

# FUTEBOL E CINEMA NO BRASIL: UM ENREDO

**Mauricio Murad**

Doutor em Sociologia, professor aposentado da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e professor titular da Universidade Salgado de Oliveira.

## Resumo

São fecundas e infinitas as possibilidades relacionais entre futebol e cinema, dois dos maiores espetáculos do mundo contemporâneo. No Brasil, os esforços para fundar e desenvolver um futebol e um cinema brasileiros começaram cedo, já nas primeiras décadas do século XX, e prosseguem enfrentando contradições e conflitos internos e externos. Futebol e cinema chegaram ao Brasil na mesma conjuntura histórica e participam de espaços sociais, tempos históricos, origem de classe e popularização semelhantes e são elementos constitutivos de nosso *ethos* e identidades coletivas. É preciso discutir essas realidades e relações, pois há no Brasil muito mais filmes sobre o futebol do que se imagina e muito menos do que deveria. Este artigo pretende justamente discutir alguns dos aspectos presentes nessas relações e refletir sobre a produção cinematográfica destinada ao futebol.

## Palavras-chave

futebol • história • cinema • documentário • ficção.

Correspondência

UNIVERSO – Universidade Salgado de Oliveira – Depto. de Mestrado

Rua Marechal Deodoro, 263

24030060 – Centro – Niterói/RJ

E-mail: m.mauriciomurad@gmail.com

# FOOTBALL AND CINEMA IN BRAZIL: AN ENTANGLEMENT

**Mauricio Murad**

Doctor in Sociology, retired Professor of the Universidade do Estado do Rio de Janeiro and Professor at Universidade Salgado de Oliveira.

## **Abstract**

Fertile and infinite are the relational possibilities between football and film, two of the greatest spectacles of the contemporary world. In Brazil, efforts to establish and develop a Brazilian football and cinema began in the early decades of the twentieth century, and continue to face contradictions and conflicts, both internal and external. Football and cinema arrived in Brazil at the same historical juncture and were also part of the same social spaces, historical times, class origin and similar popularisations, and are also component parts of our *ethos* and collective identities. One must discuss these realities and relationships, because in Brazil there are many more films about football than one might think, yet much fewer than there should be. This article intends to discuss some of the issues involved in these relationships and to reflect on the production of films about football.

## **Keywords**

football • history • cinema • documentary • fiction.

### Contact

UNIVERSO – Universidade Salgado de Oliveira – Depto. de Mestrado  
Rua Marechal Deodoro, 263  
24030060 – Centro – Niterói/RJ  
E-mail: m.mauriciomurad@gmail.com

## Introdução

Futebol e cinema chegaram ao Brasil na mesma conjuntura histórica, nos instantes finais do século XIX, e logo após a liquidação formal do estatuto da escravidão, com a Lei Áurea, em 1888, e a Proclamação da República, em 1889. O primeiro, o futebol, oriundo da Inglaterra, chegou em São Paulo trazido por Charles Miller, em 1894. Já o cinema, vindo da França, chegou ao Rio de Janeiro em 1895. Exportados dos dois países hegemônicos da Europa industrial, capitalista e imperialista e num momento histórico paradoxal: da consolidação do capitalismo e da gênese de sua primeira grande crise estrutural, a Guerra de 1914. Dos dois polos hegemônicos internacionais para os dois polos hegemônicos nacionais, nossos principais centros urbanos, protagonistas políticos da implantação da modernidade no Brasil.

Remetentes e destinatários, espaços sociais e tempos históricos, origem de classe e popularização mais ou menos assemelhados aproximam, do ponto de vista historiográfico, futebol e cinema como fatores da cultura brasileira para, do ponto de vista sociológico, integrá-los como dimensões constitutivas e interpretativas de nosso *ethos*, de nossas identidades coletivas. Os contextos históricos e sociais de nossa rica e fecunda diversidade cultural ajudam a entender porque esses “produtos de importação” se deram tão bem por aqui, assumiram formatos particulares e são fontes de referência em criatividade. Se combinados com a música brasileira, então, edificam um triângulo de cultura e inventiva de alta respeitabilidade internacional, além de se constituírem como elementos fundamentais para a compreensão de nossos dilemas e possibilidades.

A partir das primeiras décadas do século XX, tanto o cinema quanto o futebol, cada um com suas especificidades e propriedades, vão se consolidando como culturas na realidade brasileira e adquirindo, *pari passu*, o formato de atividades de entretenimento de massas, a partir dos parâmetros da indústria cultural (Marcuse, 1979). Pode-se dizer, ainda, que alcançaram o formato social do lazer, do ócio, do ócio criativo (Masi, 2000), em síntese, do *skolen*, no extraordinário sentido filosófico dado ao termo na Grécia clássica e difundido por Nietzsche em suas reflexões sobre as possibilidades da arte e do teatro atenienses.

Pouco mais de um século de história – ali pelos fins do século XX, na curva para o terceiro milênio – foi o tempo suficiente para transformá-los em dois dos mais expressivos eventos da vida das multidões em nosso país. Levantamento do IBGE (Pnad, 1996 e 2000) indica que futebol e cinema, nesta ordem, são “as preferências nacionais em matéria de diversão fora de casa”, nos nossos centros urbanos e suburbanos, grandes e médios, onde estão concentradas mais de 75% de

nossa gente. “Brasil é o país do futebol” e “cinema é a maior diversão” são expressões emblemáticas da importância dessas duas instituições de cultura entre nós.

É bom notar que, além de expressões internas, esses fenômenos socioculturais têm um impacto simbólico enorme, no nível mundial. Tanto o futebol quanto o cinema são espetáculos internacionais apaixonantes e têm cada um deles a sua mitologia. Suas *estrelas* e seus *astros* (observem os termos) constroem mitos e seduções em culturas e sociedades tão diversificadas, em imaginários coletivos tão distintos, de uma forma quase universal. E, o que talvez seja mais interessante, determinadas grades interpretativas do fenômeno cinematográfico (Morin, 1989) podem servir como instrumentos de observação e investigação do fenômeno futebolístico. Ambos são eventos culturais típicos da modernidade e que expressam as mudanças históricas globais ocorridas em fins do século XVIII e no transcorrer do século XIX (Melo e Drumond, 2009, p. 82).

Então, mais de cem anos depois de seu instante inaugural, conseguimos construir no Brasil (a exemplo de vários outros lugares do mundo) um grande, consistente, renovado e conceituado cinema, um grande, consistente, renovado e conceituado futebol, ambos acumulando conquistas internacionais significativas e contribuindo para o desenvolvimento das respectivas linguagens estéticas e desportivas. Futebol e cinema no Brasil – parece que quase ninguém mais tem dúvida – são formas de entretenimento e utilização do tempo livre consolidadas entre nós, no cotidiano de nossas populações urbanas. São fatos sociais totais (Mauss, 1974) característicos de nossas sociedades contemporâneas marcadas pela imagem, pelo consumo e pela informação globalizados.

### **Futebol e cinema: interlocuções**

E a inter-relação entre futebol e cinema? O futebol, como um dos patrimônios da nossa “cultura popular”, mereceria mais intervenções das artes cinematográficas brasileiras, como também de outras manifestações de nossas artes, como o romance. Em outros estilos literários, como o conto, a crônica e a poesia, o futebol foi e é bastante abordado e pelos nomes de proa da literatura brasileira. Na Espanha a *fiesta brava* (tourada) sempre foi tematizada pelo cinema e também pela literatura, constituindo quase uma “escola” de filmes e textos, podemos dizer, do mesmo modo como o pugilismo e o futebol americano nos EUA ou as lutas marciais no Japão. O cinema brasileiro deu uma boa atenção ao universo do futebol, embora este merecesse bem mais, devido à sua simbologia e representação para o nosso cenário cultural, para o nosso *ethos*.

Como foi (e é) a história de sua aproximação, de sua sintonia interpretativa, tanto temática quanto estilística? Historicamente, o cinema brasileiro teve (e tem) no futebol um enredo bissexto, pelo menos no longa metragem de ficção. No documentário e no curta metragem, o quadro é diferente. Contudo, na última década, essa relação melhorou significativamente em quantidade e qualidade. Penso eu que isto está inserido num contexto maior: a valorização da importância antropológica da imagem e da imagem em movimento. Vivemos uma época histórica referenciada pela imagem e que valoriza os estudos sociológicos, históricos, antropológicos e até filosóficos da imagem, enquanto documento e documento primário.

As imagens são fontes de consulta fundamentais para as “ciências da cultura” e a cada dia estão sendo mais valorizadas. Na perspectiva de uma antropologia visual e/ou sociologia imagética, há sempre muitas imagens de época a serem lidas e interpretadas, contributos necessários à densidade da análise. Por toda parte há uma consciência crescente no que respeita ao valor gnosiológico da imagem, como categoria diferencial e explicativa para as ciências sociais. “A fotografia tem para a história o valor de um documento primário” (Barthes, 1970, p. 87; 2001, p. 108). Desde os primeiros desenhos das cavernas pré-históricas, feitos nos tetos, até as técnicas de alta definição, digitalizadas no cinema, no DVD e na televisão, passando pela arte pictórica, as imagens constituem um panorama cada dia mais valorizado.

Não são muitas as obras fílmicas que abordaram o tema futebol (mas também não são tão poucas, assim, como se costuma dizer, mesmo entre os especialistas das duas áreas), o que é lamentável, uma vez que a paisagem imagética e o cenário dramático de nossa maior paixão alcançam uma estatura simbólica fundamental para o entendimento das raízes culturais brasileiras, para o entendimento de nossas identidades. A fotografia tem para a história o valor de um documento primário, preconizou Barthes. A produção de imagens, genericamente, é a condição básica para uma sociologia compreensiva das realidades, amplificamos nós. E o cinema, especialmente, tem sido, na história das ciências sociais, técnica e método de produção de conhecimentos, em particular para a antropologia, contemporâneos que foram na origem e no desenvolvimento de seus instrumentais de trabalho, no derradeiro lustro do século XIX.

O filme etnográfico e o documentário estão no nascedouro do cinema e têm relevante contribuição para a sua história, como também para a história das ciências da cultura. Ritos e mitos, festas e funerais, símbolos e arquétipos eram mostrados em imagens e movimentos, possibilitados pelo cinematógrafo Lumière, a fim de revelar suas estruturas distintas e diferenciais. “*Il cinema è un'invenzione senza futuro*”, disse Antoine Lumière, em 28 de dezembro de 1895, como pode ser visto hoje, no Museo Nazionale del Cinema, na cidade de

Turim, Itália. Esta é tida como a data oficial da fundação do cinema, quando Auguste e Antoine Lumière exibiram seu primeiro filme, *A saída dos operários das fábricas Lumière*, no Grand Café de Paris. Instigante, para o que estamos pensando nos limites do presente artigo, é que há um curta documentário, datado de 1897, que mostra os irmãos Lumière jogando uma partida de futebol. A “lata” original desta raridade encontra-se no Instituto Lumière, em Lyon, na França. Podemos então arriscar e dizer que futebol e cinema têm uma história bem mais antiga do que habitualmente se imagina.

A partir do estabelecimento do cinema, enquanto técnica e arte, as temáticas multissignificativas do cotidiano passaram a ser (re)vistas em sua pluralidade polissêmica e polifônica, sob uma nova ótica, tornada possível pela ciência e pela tecnologia da sociedade industrial: a câmera de cinema. Esta, no século XX, tem contribuído e muito para o processo – necessário e irreversível – de valorização da chamada cultura popular, reforçando uma tendência crescente em nossa época, tão bem defendida e sintetizada por Umberto Eco (1989, p. 31): “Após tantos livros que nos contavam tudo sobre a crise dos universais, sobre a organicidade das instituições, sobre os meandros da política internacional e da diplomacia e nada, nada mesmo, sobre a concepção do amor, sobre as festas ou os funerais, era exatamente isso o que deveria ser feito.”

## O caso brasileiro: cena I

Cinema e futebol chegaram ao Brasil pelas mãos (e pés) da elite endinheirada e com a ajuda de imigrantes, os quais já marcavam sua presença em nossa história e, na conjuntura referida, constituíam política de governo, como incentivo ao ingresso de mão-de-obra especializada, para fazer frente às novas necessidades do país. Isto nas primeiras épocas. Logo depois, tanto o futebol como o cinema passaram por um processo de popularização, cada um a seu jeito e a seu modo, mas ambos atingindo, em cheio, o gosto do brasileiro. Duas estatísticas cinematográfico-futebolísticas comprovam a veracidade da afirmação anterior que nem sempre é reconhecida e aceita por todos.

No início do século, mais especificamente entre 1907 e 1911, o cinema brasileiro produziu cerca de 200 filmes por ano, com um público sempre crescente, de tal modo que, até o início dos anos oitenta, detinha 55% do nosso mercado interno, percentual admirável que nenhum outro cinema do mundo alcançou.<sup>1</sup> Em

---

<sup>1</sup> O desmonte causado pela política do governo Collor atingiu em cheio o cinema brasileiro, ocasionando um retrocesso em todos os níveis, tanto na produção como na comercialização. Na

relação ao futebol, na segunda metade dos anos dez, já estava espalhado de norte a sul, praticamente em todas as cidades grandes, médias e até pequenas. A partir dos anos 1920, essa tendência se aprofunda de forma avassaladora e irresistível, chegando, na contemporaneidade dos anos noventa, a um patamar ímpar: mais de 70% da preferência nacional (Ibope, 1996). E, de lá pra cá, com certeza, esse significativo percentual se manteve e até foi ampliado. Esta noção parece ser indiscutível.

A popularização de ambos cumpriu trajetórias distintas. O cinema expandiu suas raízes junto à população brasileira porque transformou em tema elementos de forte significação para a nossa cultura, em quatro épocas diferentes e, em algum sentido, complementares. Dentre outros instantes expressivos, podemos destacar a filmografia do Ciclo de Cataguases, da Chanchada, do Filme de Cangaço e do Cinema Novo. Diferentes projetos estéticos e ideológicos, convergentes, entretanto, no que diz respeito à construção de um panorama imagético da realidade brasileira, de alto valor para uma sociologia de nossa interpretação. Talvez ainda não se tenha dado a essas obras a devida importância etnográfica, enquanto fatores constitutivos da formatação de uma identidade cultural, de um *ethos* civilizatório, reflexão recorrente entre nós, em particular nas décadas de 20 a 60 do século XX, ou seja, no mesmo período histórico, no mesmo *zeitgeist* em que essa filmografia era produzida.

O cinema brasileiro dessas décadas é, pois, um importante fato social na composição dos debates acerca de uma identidade nacional, realizando uma leitura de nossa realidade pelo viés da chamada cultura popular. Revalorizando as temáticas do cotidiano da coletividade e apontando suas contradições, contribuía e com êxito para se enxergar as raízes de nossa formação social. Os trabalhadores de Humberto Mauro, o carnaval e a música popular das chanchadas, os conflitos do cangaço, a politização cinemanovista são ícones centrais para um entendimento brasileiro do Brasil, por assim dizer. Nossa cinematografia conseguiu realizar essa proposta ideológica, por intermédio de uma estética instigante em matéria de imagens e de linguagem. Muitas vezes revolucionária, outras nem tanto, mas carnavalizadora sempre. O Banco Nacional, da família Magalhães Pinto, por exemplo, financiou o Cinema Novo, movimento de forte influência de esquerda. Os próprios conceitos de nação e nacionalidade eram dialeticamente incorporados e combatidos, enquanto categorias políticas do discurso. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, alegórico e metafórico, talvez seja uma eloquente exemplificação.

---

segunda metade dos anos 1990, assistimos a uma recuperação em níveis crescentes e satisfatórios, representados pela lei de incentivo à criação audiovisual no país.

O futebol foi introduzido oficialmente no Brasil pelas elites racistas e excludentes. Aristocrático, branco, elegante, rico, educado, falando inglês do goleiro ao ponta-esquerda. A riqueza era exigida e, também, a tradição. Uma certa tradição pelo menos expressa no sobrenome duplo ou na linhagem familiar. A exemplo da Cavalaria medieval – guardadas as devidas diferenças – que exigia a comprovação de nobreza por três ou quatro gerações, os primeiros clubes de futebol no Brasil impuseram critério de cor e classe. Barreiras sociais rígidas, verdadeira violência contra negros, mulatos e brancos pobres.

Mas todo lado tem dois lados e, paralelamente a esta “história oficial”, elitista e racista, vinha sendo gestado, no seio das camadas populares, um processo subterrâneo, clandestino, de paixão, divulgação e práticas futebolísticas. Driblando com engenho e arte todas as interdições, por meio da várzea, das peladas e da periferia, pretos, mulatos e brancos pobres engendraram uma posição firme e marcante historicamente: a da apropriação e inversão do código vigente, isto é, a da popularização e democratização do futebol. Este processo, entranhado na realidade brasileira, atravessará os anos da belle époque, mais ou menos no anonimato (destaque para a fundação do Corinthians, em 1910, de origem realmente popular) e verá instalada e reconhecida a sua vigência, a partir da década de 1920, mais precisamente 1923, quando o Vasco da Gama foi campeão carioca – campanha extraordinária, quase invicta; perdeu somente uma partida para o Flamengo, por 3 x 2, no chamado “jogo das pás de remo”, onde os robustos remadores rubro-negros agrediam com as pás de remo os torcedores vascaínos. E foi bicampeão em 1924 (agora invicto) com um timaço de pretos e pobres, formado por Nelson, Mingote e Leitão; Nicolino (substituído por Brillhante, em 1924), Bolão e Arthur; Pascoal, Torterolli, Arlindo (Russinho, em 1924), Ceci (Fernandes, em 1924) e Negrito.

Esse processo não ocorreu sob a égide da cordialidade e da conciliação; foi resultante de um contexto político de confrontos e conflitos entre diferentes interesses de grupos sociais antagônicos. A partir dos anos 1920, a tradição elitista do futebol brasileiro, sustentada por uma ideologia de exclusão, vai *pari passu* sendo transformada e perdendo consistência no interior da história que realiza a implantação da pós-modernidade entre nós e propõe a emergência de uma nova identidade cultural brasileira. Um novo *ethos* de inclusão dos elementos da cultura popular e do cotidiano, presente nos projetos revolucionários do início dos anos 1920 – tenentismo, comunismo, modernismo – que são definidores de uma conjuntura de revisão ética, estética e ideológica das propostas da tradição brasileira. Em sintonia com as ocorrências da estrutura global, a partir da década de 1920, notadamente do ano de 1922, a história do futebol brasileiro vai forjar



os antecedentes de uma nova fase. A fase mais original, produtiva e espetacular de sua trajetória, ou seja, a sua popularização e democratização, obtidas através da entrada em cena de pretos, mulatos e brancos pobres.

São linhas paralelas, as trajetórias de futebol e cinema no Brasil? Nem tanto, como já apontamos neste artigo, já que o nosso cinema produziu uma razoável quantidade de filmes sobre futebol, ao contrário daquilo que se pensa, se escreve e se diz. É óbvio que nossa produção filmico-futebolística (como também, já dissemos, em outras expressões artísticas) está muito aquém do esperado e, principalmente, em virtude da dimensão simbólica que o futebol tem para o brasileiro. Entretanto, se filmou futebol muito mais do que aquilo que normalmente se afirma, mesmo entre especialistas das duas áreas. Excluindo os cinejornais, o filme etnográfico e os curta-metragens (documentário e/ou ficção), o que aumentaria e muito esta contabilidade, há bem mais de uma centena de filmes do cinema brasileiro tratando do futebol, entre documentários de média e longa metragem e ficção, este sim bem raro entre nós. Nossa pesquisa (Uerj/Universo, 2008) cobriu somente a produção dos primeiros cem anos do cinema brasileiro, de 1908 – o primeiro filme – até o final de 2008. Ainda é pouco, insuficiente, porque precisamos tornar o tema constante; criar uma tradição de filmes sobre futebol no Brasil, quase uma “escola”, um estilo, como no cinema americano em relação ao boxe, outro ótimo exemplo, além dos já referidos aqui. Contudo, é necessário colocar a questão em seus devidos termos e verdadeiros limites. O cinema brasileiro abriu bem mais espaço na tela para o futebol do que o nosso teatro abriu no palco, ou a nossa literatura abriu nas páginas do romance, por exemplo. Romance, note bem, porque no conto, na poesia e, principalmente, na crônica, a realidade é bem distinta. Já dissemos, mas estamos reiterando.

Então, eis a questão: há muito mais filmes brasileiros sobre futebol do que imagina a nossa vã filosofia, mas ainda é muito pouco, considerando-se a importância sociológica e estética de nosso futebol e de nosso cinema. Assim, a grande questão, a questão de fundo, está colocada: mesmo com esta produção de resultado razoavelmente satisfatório, o futebol não se consolidou ainda como argumento para o cinema brasileiro. Generalizadamente, podemos amplificar esta conclusão para todas as nossas expressões artísticas. “Tal esporte, qual país!” Esta reveladora frase de Schiller ainda não foi plenamente levada em conta pelas artes no Brasil, como em outras realidades. Mais exemplos: o beisebol pelo cinema japonês e norte-americano, além do basquetebol, também por este último.

Do ponto de vista simbólico, o futebol é uma metalinguagem que revela as relações sociais substantivas de uma determinada realidade. Metáfora notável e extraordinária das características existenciais básicas da vida humana e de nossa

formação social, o futebol é um ritual de forte expressividade antropológica, histórica, psicológica, política, linguística, estética... ética da cultura brasileira. Neste sentido, é um objeto polissêmico e polifônico, que articula múltiplos saberes e diferentes linguagens e se inscreve como objeto de estudo no universo das ciências da cultura. Por todos esses motivos, não resta dúvida em relação à grandeza temática e necessária do futebol enquanto objeto da estética nacional, em particular do cinema, uma vez que sua linguagem, tal como a do futebol, está fundada na imagem e no movimento articulados. Há em todo o país uma consciência crescente no que diz respeito ao valor sociológico da imagem, como categoria diferencial e explicativa para as ciências sociais. “A leitura do mundo precede a leitura do texto”, postulou Paulo Freire. E essa leitura do mundo é iconográfica, imagética, sobretudo em nossa era pós-moderna fotográfica, filmica, televisiva e informatizada.

## **O caso brasileiro: cena 2**

O século XX é o século do futebol. O século XX é o século do cinema. Os autores destas frases? Respectivamente, Pelé e Glauber Rocha, dois ícones fundamentais do futebol e do cinema, respectivamente. São fecundas e infinitas as possibilidades relacionais entre futebol e cinema, dois dos maiores espetáculos do mundo contemporâneo, do Brasil contemporâneo. Em nosso país, os esforços para fundar e desenvolver um futebol e um cinema brasileiros típicos começaram cedo, nas primeiras conjunturas do século XX, e prosseguem enfrentando contradições e conflitos internos e externos até os dias atuais, na primeira década do século XXI. A luta tem sido árdua sempre, mas os resultados compensadores de um modo geral. Em verdade, é somente a partir dos anos 1930 que ambos iniciam seus processos de consolidação entre nós, inclusive com as primeiras leis federais regulamentadoras das atividades e isto pós-revolução de 1930, com Vargas já no poder e aproximadamente quatro décadas depois de seus respectivos ingressos no país.

A criação da Liga Carioca de Futebol, em 23 de janeiro de 1933, implantando o profissionalismo e provocando uma ruptura com a Associação Metropolitana de Esportes Amadores, processo que só vai se completar em 1937 com a unificação das entidades e o início de nossa legislação esportiva, em 14 de abril de 1941 – Decreto-Lei nº 3.199, promulgado em pleno Estado Novo –, são medidas institucionalizadoras e regulamentares de nosso futebol. A lei referida é para o conjunto dos desportos brasileiros e não especificamente para o futebol. Entretanto, contribuiu para a sua regulamentação, difusão e consolidação, na medida em que foi o ponto alto da legislação esportiva naquele momento histórico, organizando os esportes em todo o território nacional e criando o Conselho Nacional

de Desportos no Ministério da Educação e Cultura. Foram iniciativas avançadas para a época, em que pese o patrocínio e o respaldo da ditadura interna de Getúlio Vargas e a inspiração na ditadura externa da Itália fascista de Benito Mussolini.

No que concerne ao cinema, é também somente a partir da Revolução de 1930 que são dados os primeiros passos oficiais, enquanto política de governo, no sentido de lançar as bases de uma indústria cinematográfica nacional. O primeiro capítulo deste processo é o Decreto-Lei nº 21.240, de 4 de maio de 1932, que nacionalizou o Serviço de Censura Cinematográfica para Educação Popular, e o Decreto-Lei nº 4.064, de 29 de janeiro de 1942, em pleno Estado Novo, que criou, no Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, o Conselho Nacional de Cinematografia. São medidas provenientes de governos autoritários, cuja referência ideológica é o regime ditatorial, porém foram importantes contribuições para o início de uma cinematografia brasileira. Abriram um primeiro caminho necessário e significativo que, uma década após, já sob uma nova conjuntura e agora democrática, desdobrou-se e avançou mais pela política de governo do mesmo Getúlio Dornelles Vargas.

Em 1952, o governo federal encaminhou ao Congresso Nacional um anteprojeto de lei, o qual propunha a criação de uma autarquia para fomentar a arte, a indústria e o comércio cinematográficos. Nesta mesma época, outras iniciativas institucionalizadoras, fundantes de um projeto de cinema brasileiro, são uma espécie de reserva de mercado com a obrigatoriedade da exibição de um complemento nacional em todos os cinemas do país, além de um mínimo de três filmes de longa metragem por ano, no circuito comercial, inicialmente, e mais tarde na proporção de um longa brasileiro para cada grupo de oito estrangeiros. Essas medidas mercadológicas da década de 1950 serão acompanhadas por medidas acadêmicas como a criação de cursos de História e Estética cinematográficas, além do indicativo da fundação de uma Escola Nacional de Cinema na Universidade do Brasil.

São expressivos atos de governo, embora insuficientes se compararmos com a realidade de outros países concorrentes como os Estados Unidos, por exemplo, onde o escritório da Motion Pictures Association, entidade representativa das grandes companhias americanas de cinema, fica situado dentro da Casa Branca. Cinema nos Estados Unidos é historicamente prioridade e política de governo. Construiu-se e consolidou-se por lá uma consciência nacional em relação à importância sociológica da imagem como elemento constitutivo da identidade cultural interna, bem como produto de exportação, com valor tanto econômico quanto ideológico.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> É o segundo produto na pauta de exportações do país, perdendo apenas para a indústria aeronáutica,

A declaração irônica de Oswald de Andrade – “aquilo que não soubermos o cinema americano informará” – é exemplarmente simbólica e sábia metáfora.

Se as histórias do futebol e do cinema no Brasil são parecidas no que tange à conjuntura e à origem europeia, capitalista, imperialista e elitista, são diferentes no que concerne à trajetória de suas respectivas popularizações. Embora a época histórica e os espaços sociais sejam os mesmos, a natureza do processo é distinta. As camadas populares se apropriaram do futebol inglês, elitista e de linhas retas, que lhes era proibido, transformando-o numa espécie particular de arte, sinuosa, criativa, plástica, de acentuada retórica corporal, o estilo brasileiro de jogar futebol, em última instância. Uma semiologia do corpo, que na sociedade brasileira era tão vilipendiado pelo trabalho e repressão e que encontrava no futebol uma possibilidade política de redenção, de libertação. Em síntese, o futebol passou a ser jogado por gente do povo, tornou-se democrático e popular, criou um estilo próprio, enraizado em nossa identidade cultural, passando, desse modo, a ser mais do que um dos fenômenos de nosso *ethos*, uma eloquente metáfora de nossa coletividade.

Com o cinema, o processo foi diferente. Seus realizadores sempre foram oriundos, fundamentalmente, das classes média e alta intelectualizadas. No entanto, e em que pese a origem de classe, vários são os projetos na história do cinema brasileiro interessados em tematizar o cotidiano de nossa sociedade, as raízes de nossa formação. Cada um desses quatro projetos que destacamos - Ciclo de Cataguases, Chanchada, Cangaço e Cinema Novo - cada um a seu jeito, cada um a seu modo, foi responsável pela conquista de uma determinada fatia do mercado filmográfico, o que resultou, no somatório, na invejável marca de 55% do público consumidor de cinema no Brasil, alcançada no início da década de oitenta.

É a partir dos anos 1920 e, principalmente, dos anos 1930, que futebol e cinema começam a se popularizar no Brasil até chegarem ao extraordinário patamar “das preferências nacionais em matéria de diversão fora de casa”. Até a década de 1920, eram os estilos e os produtos estrangeiros que dominavam tanto o futebol quanto o cinema brasileiros. A partir desta conjuntura de questionamentos e polêmicas acerca de nossa identidade e construção nacionais – cuja referência estrutural era a interpretação do país que provinha dos movimentos tenentista, comunista e, particularmente, modernista –, um novo projeto de Brasil passa a ser pensado, discutido e construído. Um projeto de um novo *ethos* de inclusão dos elementos da cultura popular e do cotidiano. Este *zeitgeist* influencia

---

civil e militar, e totalizando quase 3 bilhões de dólares em volume global de negócios. Ocupa, aproximadamente, 10% do mercado mundial que somou, em 1997, mais de 30 bilhões de dólares.

todos os setores da vida cultural e institucional do país e uma batalha, de natureza política, é travada entre as forças progressistas e as forças conservadoras.

Futebol e cinema, em sintonia com as tendências da época, se popularizam a partir deste momento histórico. O futebol, que até os anos 1920 era extremamente elitista, racista e excludente, passa por um processo de transformação democrática e popular que assiste a proliferação da várzea paulista e da pelada carioca para todo o Brasil e organiza a construção do nosso estilo de jogar futebol.

O cinema, em que pese a farta produção dos realizadores nacionais entre 1907 e 1911, era um fenômeno concentrado no eixo Rio-São Paulo, e seu circuito de exibição estava dominado pelos filmes estrangeiros. A partir da década de 1920, o cinema brasileiro inicia uma trajetória de difusão por todo o território nacional. Além de Rio e São Paulo, a nossa produção cinematográfica se expande pelo país, com o surgimento de núcleos de reflexão e pesquisa e centros de criação fílmica em Cataguases (MG), Juiz de Fora (MG), Curitiba (PR), Florianópolis (SC), Recife (PE), São Luiz (MA), Salvador (BA), Manaus (AM) e Porto Alegre (RS), para citarmos apenas alguns.

No bojo deste processo renovador de pensar e de fazer cinema no Brasil, uma nova perspectiva começa a se organizar para a produção nacional, a de sua popularização, por intermédio da aproximação com o gosto do grande público. A comédia carnavalesca dos anos 1930 e, logo depois, a Chanchada concretizam esse projeto e inauguram uma nova qualidade na relação econômica, estética e ideológica entre realizadores e mercado. E mais: o nosso cinema passa a se interessar, de forma sistemática, pelos elementos representativos da cultura das multidões no Brasil, como o carnaval, a música popular, o teatro de revista, a seresta, o rádio, a literatura de cordel, o cangaceirismo, a religiosidade, o *ethos* caipira, o circo, e *last but not least*, o futebol.

### O caso brasileiro: cena 3

O primeiro filme brasileiro sobre futebol é de 1908, realizado pela Foto Cinematografia Brasileira, do Rio de Janeiro, com fotografia e direção de Antonio Leal, imigrante português, um pioneiro e incentivador do cinema no Brasil. Após este filme sobre o *match* internacional Argentina 3 x Brasil 2, realizado em 11 de julho de 1908, nas Laranjeiras, campo do Fluminense no Rio de Janeiro, mais de vinte anos se passaram para que o futebol voltasse à nossa filmografia.<sup>3</sup> Nos

---

<sup>3</sup> Excluindo-se, obviamente, os cinejornais do Pathé Jornal, Cinejornal Brasil, Cine Atualidade, Atualidades Atlântida e, acima de tudo, o Canal 100 de Carlinhos Niemeyer que consagrou o

decênios de 1930 e 1940, foi feita uma dezena de filmes brasileiros sobre o futebol, concentrados ainda no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, com predominância para este último que foi responsável por 70% da produção global do país. O primeiro deste período, *O campeão de futebol*, é de 1931, da Victor Film de São Paulo, direção de Genésio Arruda, que também é ator do elenco, junto a jogadores como Arthur Friedenrich – o primeiro grande mito do futebol brasileiro –, Ministrinho e Tufi Curi, e tem o argumento assinado por Menotti Del Picchia, proeminente intelectual do Movimento Modernista de 1922 e um dos mais respeitados escritores da literatura pátria. Deliciosa comédia que trata do futebol pela ótica da popularização do jogo que ocorria naquela época, abordando a várzea, a “pelada”, a periferia, práticas futebolísticas já espalhadas por todo o país nesta ocasião, de acordo com o mapeamento do eminente sociólogo Fernando de Azevedo. Primeira película do período e marcante pela importância da equipe técnica que reuniu, pela angulação que deu à temática e por iniciar, efetivamente, um encontro da maior riqueza para uma leitura compreensiva da cultura brasileira entre futebol e cinema, dois (insisto!) dos mais representativos ícones populares de nossa coletividade.

Estabelecido este encontro inaugural, e num contexto facilitador do debate em torno de nossas raízes, poder-se-ia esperar que as décadas seguintes confirmassem essa tendência, consolidando uma tradição de filmes de futebol em nossa cinematografia, o que, afinal, não aconteceu. O decênio dos 1950, por exemplo, lança um olhar em direção ao passado, em busca de nossos fundamentos históricos e sociais, de nossa brasilidade rural e urbana – “rurbana”, para se empregar uma expressão de Gilberto Freyre – e lança também seu olhar para frente, em busca de possibilidades futuras. A partir de 1955 e até 1958, o país inteiro começa a tomar conhecimento de iniciativas culturais que, valorizando as raízes populares de nosso cotidiano, de nossas redes de identidades, espraiam suas criações e marcantes influências para os momentos subsequentes.

O Cinema Novo, a Bossa Nova e a Seleção de 1958 são destaques, mas um oceano inventivo marca esta época brasileira do repensar. Lima Barreto é, afinal, reconhecido como escritor brilhante das temáticas suburbanas. Jorge Amado faz uma saborosa interpretação literário-etnográfica de nossa população. Villa-Lobos declara, em 1958, “hoje eu sei que o chorinho (criado por ele e popularizado por Pixinguinha) nasceu dos seresteiros, dos boêmios e do jeito de ser do homem simples brasileiro”. A capoeira baiana de mestre Pastinha ganha proporção

---

cinejornal enquanto gênero e produziu o maior e mais importante acervo de imagens e reportagens cinematográfico-futebolísticas.

nacional. O frevo pernambucano, João Cabral, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Adoniran Barbosa, José Lins do Rego, Nelson Rodrigues, Luís Gonzaga, Anísio Teixeira, Carlos Drummond, enfim, um timaço de craques que realiza um verdadeiro redescobrimto do Brasil.

Nesta linha de entendimento do contexto é que a Seleção de 1958, na Suécia, representa, mais do que nunca, o país. Campeã do mundo pela primeira vez e jogando de modo explícito, publicamente assumido, aquilo que convencionou-se chamar de “estilo brasileiro” do nosso mais genuíno futebol. Repleto de cultura popular, de samba, de lundu, de capoeira, de frevo, da sinuosidade ameríndia e negra (apesar das resistências gigantescas – Didi era o único negro titular do escrete, no início), encantou o planeta, orgulhou o país e contribuiu para consolidar aquele pedaço popular e democrático da nossa história.

Entretanto, apesar de todo esse projeto de repensar o Brasil pelo viés da chamada cultura popular e da importância alcançada no período pelo futebol e pelo cinema brasileiros, o encontro dos dois, marcado desde a década de 1920 do nosso século, afinal não ocorreu. Não ocorreu, que fique bem claro, o grande encontro, isto é, aquele que poderia fazer emergir um estilo, uma escola do filme de futebol no cinema brasileiro, como a Chanchada ou o Cangaço. Neste período, anos 1950, sete são os filmes de futebol, tendo-se como destaque inequívoco e consensual *Rio 40 graus*, da produtora Equipe Moacyr Fenelon, Rio de Janeiro, 1955, direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos e música do maestro Radamés Gnattali. Esta, inclusive, é a película considerada como aquela que dá início ao movimento cinemanovista. O filme constrói um painel da vida carioca, em episódios distintos, mas complementares. O futebol é abordado em sequências e imagens que dramatizam personagens clássicos de seu universo como o torcedor apaixonado e o jogador esquecido. Bela e fundamental obra, marcante para o cinema brasileiro como um todo e para a história de sua relação com o futebol.

Nesta mesma perspectiva, de uma filmografia de qualidade plena, de sofisticadas imagens, podemos listar os seguintes e referenciais trabalhos feitos naquele momento histórico: *Garrincha, alegria do povo*, RJ, 1963, direção de Joaquim Pedro de Andrade; *Rei Pelé*, RJ, 1963, direção de Carlos Hugo Christensen, argumento e diálogos de Nelson Rodrigues; *Subterrâneos do futebol*, SP, 1965, direção de Maurice Capovilla; *Tostão, a fera de ouro*, MG, 1970, direção de Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite, roteiro de Roberto Drummond; *Isto é Pelé*, RJ, 1974, direção de Luís Carlos Barreto, texto de Paulo Mendes Campos; *Passe livre*, RJ, 1974, direção de Oswaldo Caldeira, música de Gilberto Gil.

Eis, então, o real tamanho dessa relação entre futebol e cinema no Brasil: há muito mais filme do que se imagina e muito menos do que deveria. A segun-

da metade do decênio de 1990 tem demonstrado uma força produtiva bastante animadora, a qual não para de gerar seus efeitos, ainda hoje, até o ano de 2008. O reconhecimento crescente do valor do futebol para a compreensão de nosso sistema simbólico, o tetra e o penta campeonatos mundiais e a comemoração dos centenários do futebol e do cinema em 1994 e 1995, contribuíram decisivamente para o que está parecendo ser um *boom* do filme futebolístico brasileiro. Aproximadamente 15 realizações, só no biênio 1997/98, excluindo-se os cinejornais e curta-metragens, conforme a delimitação do objeto nesta fase da pesquisa. Com a eleição do Brasil como sede da Copa de 2014 e dos Jogos Olímpicos de 2016, é possível (e já se pode notar algum sinal nessa direção) que essa tendência se multiplique quantitativa e qualitativamente. Que as perspectivas atuais se confirmem e consolidem uma tradição no Brasil, para que possamos construir uma “escola brasileira” de filmes de futebol. Assim esperamos. Nosso futebol e nosso cinema merecem e só têm a ganhar com isso. O tempo dirá.

### Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Ponts, 1970.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GUIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- MELO, Victor Andrade de e DRUMOND, Mauricio. *Esporte e cinema: novos olhares*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial ou o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- MASI, Domenico de. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.
- MORIN, Edgard. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MURAD, Mauricio. *A violência e o futebol: dos estudos clássicos aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- MURAD, Mauricio. *Sociologia e educação física: diálogos, linguagens do corpo, esportes*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- MURAD, Mauricio. Jogos olímpicos e política: um dia em setembro. In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fábio Farias (orgs.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

Recebido: 21/12/2009 – Aprovado: 24/05/2010