

sessões do  
**MAGINÁRIO**

ano XVII | n27 | 2012/1



# 2

## O Futebol Brasileiro nos Filmes

### Boleiros 1 e 2, de Ugo Giorgetti<sup>1</sup>

Ana Maria Acker<sup>2</sup>

Miriam de Souza Rossini<sup>3</sup>



**Resumo:**

O artigo analisa as relações entre futebol e cinema no Brasil por meio dos filmes Boleiros – Era uma vez o futebol (1998) e Boleiros 2 – Vencedores e Vencidos (2006), de Ugo Giorgetti. Partimos do pressuposto de que ainda há uma tradição hegemônica nas produções nacionais e observamos como ela afeta as obras sobre esse esporte.

**Palavras Chave:**

Comunicação, cinema, futebol.

**Abstract:**

The article analyzes the relationship between football and cinema in Brazil through the movies Boleiros – Era uma vez o futebol (1998) and Boleiros 2 – Vencedores e Vencidos (2006), directed by Ugo Giorgetti. We assume that there is a hegemonic tradition in national productions and observe how it affects the movies about this sport.

**Keywords:**

Communication, movies, football.



## Introdução

O futebol mantém uma relação curiosa com o cinema ficcional brasileiro. Se não há grandes sucessos de público e crítica em que a modalidade seja protagonista, em muitos filmes ela aparece de algum modo na trama, conforme pesquisa de Victor Andrade de Melo (2006). Levando em conta o papel que esse esporte ocupa na cultura brasileira, é importante investigar essas relações entre futebol e cinema, discutindo o modo como o audiovisual nacional apresenta o mundo da bola. O presente trabalho se propõe, portanto, a fazer esta análise a partir dos filmes *Boleiros – Era uma vez o futebol* (1998) e *Boleiros 2 – Vencedores e Vencidos* (2006), ambos de Ugo Giorgetti.

As duas produções têm o futebol como eixo central da trama e apresentam a seguinte estrutura: ex-jogadores se reúnem em um bar para conversar e lembrar os tempos em que participavam ativamente do mundo do futebol. O objetivo do artigo é analisar como o futebol, do passado e do presente, é abordado narrativa e esteticamente nas duas obras, deixando transparecer um tipo de imaginário<sup>4</sup> que se constituiu a respeito desse esporte no nosso audiovisual. Imaginário esse que dialoga com as tradições cinematográficas brasileiras.

A análise dessas questões nos dois filmes se dará a partir de sequências específicas e será focada na *mise-en-scène*, montagem e construção narrativa dos personagens. A base para a discussão da *mise-en-scène* é a obra *Figuras traçadas na luz* (2008), de David Bordwell. Segundo o autor, é importante observar o que está na tela de fato, perceber as nuances da encenação, o estilo, pois “quando vemos um filme, assimilamos as imagens, mas poucas vezes notamos como estão iluminadas ou compostas” (Bordwell, 2008, p. 58).

## O futebol no cinema brasileiro

Diversidade de estilos, gêneros e estéticas formam o cinema nacional, entretanto há discursos hegemônicos que marcam a identidade da nossa produção e o modo como nos representamos nas telas. Partimos do pressuposto de que essa tradição também marca o discurso cinematográfico dos filmes sobre futebol, contradizendo a inserção do Brasil no cenário mundial nessa modalidade.

O jornalista e crítico Luiz Zanin Oricchio, no livro *Fome de bola – cinema e futebol no Brasil* (2006), identifica que as conexões entre futebol e audiovisual resultaram em uma quantidade significativa de produções – desde simples registros documentais até longas de ficção e cinebiografias de jogadores importantes. “As relações entre futebol e cinema irão se estreitar em períodos descontínuos. Essas relações não são lineares ou regulares, como se poderia esperar. As trajetórias do cinema e a do futebol seguem juntas, mas não paralelas”, destaca o autor (Oricchio, 2006, p.21).

Victor Andrade de Melo, em *Cinema e Esporte – diálogos* (2006), constatou informação semelhante após analisar mais de 4,5 mil filmes brasileiros, realizados entre 1916 a 2006. Nas 221 produções em que o esporte aparece, pelo menos em cem o futebol está presente (Melo, 2006, p. 125). Apesar de haver inúmeros registros documentais e referências ao futebol em filmes de ficção, as pesquisas e análises dessas obras estão longe de corresponder à importância do jogo em nosso país.

Em meio a essas produções esparsas, estão as duas obras já citadas de Ugo Giorgetti. Desde a *Retomada*<sup>5</sup> do cinema brasileiro, esse é o único caso em que um filme sobre futebol ganhou uma sequência, o que, em verdade, não é muito

comum na produção nacional como um todo. Quase uma década separa as duas realizações e o diretor imprime as mudanças ocorridas no mundo da bola na continuação. De modo geral, os dois filmes se passam em um bar, em São Paulo, onde ex-jogadores se reúnem para conversar e contar histórias sobre o tempo em que faziam sucesso nos gramados, bastidores de outros atletas, juízes, o dia a dia da profissão. A cada conto, o futebol é mostrado na tela, e é através desse mosaico de pequenos dramas que Giorgetti problematiza situações envolvendo o esporte.

No primeiro filme há um árbitro que aceita suborno para ajeitar resultado; o craque do passado obrigado a vender taças para pagar dívidas; o jogador famoso que não se livra do preconceito racial; o atleta lesionado que é pressionado pela torcida; o garoto bom de bola que acaba se perdendo na marginalidade; e o craque malandro que dá um jeito de se encontrar com uma mulher na concentração. Os atores Adriano Stuart (Otávio), Flávio Migliaccio (Naldinho) e Rogério Cardoso (ex-árbitro) são os principais condutores das histórias.

Já na sequência de 2006, embora a turma seja praticamente a mesma, o bar sofreu transformações profundas: foi todo reformado com o patrocínio do craque Marquinhos (José Trassi), pentacampeão com a Seleção Brasileira. O ambiente agora é habitado por jornalistas, empresários e “*marias-chuteiras*”<sup>6</sup>, todos em busca de algum contato com o ídolo. A narrativa do filme mostra a movimentação no local no dia em que Marquinhos visita o bar. Aquele tumulto e os *flashes* incomodam os ex-jogadores reunidos no andar superior; em meio às reclamações por quase passarem despercebidos, eles apresentam outras

histórias, algumas com os mesmos personagens do primeiro filme. Embora sejam as fontes, os ex-atletas não são os narradores desse segundo filme, mas, sim, o jornalista Zé Américo (Cássio Gabus Mendes).

Oricchio (2006) destaca que há um tom de graça e melancolia nas narrativas dos ex-jogadores no primeiro filme, o que permite estabelecer um panorama da classe:

Quase sempre oriundo das camadas mais pobres da população, o jogador pode sair quase do dia para a noite da miséria para a riqueza, do anonimato para a fama. Surge na adolescência, consagra-se com 20 anos e, aos 30, já é um veterano, que tem de pensar na aposentadoria. Não é difícil, então, que volte para o mesmo meio de onde surgiu, principalmente se não fizer parte de uma elite milionária que vai jogar na Europa, casa-se com uma modelo e ganha em euros (Oricchio, 2006, p. 207).

Já na segunda produção há uma comparação mais forte entre dois momentos da modalidade: o antigo e o novo futebol brasileiro. Segundo Oricchio, “a beleza do filme consiste no contraponto entre esses dois tempos – o da tradição do futebol, vivida como poética, e a do presente, retratada como desumana e mercantilizada” (Oricchio, 2006, p. 245). Ou seja, o segundo filme reforça o idealismo do primeiro. Para verificar como operam essas construções do futebol pelos dois *Boleiros* e de que forma elas dialogam com certa tradição cinematográfica nacional, seguimos para as análises.

### **Boleiros 1 e 2: o jogo nas telas**

*Boleiros – Era uma vez o futebol* (1998) começa com um plano sequência que dura 2min28s. A câmera parte de quadros de

jogadores na parede do bar, vai em um *travelling* apresentando Otávio (Adriano Stuart) e Naldinho (Flávio Migliaccio), segue até a entrada do bar e retorna aos dois atores, acompanhando a chegada do amigo ex-árbitro (Rogério Cardoso). A opção inicial por um plano único já marca a característica do filme, que tem uma montagem em ritmo mais lento, poucos cortes e muitos primeiros planos. Este plano também define a relação de companheirismo entre os personagens, o que marca as duas narrativas.

Conforme David Bordwell, “a *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera” (Bordwell, 2008, p. 33). O autor define a encenação como sendo composta por: cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. O cenário de partida de todas as histórias narradas em *Boleiros* é a mesa de bar, ali é o local onde os personagens recordam os fatos e onde os mesmos são apresentados ao espectador.

Uma sequência fílmica pode ser definida como “o conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida com a unidade de lugar ou de ação” (Vanoye & Goliot-Lété, 2002, p. 38). Desse modo, a primeira sequência a ser analisada é da história do garoto bom de bola (João Mário) que apareceu de forma repentina na escolinha de futebol coordenada por Otávio. O trecho tem duração de 5min16s.

A situação é narrada pelo personagem Otávio. Assim que ele começa a contar que “craque se reconhece pelo olhar”, a câmera se aproxima dele e em seguida há o corte para o menino que surge perto da cerca do campo de treinamento. Há um *raccord* de olhar entre o professor e o garoto.

De acordo com Jacques Aumont, nessa situação de montagem “um primeiro plano mostra-nos um personagem que olha algo (em geral fora de campo); o plano seguinte mostra o objeto desse olhar (que pode, por sua vez, ser um outro personagem olhando o primeiro: tem-se, então, o que se chama um ‘campo/contra-campo’)” (Aumont, 1995, p. 77). Os planos sinalizam a ligação forte que haverá entre ambos.

Otávio explica na narração que, cansado da mediocridade dos alunos, chama o moleque para treinar. O menino, cujo figurino enfatiza sua condição de pobreza, faz o que quer com a bola. Dá dribles, realiza embaixadas e desliza pelo gramado sintético da quadra. Há novo *raccord* de olhar, acompanhando a visão do ex-jogador, admirado, confuso diante do talento que se apresenta. O plano que acompanha o menino batendo bola dura em torno de 20 segundos. Uma panorâmica para a esquerda do plano acompanha os movimentos do aspirante à atleta em segundo plano na imagem. Os outros garotos jogando futebol aparecem em primeiro plano, mas são acessórios, passam, correm pela imagem, enquanto o destaque é dado ao garoto pobre.

A duração do plano com o menino batendo bola – cerca de 20 segundos – não destoia da proposta de montagem de Giorgetti, entretanto vai na direção contrária da tendência contemporânea de diminuição da duração média dos planos (Bordwell, 2008). A demora nos movimentos do garoto destaca a duração do momento, a excepcionalidade da descoberta de Otávio.

Conforme Emmanuel Siety, “*una relación entre personajes puede expresarse en la distancia que los separa y en la forma que la cámara tiene de medir esa distancia*” (Siety, 2004, p. 31). Há ainda

a possibilidade de o diretor “usar dicas pictóricas para guiar nossa atenção” (Bordwell, 2008, p. 81), mas o cineasta de *Boleiros* prioriza outro recurso. Os meninos que de certa forma se intercalam entre a visão de Otávio e o garoto talentoso também perdem o status de obstáculo em razão do uso do som. O barulho dos toques na bola, efetuados pelo moleque, se sobressai, se torna o principal som na tela, e aproxima ainda mais o personagem de seu observador e do público.

Os lances de jogo do menino são mostrados com a narração do ex-jogador. Em algum momento ele afirma: “ele sabia tudo, a bola chegava nele e tudo ficava fácil. Eu saquei logo que havia descoberto joia rara”. Otávio enfatiza a dificuldade em se aproximar do novo aluno, pois ele não dava informações sobre sua vida. Um dos únicos momentos em que se ouve a voz do menino é em uma briga com o colega de time em que ele diz ao adversário: “eu vou matar você”. O ex-jogador salienta: “ele aparecia, sumia, quando vinha, você olhava e grudava o olho nele: um garoto”. Essa relação de olhares é enfatizada pela montagem de Giorgetti – primeiros planos, closes nos dois personagens principais da história: professor e aluno. A condução da narrativa nessa dualidade confirma a perspectiva da relação humana difusa que se estabelece entre os seres em cena. Bordwell observa que o centro de interesse na maioria dos filmes é o ser humano:

Talvez por essa razão, o esquema clássico campo/contracampo e o alinhamento dos olhares tenha tal poder de comunicação numa grande diversidade de culturas. Essa estrutura clássica é construída com base dos ritmos de alternância, fazendo intercambiar tanto os espaços in e off como os personagens e suas reações faciais e corporais, típicas de interações humanas (Bordwell, 2008, p. 65).

A comunicação entre os personagens se dá, sobretudo, pela troca de olhares. Há a narração de Otávio, mas essa oferece apenas parte das informações do que se percebe na imagem. Em um dos poucos momentos em que o ex-jogador se dirige ao pequeno, somente o primeiro fala. Ele se aproxima do garoto, que está deitado no gramado, se abaixa, lhe dá uma camisa do São Paulo de presente e afirma: “você tem bola para jogar em qualquer time grande”. O menino fica quieto, apenas escuta. O diálogo ocorre em campo e contracampo, composição clássica do cinema, mas, nos primeiros planos do menino, seu rosto é banhado por uma luz do sol branda, que destaca suas feições e a importância daquele encontro. É como se a luz sublinhasse a oportunidade que estava se apresentando a ele naquele momento.

A sequência se encerra com ambos batendo bola em um plano geral, com a luz do sol à direita, no lado do menino. A imagem mostra uma possibilidade de aproximação entre os personagens: é a primeira vez que um plano geral apresenta uma interação direta entre ambos. Contudo, a narração de Otávio evidencia outra condição, a de que não havia meio de chegar até o garoto, conhecer sua história, entender por que ele não podia se dedicar ao futebol.

No desfecho, o menino some, não aparece mais na escolinha. É interessante o protesto do personagem Naldinho ao final da narração: “Putá história triste! Como você vem como uma coisa dessas! A gente não sabe como terminou, não tem fim”. Otávio responde ao companheiro: “Vai para casa ver novela, novela tem [fim]”. É importante destacar aqui a confirmação do posicionamento do filme, que aborda histórias ora engraçadas ora melancólicas sobre futebol, porém enfatizando

seus dramas, suas contradições. A construção imagética da sequência referencia as distâncias e contradições entre dois mundos: o daqueles que alcançaram o sucesso, vestiram a camisa de time grande; e o daqueles que não conseguem desfrutá-lo por circunstâncias da condição social em que se encontram. A *mise-en-scène* e os sentidos que ela constrói também são fortemente guiados pela voz do ex-jogador, pois “na utilização da narração em primeira pessoa [...], o personagem, no comando do discurso verbal, propõe uma leitura das evidências. O que vemos e ouvimos surge em relação com o que esse personagem diz” (Eduardo, 2005, p. 151).

A outra sequência a ser analisada em *Boleiros 1* é a que encerra o filme, com duração de 5min18. Nela a voz de um personagem conduz a narrativa quase que em um monólogo e resume a percepção do filme em torno do futebol. Giorgetti parte de um plano geral da mesa de bar com os cinco ex-atletas e um ex-árbitro. Em meio a risadas após mais uma história engraçada (a do jogador do Palmeiras que enganou o técnico para se encontrar com uma mulher na concentração), alguém lança a frase “Oh, vida, passa muito rápido”. É a deixa para as expressões dos personagens mudarem, ficarem sérias. Na ponta da mesa, ao centro da imagem, Naldinho começa a falar: “Às vezes eu olho essas fotografias na parede e penso: será que sou eu mesmo?”. A partir desse momento, há um corte para o primeiro plano dele, o ex-craque desabafa e, depois de um contraplano em Otávio, a câmera fica parada no rosto de Naldinho, que fala da decadência física, da dificuldade em se perceber que não se é mais o jogador forte, vigoroso, jovem, que levava alegria aos estádios.

A câmera fixa em Naldinho salienta ainda

mais a sensibilidade das palavras ditas por ele. O ex-jogador fica com os olhos marejados, mas isso não se torna dramaticamente excessivo, justamente pela duração do plano. O personagem afirma que sente vergonha ao ser reconhecido por torcedores nas ruas: “Eu sinto vergonha de ser assim como eu fiquei. Porque quando você fala de um jogador de futebol, é um atleta, forte, bonito, alto, moço; aí me apresento eu. Dá vontade de dizer que não sou eu”. Um dos amigos pega um quadro na parede com a foto de Naldinho jovem, salientando que ele não pode esquecer seu passado. O ex-jogador observa: “O problema são essas fotos na parede, às vezes eu tento esquecer, mas sempre vem à lembrança”. Há um plano detalhe na foto de Naldinho jovem, e logo a câmera se volta para o personagem na mesa.

A duração da imagem no rosto do personagem também é um modo de fixar a decadência física, os cabelos brancos, a idade já um pouco avançada do condutor da narrativa. Partindo de Siety, podemos dizer que é como se o relato dele se confirmasse por aquilo que aparece na tela:

*Un plano que dure más allá de la pura necesidad funcional que le suponemos nos obliga a replantear la imagen según criterios menos directamente ligados al relato, moviliza nuestra atención sobre “lo accesorio”, modifica nuestra apreciación del “tema” de la imagen. La duración es, pues, un acontecimiento de pleno derecho que, según los casos, puede invitarnos a una actitud más contemplativa o desorientarnos, irritarnos o crear un sentimiento de ansiedad y inquietud (Siety, 2004, p.43).*

A duração do plano na sequência final não chega a incomodar, pois potencializa a carga

dramática na atuação do ator. Giorgetti não coloca outros elementos que dispersem a atenção do espectador – além de Naldinho, é possível ver três copos de cerveja na parte inferior da imagem. A ação é totalmente organizada para que o olho se fixe no ex-jogador e no que ele diz. O tom ainda mais melancólico se dá quando o personagem se levanta e baixa as calças, afirmando que aquelas pernas envelhecidas não são mais as de um atleta.

A sequência se encerra com os amigos conduzindo Naldinho lentamente até a porta de saída do bar. A luminosidade é baixa no primeiro andar do estabelecimento, pois já é noite. A câmera retorna para o andar superior e há um plano detalhe do garçom recolocando o quadro de Naldinho na parede. O filme acaba com imagens das fotos de ídolos do passado, confirmando o tom melancólico e nostálgico da obra em relação ao futebol. Em entrevista a Luiz Zanin Oricchio, Giorgetti salienta: “O futebol está ligado a minha vida porque é a única coisa que ainda resta do menino que eu fui. [...] Ele é algo que me liga ao passado” (Giorgetti In Oricchio, 2006, p. 288). A experiência do diretor ganha materialidade no filme através das escolhas estéticas e narrativas que transmitem essa ideia de que o futebol do passado era mais puro, simples, próximo do torcedor. Sua experiência de infância se confunde com sua visão sobre a temática e o modo como ela é narrativamente abordada.

Ao mesmo tempo, a nostalgia é um sentimento frequente no meio esportivo, seja no jornalismo, seja na pesquisa acadêmica realizada nesse campo. Conforme Hugo Lovisolo, “o saudosista adere ao mito de que as coisas são puras e plenas quando nascem, depois começa o deterioro. O tempo passado sempre é o melhor, o saudosista sofre de desencanto do presente”

(Lovisolo, 2001, p. 81). Ele também salienta que é comum encontrar narrativas que percebem o jogador de futebol como vítima. Contudo, tais escolhas pouco contribuem para uma compreensão do esporte:

*Não acredito que necessitemos da infantilização do futebol nem da vitimização de jogadores e torcedores para realizar seu entendimento crítico. Mais ainda, penso que essas operações podem ocultar um entendimento mais valioso dos processos contraditórios do esporte espetáculo (Lovisolo, 2001, p. 97).*

Esses traços de desencanto estão presentes em *Boleiros 1* e permanecem no segundo filme, só que com um enfoque diferente. A sequência a ser analisada em *Boleiros 2 – Vencedores e Vencidos* (2006) é a final, com duração de 03min18s. Marquinhos prepara-se para deixar o bar de Aurélio, rodeado por jornalistas e fãs. Há tumulto, barulho, uma confusão no local. A ação é montada em paralelo à imagem do irmão do jogador, Magrão (Anderson de Oliveira). Ele está preso e se prepara para se recolher em sua cela. Novamente o som é recurso usado por Giorgetti: o barulho das trancas do presídio é realçado, o que enfatiza a solidão de Magrão, também marcada por primeiros planos e o ambiente escuro em que ele está. A montagem paralela é um recurso comum no cinema para o efeito comparativo entre dois ambientes, ações ou personagens (Aumont, 1995). A organização dos planos de Marquinhos e Magrão mostra a fama, a alegria de um, em contraposição à solidão e ao fracasso do outro.

Marquinhos é levado, em meio ao fluxo de pessoas, até a porta de saída do bar. O personagem se volta e acena para todos os presentes no local. Nesse instante, ocorre o uso da câmera lenta;

primeiros planos e closes de outros personagens aparecem na tela em expressões sérias, tristes. O uso da câmera lenta não é para dar a ver detalhes, mas para promover uma dilatação do tempo que produz também um efeito de comparação. Se em relação a Magrão a montagem paralela foi o recurso, aqui o andamento vagaroso da imagem é que salienta a distância entre situações de vida e sociais. O jogador famoso sai pela porta feliz e retorna ao mundo de sucesso e dinheiro na Europa –, o que é simbolizado pela gritaria e flashes que o aguardam na rua. Dentro do bar, rostos se dão conta de que, embora tenham passado aqueles instantes com o craque, suas vidas não têm o mesmo brilho. Os closes e primeiros planos imprimem olhares diversos a Marquinhos, mas o ponto de vista de todos converge em unicidade e imprime uma separação, um distanciamento daquele futebol globalizado, de celebridade.

De acordo com Michel Marie e Laurent Jullier, “o ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações” (Marie & Jullier, 2009, p. 22). Os pontos de vista sobre a saída de Marquinhos suscitam sentimentos diversos dos personagens em relação ao jogador, contudo não há nenhuma expressão de alegria, retribuição ao sorriso e aceno do atleta.

Do bar, a cena final corta para uma delegacia, em que um homem presta queixa pelo roubo de sua carteira e caneta – ele foi assaltado pelo menino e pela menina que vão ao bar do Aurélio pedir autógrafa para Marquinhos. A conversa com o delegado é interrompida quando ambos direcionam seus olhares para a televisão, em que a imagem mostra Marquinhos

se despedindo dos fãs. Com a narração do repórter dizendo que o jogador “volta para a Itália levando, como sempre, inesquecíveis lembranças do Brasil”, ocorre um plano detalhe na caneta que o atleta tem no bolso: objeto que ganhou dos fãs e justamente aquele pelo qual o homem roubado presta queixa na delegacia. O filme adota um tom irônico para tratar do futebol e a ligação inevitável de uma celebridade com o mundo do crime, com um ambiente marginalizado. Marquinhos evita contato com o irmão na prisão, mas não foge de sua chantagem e precisa lhe dar dinheiro para evitar um escândalo na mídia.

Se a nostalgia predomina no primeiro filme, na continuação o tom é mais de deboche, de ironia em relação a um futebol cada vez mais mercantilizado. É importante também a construção da imprensa e dos torcedores na obra. Os jornalistas rodeiam Marquinhos de maneira frenética, assim como os fãs, caracterizados principalmente nas figuras de mulheres alucinadas. A paixão do presente incomoda os ex-atletas do passado. Ugo Giorgetti evita realçar o sucesso do Brasil no futebol. Marquinhos ganhou a Copa, foi o craque do penta, e mesmo que essa informação seja repetida diversas vezes na película, na construção da modalidade nos anos 2000 o sucesso é nuançado, pois as vitórias e conquistas não diminuem o ambiente de exclusão social em que esse esporte é praticado.

Em um texto já clássico, o antropólogo Roberto DaMatta (1982) destaca que a sociedade se revela também pelo esporte. Sendo assim, o ambiente do futebol não é constituído apenas por vitórias, conquistas, rituais, fortalecimento de identidades, sejam elas regionais ou nacionais. Há também violência, corrupção, exploração, questões negativas, e todos esses aspectos

aparecem em *Boleiros 1* e *2*. Todavia, ao abordar preferencialmente o lado obscuro do jogo, Giorgetti acaba por torná-lo melancólico, carregado pelo peso da exclusão que não é amenizada nem pelo sucesso. O caráter de espetáculo que o futebol possui não aparece na tela e seus fãs são representados como criaturas alienadas, frenéticas, seduzidas por seres unicamente interessados em dinheiro e fama. Desse modo, as construções realizadas em torno da modalidade não destoam de uma tradição do cinema brasileiro.

Segundo Miriam de Souza Rossini (2007), os filmes que abordam a exclusão social, a violência são considerados, ainda hoje, aqueles que tratam do “verdadeiro” Brasil, tradição que possui origens no Cinema Novo e Marginal. Porém, as obras contemporâneas se apresentam esvaziadas do conteúdo político dos precursores, já que “na medida em que os filmes nivelam todas as formas de exclusão, perde-se a especificidade de cada caso, pois as questões são descontextualizadas” (Rossini, 2003, p. 16). Essas imagens que se repetem nas últimas cinco décadas de cinema brasileiro corroboram um tipo de discurso sobre a identidade da nação, só que essas marcas, salienta a autora, precisam ser questionadas para que novos significados surjam.

Rossini observa que, desde o Cinema Novo, a produção nacional “passou a ver o povo brasileiro como apático, submisso, arcaico, muitas vezes generalizando estas imagens para toda a nação” (Rossini, 2003, p. 4). O olhar não é mesmo dos anos 1960, contudo essa tradição mantém elementos que predominam na cinematografia brasileira. Nos filmes de Ugo Giorgetti, por exemplo, a violência, por um lado, mancha a imagem de um ídolo dos estádios e, por outro, impede que um garoto siga jogando bola, impondo assim uma caracterização

de que nem o esporte pode livrar o país de sua sina:

Nos anos 60, época do Cinema Novo, o Brasil era um país basicamente rural, com mais da metade de sua população vivendo no campo. Desde então, esta característica foi sendo transformada. A violência do campo migrou para as cidades, devido às formas de se viver à margem (...). À violência engendrada pela exclusão urbana, o cinema brasileiro associa, ainda, a falta de perspectiva do brasileiro, tornando este, muitas vezes, um cinema da desesperança, outra marca discursiva muitas vezes repetida (Rossini, 2003, p. 17).

Desesperança e desilusão são reforçadas pelas narrativas e construções imagéticas dos *Boleiros*. O futebol dos dois filmes, embora em desvios de comicidade, é apresentado fundamentalmente pelo viés da crítica social, fortemente vinculado à tradição hegemônica do cinema nacional. É necessário problematizar os meandros do esporte mais popular do Brasil, todavia essa visão não pode ser unilateral. O jogo tem, sim, um lado positivo, mas ele ainda parece estar escondido atrás das câmeras dos diretores do país, pelo menos da maioria deles. O que os filmes revelam é esse imaginário de que ainda existe uma preferência pelas histórias tristes, como as contadas por Giorgetti, como as rejeitadas pelo personagem Naldinho.

### Considerações

Talvez o Brasil – país que já conquistou o pentacampeonato mundial no futebol – ainda não tenha alcançado sua obra-prima sobre esse esporte, no entanto o conjunto de produções já realizadas contribui e muito para entender como se

constitui o olhar sobre o que ocorre nos gramados. Conforme o que foi discutido no texto através das análises de *Boleiros 1 e 2*, os problemas do futebol são o foco principal dos dois filmes.

É importante destacar que essas abordagens funcionam como uma crítica ao jogo espetáculo, ao mundo dos atletas celebridade, fundamentalmente promovido pela mídia. Giorgetti se opõe ao esporte entretenimento e exacerba o lado social da modalidade. Não há problema em se fazer isso, porém quando esse viés não apresenta um contraponto corre o risco de se tornar debate estéril, apenas um discurso nostálgico de um futebol que não existe mais. O fã que vai aos estádios pode ficar na dúvida: esse é mesmo o futebol brasileiro do qual eu gosto e pelo qual eu torço? Também é; todavia, a modalidade repleta de defeitos, desvios éticos é a mesma que movimenta renda, emprega pessoas, mobiliza torcidas, conquista títulos. Nesse sentido, há uma lacuna nos filmes de Giorgetti.

O atleta representa uma atualização do herói clássico nas sociedades contemporâneas (Ruiz apud Melo, 2006), e no cinema é comum a realização de roteiros baseados em histórias de superação relacionadas ao esporte. No entanto, esse tipo de construção é rara nas produções brasileiras, sejam elas sobre o ambiente esportivo ou não. Segundo Cléber Eduardo, “os heróis brasileiros das telas são anti-heróis ou vítimas” (Eduardo, 2005, p. 55) e esse olhar está relacionado à tradição imagética que ainda hoje predomina nos filmes nacionais, conforme foi discutido ao longo do artigo.

A nostalgia em relação aos craques do passado, a ironia diante da corrupção no futebol,

a descrença com o jogo globalizado, a exclusão que provoca a perda de talentos, o preconceito racial, todos são elementos que perpassam as narrativas dos dois *Boleiros*. As produções evitam a abordagem de pontos positivos do esporte, pois focam em apontar os problemas. Na forma, há uma ênfase em recursos de comparação entre dois mundos: passado/presente; futebol de sucesso/futebol de exclusão social; dinheiro e fama/pobreza e esquecimento. Esses efeitos comparativos são identificáveis pelas escolhas de montagem, construção dos personagens, movimentos de câmera e uso do som, realizados pelo diretor.

A crítica ao futebol é necessária, porém, se realizada com um único enfoque, ela pode cair na concepção já ultrapassada do jogo como forma de alienação. Em certos momentos, os filmes de Giorgetti dão a impressão de que o audiovisual brasileiro ainda não se sente plenamente confortável para tratar da modalidade por um viés que não seja esse. Daí facilmente cair na ambivalência do cinema narrativo clássico: bons e maus ficam cada um no seu campo, sem conseguirem jogar o mesmo jogo social.

### Referências:

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOLEIROS – ERA UMA VEZ O FUTEBOL. Direção de Ugo Giorgetti. Paris Filmes, 1998. DVD (98 min) NTSC Stereo, color., Port.

BOLEIROS 2 – VENCEDORES E VENCIDOS. Direção de Ugo Giorgetti. SP – Filmes de São Paulo, 2006. DVD (88 min) NTSC Stereo, color., Port.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz.** Campinas: Papyrus, 2008.

DAMATTA, Roberto (org.). **Universo do Futebol – Esporte e sociedade brasileira.** Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno – A distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema Brasileiro 1995 – 2005: revisão de uma década.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FRANCO, Hilário Jr. **A Dança dos Deuses – futebol, sociedade, cultura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOVISOLO, HUGO. Saudoso futebol, futebol querido: a ideologia da denúncia. In: HELAL, Ronaldo; SOARES, Antonio Jorge; LOVISOLO, Hugo. **A invenção do país do futebol: mídia, raça e idolatria.** Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

MELO, Victor Andrade de. **Cinema e Esporte – diálogos.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de bola – cinema**

**e futebol no Brasil.** São Paulo: Imprensa oficial, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ROSSINI, Miriam de Souza. Imagens da exclusão no cinema nacional. **Revista IHU Ideias,** São Leopoldo, novembro / 2003.

\_\_\_\_\_. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. **Revista Famecos,** Porto Alegre, n. 34, p. 22 – 28, dezembro de 2007.

SIETY, Emmanuel. **El plano en el origen del cine.** Barcelona: Paidós, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus, 2002.

#### Notas:

1. Artigo apresentado no III Congresso Internacional da Associação Argentina de Estudos de Cinema e Audiovisual – AsAECA 2012, realizado no mês de maio, em Córdoba.

2. Mestranda em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/FABICO/UFRGS). E-mail: [ana\\_acker@yahoo.com.br](mailto:ana_acker@yahoo.com.br)

3. Professora do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(PPGCOM/FABICO/UFRGS). Doutora em História (UFRGS). E-mail: [miriam.rossini@ufrgs.br](mailto:miriam.rossini@ufrgs.br)

4. Imaginário é um conceito muito complexo, discutido a partir de diferentes perspectivas. Neste artigo vamos utilizar a definição de Sandra Pesavento (2003), para quem imaginário é “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (Pesavento, 2003, p. 43).

5. Convencionou-se chamar de Retomada o período após a promulgação da Lei do Audiovisual, em 1993, que permitiu o aumento da produção ficcional em longa-metragem após os anos difíceis enfrentados pelo cinema brasileiro, que tiveram início com o governo do presidente Fernando Collor de Mello. Durante seu governo, a adoção de uma política neoliberal propunha que o cinema, enquanto indústria, competisse com os filmes estrangeiros, sem apoio governamental. Foram extintos: a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro (Oricchio, 2003). Sem o suporte governamental, a realização de longas decaiu muito. Em 1995, a diretora estreadora Carla Camurati lançou Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, obra citada como referência para o início da Retomada.

6. Termo pejorativo usado para denominar as mulheres que buscam relacionamento com algum jogador de futebol.