque

**Assistente de eletrista:** Tolentino, Geraldo

**Maquinista:** Araújo, Roque

**Sonografia:** Tavares, José

**Efeitos especiais de som:** Tavares, José; Raposeiro, Vitor

**Dados adicionais de som**

**Técnico de dublagem:** Raposeiro, Victor

**Montagem**

**Montagem:** Borges, Miguel H.

**Assistente de montagem:** Aparecida, Maria; Cohen, Alzira

**Direção de arte**

**Figurinos:** Aparecida, Maria; Chaves, Mara

**Cenografia:** Chaves, Mara; Aparecida, Maria

**Dados adicionais de direção de arte**

**Maquiagem:** Louis, Jean; Marques, Gilberto

**Guarda-roupa:** Ferreira, Paula

**Produção de figurinos:** Carmita

**Música**

**Música (Genérico):** Lobo, Edu; Eça, Luizinho

**3) Público:**

Sem dados.

**4 ) Produtores/custo:**

**Produção**

**Companhia(s) produtora(s):** Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas

**Produção:** Barreto, Luiz Carlos

**Direção de produção:** Gentil, Pedro Aurélio

**Produção executiva:** Barreto, Lucy

**Produtor associado:** Borges, Miguel H.; Otelo, Grande

**Assistência de produção:** Roosevelt, Mário; Silva, Vinicius; Pires, Ademar

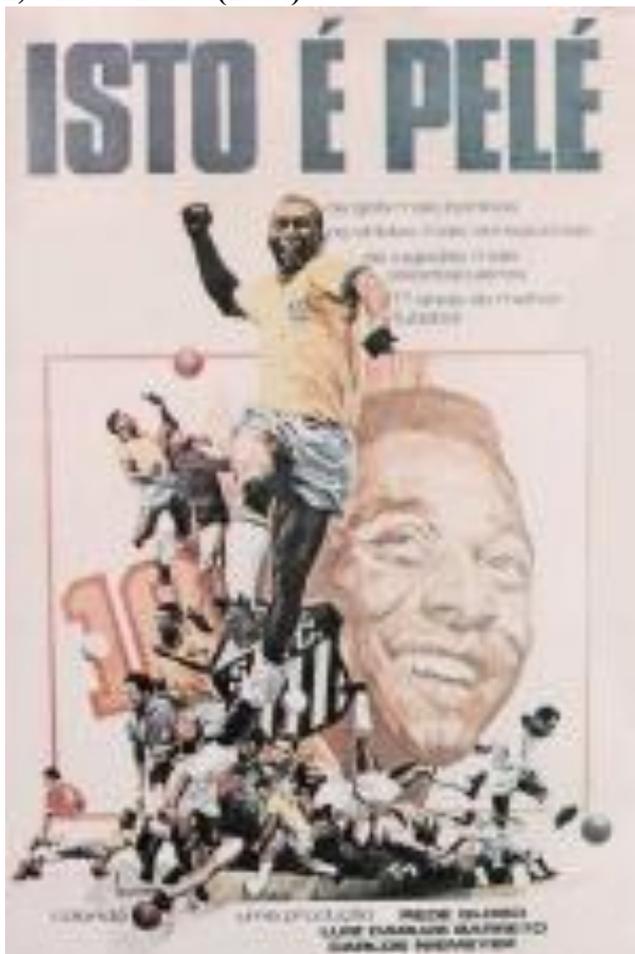
**Custo:** “custou uns 500 mil cruzeiros” - (de acordo com cálculo aproximado, fornecido pelo diretor, Miguel Borges, via e-mail datado de 30 de setembro de 2012).

**5 ) Prêmios**

Prêmio de Qualidade, INC - Instituto Nacional de Cinema, 1971, RJ, além de ter sido selecionado para representar o Brasil no Festival de Teerã. O filme foi selecionado para representar o Brasil no Festival de Teerã (First Tehran International Film Festival). Foi apresentado no dia 24/04/1972.

Disponível em: <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/barao-otelo-no-barato-dos-milhoes/barao-otelo-no-barato-dos-milhoes.asp>, consultado em: 27/09/2012

## 1) “Isto é Pelé” (1974)



Disponível em: <http://www.cinedica.com.br/Filme-Isto-%C3%A9-Pel%C3%A9-20597.php>, consultado em 29 de setembro de 2012.

2) **Ficha técnica** (Fonte: Cinemateca Brasileira- Consultado em 02 de outubro de 2012).

Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024769&format=detailed.pft#1>

### **Categorias**

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

### **Material original**

35mm, COReBP, 70min, 1.920m, 24q, Eastmancolor

### **Data e local de produção**

**Ano:** 1974 **País:** BR **Cidade:** Rio de Janeiro **Estado:** GB

### **Data e local de lançamento**

**Data:** 1974.05.13; 1974.05.13

**Local:** Rio de Janeiro; São Paulo

### **Sinopse**

À imagem de Pelé correndo numa praia de Santos junta-se a ovação no Maracanã. No estádio, o público saúda a volta olímpica do jogador em sua despedida da seleção brasileira de futebol. São mostrados a seguir episódios de sua carreira, nas copas do mundo de 58 (na Suécia), de 62 (no Chile), de 66 (na Inglaterra) e de 70 (no México), além de jogos nacionais, e mais de 100 gols dos mil e alguns que marcou em 18 anos de carreira. (Guia de Filmes, 49/50/51).

### **Gênero**

Documentário

### **Termos descritores**

Futebol

### **Descritores secundários**

Copa do Mundo

### **Distribuição**

**Companhia(s) distribuidora(s):** I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira Ltda.

### **Argumento/roteiro**

**Argumento:** Brasil, Jocelyn; Porto, Nelson

**Autoria do texto de locução:** Campos, Paulo Mendes

**Pesquisa:** Brasil, Jocelyn; Porto, Nelson

### **Direção**

**Direção:** Escorel, Eduardo; Barreto, Luiz Carlos

### **Fotografia**

**Direção de fotografia:** Silva, Hélio

### **Dados adicionais de fotografia**

**Eletricista:** Araujo, Roque; Medeiros, Ruy

### **Montagem**

**Montagem:** Santeiro, Gilberto

**Edição:** Escorel, Eduardo

**Assistente de montagem:** Brajsblat, Carlos

### **Narração:**

Chapelin, Sérgio

### **3) Público:**

738.728 pessoas

Disponível em: <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/isto-e-pele/isto-e-pele.asp>.  
consultado em 29/09/2012.

### **4 ) Produtores/custo:**

#### **Produção**

**Companhia(s) produtora(s):** Rede Globo

**Produção:** Barreto, Luiz Carlos; Niemeyer, Carlos

**Direção de produção:** Souza, Ivan de

**Produção executiva:** Barreto, Lucy

**Produção - Dados adicionais**

**Secretaria de produção:** sem dados

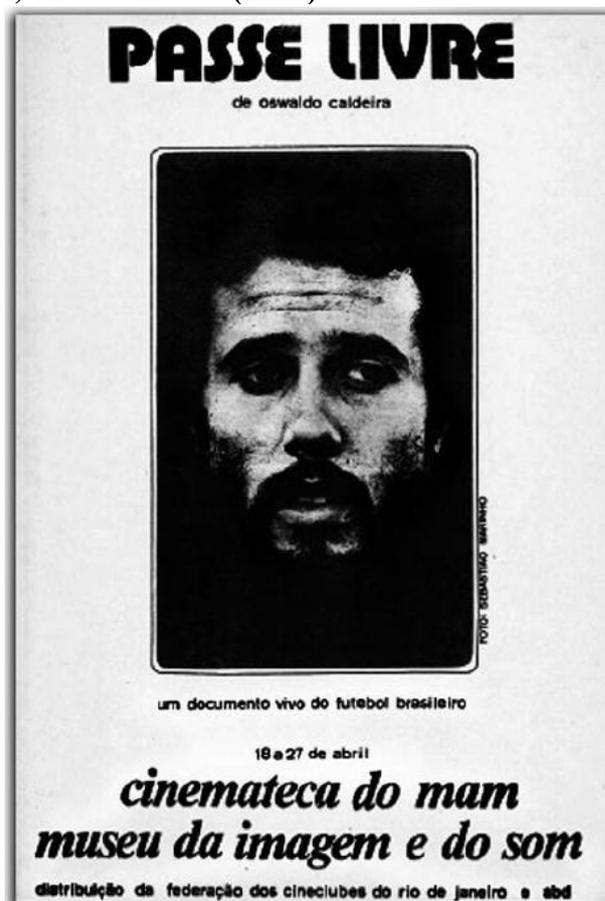
**Custo:** sem dados. sobre

**5 ) Prêmios**

Sem dados sobre.

**Ficha do filme:**

**1) “Passe Livre” (1974)**



**Fonte da imagem:** ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de Bola:** Cinema e Futebol no Brasil. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, p. 165.

**2) Ficha técnica (Fonte: Cinemateca Brasileira - Consultado 02 de outubro de 2012).**  
Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024436&format=detailed.pft#1>

**Categorias**

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

**Material original**

16mm, COR, 75min, 2.060m, 24q, Eastmancolor

**Data e local de produção**

**Ano:** 1974 **País:** BR **Cidade:** Rio de Janeiro **Estado:** GB

**Data e local de lançamento**

**Data:** 1975.04.18

**Local:** Rio de Janeiro

**Circuito exibidor**

Exibido no circuito cultural da Cinemateca do MAM-Rio e São Paulo e no MIS-Rio. Em seguida foi exibido através da rede de cineclubes do país, ligados ao Conselho Nacional de Cine-Clubes. Em São Paulo, exibido em sessão promovida pelo Cineclube

Macunaíma, no auditório ABI. Exibido também na Semana do Documentário Brasileiro do Musel Lasar Segall no mês 02.1977.

### **Sinopse**

A problemática geral do jogador de futebol profissional brasileiro, com base numa visão crítica do caso de Afonsinho que, após litígios com o Botafogo, ganhou na Justiça o direito de dispor de seu passe. Os problemas das equipes juvenis e dos craques velhos, as relações de trabalho entre jogadores e dirigentes de clubes, o fascínio do futebol sobre as crianças são alguns dos temas abordados por meio de depoimentos.

### **Gênero**

Documentário

### **Termos descritores**

Futebol

### **Distribuição**

**Companhia(s) distribuidora(s):** Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro; ABD - Associação Brasileira de Documentaristas

### **Argumento/roteiro**

**Roteiro:** Caldeira, Oswaldo; Muniz, Almir

**Autoria do texto de locução:** Caldeira, Oswaldo; Muniz, Almir

### **Direção**

**Direção:** Caldeira, Oswaldo

### **Fotografia**

**Direção de fotografia:** Laclette, Renato; Campos, Dileni; Torinho, Carlos; Cavalcante, José; Corrêa, Milton; Oliveira, Liercy de

**Fotografia de cena:** Vasconcelos, Sergio

**Som direto:** Goulart, Walter; Rueda, Jorge; Muniz, Almir

**Mixagem:** Riva, Carlos De La

**Montagem:** Dahl, Gustavo

**Assistente de montagem:** Magalhães, Ana Maria

### **Direção de arte**

**Letreiros:** Campos, Dileni

**Desenhos de letreiros de apresentação:** Campos, Dileni

### **Música**

**Produção musical:** Caldeira, Oswaldo

### **Narração:**

Lemos, Tite de

### **3) Público:**

Sem dados.

#### **4 ) Produtores/custo:**

##### **Produção**

**Companhia(s) produtora(s):** Mariana Filmes Ltda.; Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas

**Companhia(s) produtora(s) associada(s):** Filmes da Matriz; Tecnison

**Produção:** Caldeira, Oswaldo

**Produtor associado:** Leite Filho, Aluizio; Vieira, José Luiz; Santeiro, Sérgio

**Assistência de produção:** Vasconcelos, Sergio

**Custo:** Em matéria de 23 de abril de 1975, a **Revista Veja** afirma que foram gastos 150.000 cruzeiros para a realização do documentário. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado em 29 de setembro de 2012.

#### **5 ) Prêmios**

**Margarida de Prata** da CNBB, 1975 - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Rio de Janeiro, RJ.

**Prêmio Coruja de Ouro** de Melhor Montagem para Dahl, Gustavo

**Prêmio Adicional de Qualidade do INC**, 1975 - Instituto Nacional de Cinema.

Disponível em: SILVA NETO, Antônio Leão. **Dicionário de filmes brasileiros**. 1 ed. São Paulo, Futuro Mundo, 2002. p. 624.

#### **Participação em festivais:**

Festival de Banalmadena (Espanha) - 1975

CINEfoot Festival Internacional de Cinema de Futebol (Rio de Janeiro) – 2011

(Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Passe\\_Livre\\_\(document%C3%A1rio\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Passe_Livre_(document%C3%A1rio))).

Consultado em 02 de outubro de 2012).

## Fichas técnicas dos Filmes Espanhóis:

1) **Título original:** Volver a vivir (1967)

**Obs.:** O IMDB registra como sendo de 1968. Este último corresponde ao ano de efetiva estreia do filme na Espanha.

2) **Cartaz:**



Cartaz disponível em:

<http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.br/2012/05/volver-vivir-1967.html>

Consultado em 14 de janeiro de 2013.

3) **Ficha técnica:** (Fonte: Filmoteca española)

Disponível em:

[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000000236&brscgi\\_BCSID=8fda6abf&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000000236&brscgi_BCSID=8fda6abf&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle) . Consultado em 14/01/2013.

- **Dirigida por:** Mario Camus , 1967
- **Calificación:** MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA  
ITALIA
- **Género :** TRAGICOMEDIA
- **Producción e Intérpretes**
- **Productoras:**  
LUIS MARQUINA PINCHOT  
METEOR FILM (Italia)

- **Intérpretes:** RAF VALLONE , LEA MASSARI , ALBERTO DE MENDOZA , JULIO PEÑA , MANUEL ZARZO , CARLOS OTERO

#### **Datos de Distribución**

- **Totales**  
**Espectadores:**488.854  
**Recaudación:**56.281,26
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** RADIO FILMS S.A.E.  
**Espectadores:** 488.854  
**Recaudación:** 56.281,26 €

#### **Ficha técnica**

- **Argumento :**MIGUEL RUBIO , MARIO CAMUS
- **Guión :**MIGUEL RUBIO , MARIO CAMUS
- **Director de Fotografía :**JUAN JULIO BAENA
- **Música :**FRANCESCO LAVAGNINO
- **Montaje :**IOLANDA BENVENUTI
- **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**
- **Formato:**  
35 milímetros.  
Color: Eastmancolor.  
Techniscope.
- **Duración original :**103 minutos
- **Otros títulos :**Grazie, amore mio

#### **4) Público:**

Ver acima.

#### **5 ) Produtores/custo:**

**Sem informações para o custo.**

#### **6 ) Prêmios**

Sem informações.

1) **Título original:** La vida sigue igual (1969)

2) **Cartaz:**



**Cartaz disponível em:** <http://www.cinefis.com.br/la-vida-sigue-igual/filme/78448>  
Consultado em 19 de dezembro de 2012.

3) **Ficha técnica** (Fonte: Filmoteca española)

Disponível em:

[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000003194&brscgi\\_BCSID=f8ad0a57&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000003194&brscgi_BCSID=f8ad0a57&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle) . Consultado em 19 de dezembro de 2012.

- **Dirigida por:**Eugenio Martín , 1969
- **Nacionalidad:**ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Producción e Intérpretes**
- **Productora:**  
STAR- FILMS, S.A.
- **Intérpretes:**JULIO IGLESIAS , JEAN HARRINGTON , CHARO LOPEZ , MICKY , FLORINDA CHICO , MAYRATA O'WISIEDO , ANDRES PAJARES , MIGUEL ANGEL CARREÑO

**Datos de Distribución**

- **Totales**  
Espectadores:1.998.728  
Recaudación:238.164,17
- **Por distribuidora**  
Empresa distribuidora: FILMAYER S.A.  
Espectadores: 1.998.728  
Recaudación: 238.164,17 €

**Ficha técnica**

- **Argumento** :EUGENIO MARTÍN, LEONARDO MARTIN, VICENTE COELLO, MIGUEL RUBIO
- **Guión** :VICENTE COELLO, LEONARDO MARTIN , EUGENIO MARTIN, MIGUEL RUBIO
- **Director de Fotografía** :JUAN AMOROS
- **Música** :WALDO DE LOS RIOS
- **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**
- **Formato:**  
35 milímetros.  
Color: Eastmancolor.  
PANORAMICA.
- **Duración original** :91 minutos

**4) Público:**

Ver acima.

**5 ) Produtores/custo:** Sem informações para o custo.

**6 ) Prêmios**

Sem informações para prêmios.

## Ficha do filme:

1) **Título original:** Las Ibéricas F.C. (1971)

2) **Cartaz:**



Cartaz disponível em: <http://www.hispashare.com/?view=title&id=14580&uid=-1>  
Consultado em 15 de dezembro de 2012

## 3) Ficha técnica

- **Dirigida por:** Pedro Masó , 1971
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**  
ESPAÑA
- **Género :** Comedia.
- **Fecha de estreno :** 07-10-1971 Madrid: Alcalá, Alvi, Canciller, Españolito, Lope de , Vega, Infante, Juan de Austria, Los Angeles. , 04-11-1971 Barcelona: Fémina.
- **Producción e Intérpretes**
- **Productoras:**  
C.B. FILMS, S.A.  
PEDRO MASO PAULET
- **Intérpretes:** Rosana Yanni , Ingrid Garbo , Claudia Gravy , Puri Villa , Encarna Peña , "La contrahecha" , Tina Sáinz , Fernando Fernán Gómez , Manuel Gómez Bur , Antonio Ferrandis , José Sacristán , Rafael Alonso ,

Luis "Tip" Sánchez Polack , José Luis Coll , Simón Andreu , Máximo Valverde , Pedro Osinaga , Francisco Marso , Margot Cottens , Rafaela Aparicio , Manuel Zarzo , María Kostí , Colette Jack , Raúl Matas , Erasmo Pascual , Adriano Domínguez , Tito García , Rafael Hernández

#### **Datos de Distribución**

- **Totales**  
**Espectadores:** 1.497.019  
**Recaudación:** 254.688,94 €
- **Por distribuidora**  
**Empresa distribuidora:** C.B. FILMS S.A.  
**Espectadores:** 1.497.019  
**Recaudación:** 254.688,94 €

#### **Ficha técnica**

- **Argumento :** Antonio Masó, Pedro Vich
- **Guión :** Pedro Masó , Antonio Vich
- **Director de Fotografía :** Juan Mariné
- **Música :** Antón García Abril
- **Montaje :** Alfonso Santacana
- **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**
- **Formato:**  
35 milímetros.  
Color: Eastmancolor.  
Panorámico.
- **Duración original :** 90 minutos
- **Lugares de rodaje :** Madrid - San Lorenzo de El Escorial.

[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePelículas.do?brscgi\\_DOCN=000003373&brscgi\\_BCSID=ef7412e5&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePelículas.do?brscgi_DOCN=000003373&brscgi_BCSID=ef7412e5&language=es&prev_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle). Consultado em 15 de dezembro de 2012.

#### **4) Público:**

Ver acima.

#### **5) Produtores/custo:**

Sem informações para o custo.

#### **6) Prêmios.** Sem informações.

## Ficha do filme:

1) **Título original:** La Liga no es cosa de hombres (1972)

2) **Cartaz:**



Cartaz disponível em: <http://www.hispashare.com/?title=11026>. Consultado em 02 de fevereiro de 2013.

### 3) **Ficha técnica.**

**Dirigida por:** Ignacio F. Iquino, 1972.

- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género :** Comedia.
- **Fecha de estreno :** 03-04-1972 Barcelona: América, Petit Pelayo, Selecto, Versailles.  
15-05-1972 Madrid: Candilejas, Carlton, Drugstore.
- **Producción e Intérpretes**
- **Productora:** IFI PRODUCCION , SA
- **Intérpretes:** Cassen , Margit Kocsis , Silvia Solar , Monika Kolpek , Mary Santpere , Fanny Grey , Santy Sans , Cris Huerta , Judy Collins , Elisenda Ribas , Saskia Sallysaks , Carmen Liaño , Nuria Durán , María Teresa Mediavilla , Gustavo Re , Luis Ciges , Carlos Ronda , Miguel Muniesa , Irene D' Astrea , María Reniu , María

Jesús Andany , Eva May , Emily Esicaya , Luis Oar , César Ojinaga , Piper , Manuel Bronchud

#### **Datos de Distribución**

- **Totales**

**Espectadores:**1.083.900

**Recaudación:**172.774,57

- **Por distribuidora**

**Empresa distribuidora:** I.F.I.S.A.

**Espectadores:** 1.083.900

**Recaudación:** 172.774,57 €

#### **Ficha técnica**

- **Argumento :** Jakie Cassen Iquino, Ignacio F. Kelly

- **Guión :** Ignacio F. Iquino , Jakie Kelly , Cassen

- **Director de Fotografía :** Antonio L. Ballesteros Jr.

- **Música :** Enrique Escobar

- **Montaje :** Emillio Ortiz

#### **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**

35 milímetros.

Color: Eastmancolor.

Panorámico.

- **Duración original :**111 minutos

- **Lugares de rodaje :** Roma - Barcelona.

Disponível

em:

[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000003438&brscgi\\_BCSID=5a7dcf40&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000003438&brscgi_BCSID=5a7dcf40&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle) . Consultado em 28 de outubro de 2012.

#### **4) Público:**

Ver acima.

#### **5 ) Produtores/custo:**

Sem informações para o custo.

#### **6 ) Prêmios**

Sem informações.

#### **OUTROS:**

**A) Material produzido para divulgação** (release etc.)

Sem informações.

## Ficha do filme:

1) **Título original:** Barça - Historia del F.C. Barcelona (1975)



2) **Cartaz disponível em:** <http://www.todocoleccion.net/bd24-75-anos-historia-futbol-club-barcelona-cruyff-kubala-poster-original-70x100-estreno~x22009844>. Consultado em 10 de fevereiro de 2013.

3) **Ficha técnica** (Fonte: Filmoteca española)

Disponível em:

[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000000679&brscgi\\_BCSID=01e21c02&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000000679&brscgi_BCSID=01e21c02&language=es&prev_layout=bbddpeliculasDetalle&layout=bbddpeliculasDetalle). Consultado em 31 de janeiro de 2013.

- **Dirigida por:** Jorge Feliu , 1975
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género :**Documental. Deportivo.
- **Fecha de estreno :**27-01-1975 Barcelona: Alcázar, Bosque, Palacio Balañá.

### Producción e Intérpretes

- **Productora:** JORGE OLIVER BUSQUETS

- **Intérprete:**Documental

#### **Datos de Distribución**

- **Totales**

**Espectadores:**86.673

**Recaudación:**32.965,05

- **Por distribuidora**

**Empresa distribuidora:** WARNER ESPAÑOLA S.A.

**Espectadores:** 86.673

**Recaudación:** 32.965,05 €

#### **Ficha técnica**

- **Argumento :**Jorge Feliu.

- **Guión :**Jorge Feliu

- **Director de Fotografía :**Antonio Piñero

- **Música :**Juan Pineda

- **Montaje :**Emilio Rodríguez

- **Productor:**Jordi Oliver ,**Director de producción:**Agustín Causí ,**Jefe de producción:**José Luis de la Serna ,**Segundo operador:**Joan Minguell

#### **Datos de formato, duración, rodaje y montaje**

- **Formato:**

35 milímetros.

Color.

Normal.

- **Duración original :**106 minutos

- **Lugares de rodaje :**Barcelona.

**4) Público:** Ver acima.

**5 ) Produtores/custo:** Sem informações para o custo.

**6 ) Prêmios:** Sem informações.

## **Bibliografia:**

AARÃO REIS FILHO, Daniel. “Com Amplo Apoio”. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ano 7, n. 83, agosto de 2012 (p. 31 – 35).

\_\_\_\_\_. & ROLLAND, Denis. **Modernidades Alternativas**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Revolução Faltou ao encontro*. São Paulo, Brasiliense, 2<sup>a</sup> ed., 1990.

ABREU, Nuno César. MAZZAROPI, Amácio (verbete). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Ed. Senac, 2000.

AGOSTINO, Gilberto. **Vencer ou morrer**. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2002.

ANTUNES, Fatima M. R. Ferreira. “Com brasileiro, não há quem possa!” – **Futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário filho e Nelson Rodrigues**. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

ARNAULD, P. “Deporte y relaciones internacionales antes de 1918”. In: PUJADAS, Xavier (coord.). **Atletas y ciudadanos - historia social del deporte en España - 1870/2010**. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

BÁEZ Y PÉREZ DE TUDELA, José Maria. **Fútbol, Cine y Democracia – ocio de masas en Madrid, 1923 – 1936**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

BARROS, José D’Assunção. **Cinema e história**. Considerações sobre o uso historiográfico das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, ISSN Impresso: 0101-2657 • ISSN Eletrônico: ISSN 2175-7755. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011

BARROS, R.S.M. **A Ilustração Brasileira e a Idéia de Universidade**. São Paulo: Convívio/Ed. USP, 1986.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo, Cultrix, s/d.

BAUDELAIRE, C. **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988 (apresentação e organização: Coelho, Teixeira).

BENEVIDES, Maria V. de M. **O Governo Jânio Quadros**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1999.

BERMAN, M. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1987.

BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_. *Coisas Ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

BUADES, Josep M. **Os Espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2008.

CALDAS, Waldenir. **Aspectos Sócio políticos do futebol brasileiro**. In: *Revista da USP*, Dossiê futebol, 1994, págs. 41 a 49.

CALDEIRA, O. ; SANZ, Sérgio e CALDAS, Manfredo. **Contribuição à história do curta metragem brasileiro**. Edição, Oswaldo Caldeira, Rio de Janeiro, 2ª Ed., 2004.

CALDEIRA, O. e MELLO, Paula Martinez. **Tiradentes**: um filme de Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro, Publique, FUJB, 1998.

CANTARERO, Luís y BLASCO, Dora. “**Fútbol, cine y ideología**”. *Atas do VIII Congreso AEISAD* (Asociación Española de Investigación Social Aplicada al Deporte). Barcelona, Universidad Ramon Lull, 2004.

CARDOSO, Ciro F. & BRIGNOLI, H. P. **Os Métodos da História**. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

CARDOSO, Ciro F. **Narrativa, Sentido, História**. São Paulo, Papirus, 1997.

CARR, Raymond & FUSI, Juan Pablo. **Espanha, de la dictadura a la democracia**. Barcelona, Editorial Planeta, 1979.

CERTEAU, M. “A Operação Histórica”, In: **História**. – novos problemas. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1988.

CERVELLÓ, J. S. **A Revolução Portuguesa e a sua influência da Transição espanhola (1961-1976)**. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac, 2004.

CHUECA, R. L. “Fet y de las jons: la paradójica victoria de un fascismo fracasado”. In:

- FONTANA, Joseph (org.) **Espanña bajo el Franquismo**. Barcelona, Editorial Crítica, 1986.
- COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Espanha e Portugal** - o fim das ditaduras. São Paulo, Xamã, 1995.
- \_\_\_\_\_. “A Origem das crises portuguesa e espanhola da década de 70”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Espanha e Portugal* - o fim das ditaduras. São Paulo, Xamã, 1995.
- CORDEIRO, Janaina Martins. Cinema, ditadura e comemorações: do fascínio pela Independência ou morte ao herói subversivo. In: AARÃO REIS FILHO, D. & ROLLAND, Denis (orgs). **Intelectuais e Modernidades**. Rio de Janeiro, FGV, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 85-104.
- COSTA, Márcia R. et. al.(orgs.). **Futebol: espetáculo do século**. São Paulo, Musa, 1999.
- COUTO, Euclides de Freitas. **Jogo de extremos: futebol, cultura e política no Brasil (1930- 1978)**. Tese de doutorado, FAFCH/UFMG, 2009.
- CORTAZAR, F. Garcia de & VESGA, José M. González. **História de Espanha**. Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- CRUZ COSTA, J. **Contribuição à História das Ideias no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- DA MATTA, R. Antropologia do óbvio – notas em torno do significado social do futebol brasileiro. **Revista da USP**, Dossiê futebol, 1994, p. 10 a 17.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre dos Gatos** – e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- DA SILVA, F.C.T. & DOS SANTOS. R. P. **Memória Social dos Esportes**. Rio de Janeiro, Mauad, 2006.
- DA SILVA, F.C.T. Futebol e política: *Pra frente Brasil*. In: MELO, V. A./ PERES, F. de Farias (orgs.). **O Esporte vai ao Cinema**. Rio de Janeiro, Senac , 2005.

\_\_\_\_\_. "Os Fascismos". In: AARÃO REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs). **O Século XX** - o tempo das crises. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. Do Golpe Militar à Redemocratização 1964/1984. In: LINHARES, M.Y.(org.). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1996.

DELGADO, Lucilia de A. N. **O Governo João Goulart e o golpe de 1964**: memória, história e historiografia. In: Niterói, UFF, Revista TEMPO, n. 28, 2009.

DE MARCO, Valéria. "Um pacto de silêncio: a transição espanhola". In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Espanha e Portugal** - o fim das ditaduras. São Paulo, Xamã, 1995.

DIAZ, Elias. **Pensamiento español en la era de Franco (1939 -1975)**. Madrid, Editorial Tecnos, 1992.

DINIZ, Eli & LIMA Jr., Olavo Brasil. **Modernização Autoritária** – o empresariado e a intervenção do Estado na Economia. Brasília, IPEA/CEPAL, 1986.

DOS SANTOS, Joel Rufino. Na CBD até o Papagaio Bate Continência. In: **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, v. 5, 1978.

DOS SANTOS, Wladimir. Democracia Corinthiana. In: COSTA, Márcia R. et. al.(orgs.). **Futebol**: espetáculo do século. São Paulo, Musa, 1999.

DREIFUSS, R. A. **1964**: A Conquista do Estado. Petrópolis, Ed. Vozes, 1981.

DRUMOND, Maurício. O esporte como política de Estado: Vargas. In: PRIORE, M. Del & MELO, Victor, A. **História do Esporte no Brasil**. São Paulo, Ed. UNESP, 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Signo**. Lisboa, Ed. Presença, 1973.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

ELLWOOD, S. "Falange y Franquismo". In: FONTANA, Joseph (org.). **Espanña bajo el Franquismo**. Barcelona, Editorial Crítica, 1986.

ELIAS, N. & DUNNING, E. **Deporte y Ocio em El Proceso de la Civilización**. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

ESTAPÉ, Fabian & AMADO, Mercè. "Realidad y propaganda de la planificación

indicativa en España”. In: FONTANA, Joseph(org.) **España bajo el Franquismo**. Barcelona, Editorial Crítica, 1986.

FEBVRE, L. **Combates pela História**. Lisboa, Ed. Presença, 1989.

FERREIRA, J. “Crises da República: 1954, 1955 e 1961”. In: FERREIRA, J. & DELGADO, Lucila de A. N. (orgs). **O Brasil Republicano-** o tempo da experiência democrática (1945 – 1964). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol. 3, 2003.

\_\_\_\_\_. “O Governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964”. In: FERREIRA, J. & DELGADO, Lucila de A. N. (orgs). **O Brasil Republicano-** o tempo da experiência democrática (1945 – 1964). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol. 3, 2003(b).

FERREIRA. J. & DELGADO, L. **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003(c).

FICO, C. “O Golpe de 1964 e o papel do governo dos EUA”. In: FICO, C. FERREIRA, M. et. alli.(orgs). **Ditadura e Democracia na América Latina** – balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2008.

\_\_\_\_\_. **Além do Golpe** – versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro, Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **Reinventando o Otimismo**. Rio de Janeiro, FGV, 1997.

**FOER**, Franklin. **Como o futebol explica o Mundo**. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

FONTANA, Joseph (org.) **España bajo el Franquismo**. Barcelona, Editorial Crítica, 1986.

\_\_\_\_\_. “Introducción: Reflexiones sobre la naturaleza y las consecuencias del franquismo”. In: FONTANA, Joseph (org.) *España bajo el Franquismo*. Barcelona, Editorial Crítica, 1986.

FREYRE, G. Prefácio à Primeira edição - **O Negro no Futebol Brasileiro**. Recife, 1947. In: RODRIGUES FILHO, Mário. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

\_\_\_\_\_. *Foot- Ball mulato*. Diário de Pernambuco, 18 de junho de 1938.

FÚTBOL CLUB BARCELONA. **Museu F. C. Barcelona. Guía Oficial**. Barcelona, Angle Editorial, 2011 (texto de TORRES, Charles Santacana).

FUSI, Juan P. “La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta”. In:

FONTANA, Joseph (org.) **España bajo el Franquismo**. Barcelona, Editorial Crítica, 1986.

GARRIDO, Ricardo. Filme VIP da semana: O Corintiano, com Mazzaropi. **Crítica**. Datada de 02 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://vip.abril.com.br/blogs/cinema/2011/12/02/filme-vip-da-semana-o-corintiano-com-mazzaropi/> . Consultado em 20 de setembro de 2012.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo, Cia das Letras, 2002 (a).

\_\_\_\_\_. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo, Cia das Letras, 2002 (b).

GIDDENS, A. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo, UNESP, 1991.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Imagens da mulher no esporte. In: PRIORE, Mary Del & MELO, Victor A. de. **História do Esporte no Brasil**. São Paulo, Ed. UNESP, 2009.

GONZÁLEZ AJA, Teresa (ed.). **Sport y Autoritarismos** – la utilización del deporte por el comunismo y el fascismo. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas**. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo, Ática, 2003.

GUEDES, Simoni Lahud. Futebol e identidade nacional: reflexões sobre o Brasil. In: PRIORE, Mary Del & MELO, Victor A. de. **História do Esporte no Brasil**. São Paulo, Ed. UNESP, 2009.

HABERMAS, J. “Modernidade versus pós-modernidade”. In: **Arte em Revista**, n. 7, p.86-91, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa, Dom Quixote, 1987.

HARVEY, D. **A Condição Pós-moderna**. São Paulo, Loyola, 1993.

HAUPT, Heinz-Gerhard. **O Lento Surgimento de uma História Comparada**. Rio de Janeiro, FGV, 1988.

HEINE, H. “La contribución de la ‘nueva izquierda’ al resurgir de la democracia española”. In: FONTANA, Joseph (org.) **España bajo el Franquismo**. Barcelona, Editorial Crítica, 1986.

HELAL, Ronaldo. Futebol e comunicação: a consolidação do campo acadêmico no Brasil. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, ano 8 vol.8 n.21 p. 11-37 mar.2011.

\_\_\_\_\_. “Neymar e o estilo brasileiro de futebol”. Acessível em <http://comunicacaoesporte.com/2011/06/03/neymar-e-o-estilo-brasileiro-de-futebol/> Consultado em 14 de setembro de 2012.

\_\_\_\_\_; SOARES, Antonio J. ; LOVISOLO, Hugo. **A Invenção do país do futebol** - mídia, raça e idolatria. Rio de Janeiro, Mauad, 2001.

HOLT, R. **Sport and the British** – a modern history. New York: Oxford University Press, 1989.

IANNI, O. **A Ideia de Brasil Moderno**. São Paulo, Brasiliense, 1992.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo, Papyrus, 1996.

KORNIS, Mônica A. “História e cinema: um debate metodológico”. Rio de Janeiro, **CPDOC**, abril 1991.

KOSELLECK, R. **Futuro - Passado**. Para uma semântica de los tiempos historicos. Espanha, Ediciones Paidos, 1993.

KRISCHKE, P. (org.). **Brasil**: do “milagre” à “abertura”. São Paulo, Cortez, 1982.

KUCINSKI, Bernardo. **O Fim da Ditadura Militar**. São Paulo, Contexto, 2001.

LE GOFF & NORA, P. (orgs). **História**: Novos objetos. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1988.

LINZ, J. J. & STEPAN, A. **A Transição e Consolidação da democracia** – a experiência do sul da Europa e da América do Sul. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

LINHARES, M.Y. (org.). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro, Campus, 1996.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O Cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena et. al. (orgs). **História e Cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo, Alameda, 2011.

\_\_\_\_\_. O Mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964 – 1984). In: NÓVOA, Jorge; BAROS, José D’assunção (orgs). **Cinema- História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.

MARAÑON, C. **Fútbol y cine, juntos y revueltos**. Madrid, Ed. Ocho y medio , 2006.

MARTINS, William. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica no Brasil e o papel da censura (1964 – 1988)**. Rio de Janeiro, Tese de doutorado em História Social. PPGH, UFRJ, 2009.

MATTOS, Marcelo Badaró. “O governo João Goulart: novos rumos da produção historiográfica”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 245-263 – 2008.

MÁXIMO, João & CASTRO, Marcos de. **Gigantes do futebol Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.

MEDINA, João. “Salazar e Franco: dois ditadores, duas ditaduras”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Espanha e Portugal - o fim das ditaduras**. São Paulo, Xamã, 1995.

MEIHY, José Carlos S. Bom. “Do Franquismo à Democracia Monárquica”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Espanha e Portugal – o Fim das ditaduras**. São Paulo, Xamã, 1995.

MENDONÇA, Kleber. Paixão pelo futebol. **Crítica**. S/d. Disponível em: <http://www.programadorabrazil.org.br/programa/113/>. Acessada em 20 de setembro de 2012.

MENDONÇA, S.R. **Estado e Economia no Brasil: Opções de desenvolvimento**. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

MENDONÇA, S. R. & FONTES, Virgínia. **História do Brasil Recente (1964/1984)**. São Paulo, Ática, 1994.

MELO, José Marques de. **Espanha: sociedade e comunicação de massa**. São Paulo, Summus, 1989.

\_\_\_\_\_. **O papel dos meios de comunicação na abertura política: da sístole à diástole, os limites da democracia**. Disponível em

<http://vsites.unb.br/fac/publicacoes/murilo/Cap02.pdf>. Texto datado de setembro de 1984. Consultado em 28 de novembro de 2012.

MELO, V. A. **Esporte e Lazer: conceitos**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

\_\_\_\_\_. **Esporte, Lazer e Artes Plásticas: diálogos**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2009 (a).

\_\_\_\_\_. “É possível (e válido) pensar em uma história do(s) conceito(s) esporte (Sport, desporto)? Apontamentos iniciais”. Rio de Janeiro, *paper interno do laboratório de Historia do Esporte*, 2009 (b), 39 páginas.

\_\_\_\_\_. **Garrincha X Pelé: Futebol, Cinema, Literatura e a Construção da Identidade Nacional**. In: MELO, V. A & DRUMOND, M. (orgs.). **Esporte e Cinema: novos olhares**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2009 (c).

MELO, V. A. (org.) **História Comparada do Esporte**. Rio de Janeiro, Shape, 2007.

MELO, V. A. **Cinema & esporte - diálogos**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006(a).

MELO, V. A. & ALVITO, M. **Futebol por Todo o Mundo**. Rio de Janeiro, FGV editora, 2006(b).

MELO, V. A./ PERES, F. de Farias (orgs.). **O Esporte vai ao Cinema**. Rio de Janeiro, Senac , 2005.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.

MIRA NOUSELLES, Alberto. **Historical dictionary of Spanish cinema**. USA, Lanham, Maryland, 2010.

MIRANDA, Luiz Felipe. ARRUDA, Genésio (verbete). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Ed. Senac, 2000, p. 31.

\_\_\_\_\_. BORGES, Miguel (verbete). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Ed. Senac, 2000, p. 62.

MOORE Jr., Barrington. **As Origens Sociais da Ditadura e da Democracia -senhores e camponeses na construção do mundo moderno**. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

MORAES, Reginaldo C. A **“Redemocratização” Espanhola**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

MURAD, Maurício. Futebol e profissionalização no Brasil: comentários a partir do filme *Passe Livre*. In: MELO, V. A. & ALVITO, M. **Futebol por Todo o Mundo**. Rio de Janeiro, FGV editora, 2006(b).

\_\_\_\_\_. Futebol e cinema no Brasil: 1908/1998. In: COSTA, M. R. et. al. **Futebol: espetáculo do século**. São Paulo, Musa, 1999.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo, Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

O'DONNELL, G. "Modernização". Verbete In: **Dicionário de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro, FGV, 1986.

OLIVEIRA, Francisco de. **A Economia Brasileira**: crítica à razão dualista. Rio de Janeiro, Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Adriano Messias de: **Cinema brasileiro e futebol - 70 anos driblando a precariedade**. 2006. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-cinema-brasileiro.pdf>. Consultado em 18 de junho de 2010.

OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de. O Esporte brasileiro em tempos de exceção: sob a égide da Ditadura (1964 – 1985). In: PRIORE, Mary Del & MELO, Victor A. de. **História do Esporte no Brasil**. São Paulo, Ed. UNESP, 2009.

ORTIZ, R. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de bola**: cinema e futebol no Brasil. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

PEREIRA, Leonardo A. de M. **Footballmania** – uma história social do futebol no Rio de Janeiro, 1902-1938. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. Março de 2006. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. Consultado em 05 de outubro de 2012.

\_\_\_\_\_. Brésil (1964 – 1988). La résistance du cinema face à la censure imposée par le regime militaire. In: MULLER, Raphael et WIEDER, Thomas (orgs). **Cinéma et régimes autoritaires au XX siècle** – écrans sous influence. Paris, PUF, 2008.

PRIORE, M. Del & MELO, Victor, A. **História do Esporte no Brasil**. São Paulo, Ed. UNESP, 2009.

PUJADAS, Xavier (coord.). **Atletas y ciudadanos** - historia social del deporte en España - 1870/2010. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Ed. SENAC, 2000.

RAMIÓ, Joaquim Romaguera. **Presencia Del deporte em el cine español**. Madrid, Fundacion Andalucia Olímpica y Consejo Superior de Deportes, 2003.

ROCHA, Glauber. **Uma Estética da Fome** – manifesto. Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/index.html>. Consultado em 15 de outubro de 2012.

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

RODRIGUES, N. **A Pátria em Chuteiras**. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

ROLLEMBERG, Denise. “Esquerdas revolucionárias e luta armada”. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (orgs.). **O Brasil Republicano**. O tempo da ditadura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol. 4, 2003.

RUBIO, Carlos Aragüez. La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine español (1962 – 1967). Madrid, **Sociedad y Utopía**: Revista de ciencias sociales, número 27, 2006, p. 77 – 92.

RUIZ, José Antonio. **Fútbol, pan y Circo** - la metáfora patriótico-deportiva de España. Madrid: Editorial Fragua, 2010.

ROUANET, S. P. **Razões do Iluminismo**. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

SALVADOR, Marco A. S. & SOARES, Jorge. G. **A Memória da Copa de 70**: esquecimentos e lembranças do futebol na construção da identidade nacional. Campinas, São Paulo, Autores associados, 2009.

SANT'ANA, L.C.R. "**Ginga**: alma nacional, Expressão universal - representações e aspirações de nacionalidade e pertencimento". In: MELO, V. A & DRUMOND, M. orgs.). **Esporte e Cinema**: novos olhares. Rio de Janeiro, Apicuri, 2009.

\_\_\_\_\_. Utopia Brasileira – um estudo sobre a trajetória da aspiração nacional à Modernidade. Rio de Janeiro, UFRJ/IFCS, **Dissertação de Mestrado**, PPG em História Social, 1998.

\_\_\_\_\_. Humor Negro – discriminação racial nos programas humorísticos da televisão brasileira: um estudo comparado. Rio de Janeiro, **Estudos Afro-Asiáticos**, 26, setembro de 1994.

SANTANDER, Carlos Fernandez. **El fútbol durante la guerra civil y el franquismo**. Madrid: Editorial San Martin, 1990.

SARMENTO, C. E. **A Regra do Jogo** - uma história institucional da CBF. Rio de Janeiro, CPDOC, 2006.

SARTORIOS, N. & ALFAYA, J. **La memoria insumisa** - sobre la dictadura de Franco. Madrid, Editorial Espasa, 1999.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo, Cultrix, 1973.

SEIXAS, Xosé M. Núñez. **La España de Franco**. Madrid, Cuadernos – Historia 16, n.51, s/d.

SELIGMAN, Flávia. **Cinema e Ditadura**: Tendências estéticas do cinema brasileiro no Governo Médici. Setembro de 2010. Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3075>. [flavias@unisinis.br](mailto:flavias@unisinis.br). Consultado em 06 de outubro de 2012.

SHAW, Duncan. **Fútbol y Franquismo**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SILVA NETO, Antonio Leão da. **Miguel Borges**: um lobisomem sai da sombra. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo, Futuro Mundo Gráfica & Editora Ltda, 2002.

SIMIS, Anita. **Cinema e Política cultural durante a ditadura e a democracia**. Disponível em [http://www.academia.edu/254918/Cinema\\_E\\_Politica\\_Cultural\\_Durante\\_a\\_Ditadura\\_E\\_a\\_Democracia](http://www.academia.edu/254918/Cinema_E_Politica_Cultural_Durante_a_Ditadura_E_a_Democracia) . Consultado em 06 de outubro de 2012.

SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, J. (orgs.). **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

SOUSA, Antonio C. C. **Cinema e política**: o anticomunismo nos filmes sobre a Guerra Fria (1948-1969). Niterói, Tese de Doutorado, UFF, 2002.

SOUZA, Nelson M. e: **Modernidade**: desacertos de um consenso. Campinas, ed. UNICAMP, 1994.

\_\_\_\_\_. *Modernidade* - a estratégia do abismo. Campinas, Ed. Unicamp, 1999

TAVARES, M. C. & ASSIS, J. Carlos. O Grande Salto para o Caos. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

TOLEDO, Caio Navarro de: **O Governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1997.

TORRES, Charles Santacana. **El Barça y el franquismo** – crónica de unos años decisivos (1968 – 1978). Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 2006.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo, Summus, 1997.

TUSSEL, Javier. **Dictadura Franquista y Democracia 1939 – 2004**. Barcelona: Crítica, 2005.

VALIN, Alexandre B. **Imagens Vigeadas**. Niterói, Tese de doutorado, Depto. de História, Uff, 2006.

VALERO, Tomás. **Historia de España Contemporánea vista por el Cine**. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010.

VILAR, Pierre. **Guerra da Espanha: 1936 – 1939**. RJ, Paz e Terra, 1989.

WEBER, M. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo, ed. Pioneira, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de Sociologia**. Organização e introdução de GERTH, H.H. e MILLS, W. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. **Historia Económica General**. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

WEFFORT, F. **O Populismo na Política Brasileira**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

WOLF, José. Cinema e futebol: uma história em dois campos. In: **Cinema Brasileiro, oito estudos**. Rio de Janeiro, MEC/Embrafilme/Funarte, 1980.

XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In:

**Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2011.

**Periódicos consultados** (principalmente para informações sobre os filmes)

- . Jornal do Brasil
- . O Globo
- . Folha de São Paulo
- . Revista Veja
- . Isto é dinheiro
- . Jornal Opinião

**Na Espanha:**

- . El ABC.
- . La Vanguardia Española
- . 20 minutos
- . El Mundo
- . El País

Sites e demais endereços eletrônicos foram citados conforme seu uso.