

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA

ESTUDOS SOBRE EDUCAÇÃO DO CORPO E CINEMA

Por

Lana Gomes Pereira

Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Física
da Universidade Federal de Santa Catarina como Requisito Parcial à Obtenção
do Título de Mestre em Educação Física

Agosto, 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA

A dissertação: **ESTUDOS SOBRE EDUCAÇÃO DO CORPO E CINEMA**

Elaborada por: **LANA GOMES PEREIRA**

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz (UFSC/CNPq – Orientador)

Prof. Dr. Victor Andrade Melo (UFRJ/CNPq – Co-orientador)

Prof. Dr. Elenor Kunz (UFSC/CNPq)

Prof. Dr. Carlos Eduardo dos Reis (UFSC – Suplente)

RESUMO

ESTUDOS SOBRE EDUCAÇÃO DO CORPO E CINEMA

O estudo tem por objetivo refletir sobre a presença do corpo no cinema, com ênfase na posição desse último, no cruzamento do com o esporte e notadamente o futebol, nos esquemas da indústria cultural. Para tanto, ele desenvolve capítulos que vão da relação entre educação e indústria cultural até a análise do filme Garrincha, a alegria do povo, de Joaquim Pedro de Andrade. Esta película foi analisada levando-se em conta as disputas pela identidade nacional, a diversão como disciplina e as técnicas do Cinema Novo.

Palavras-chaves: Educação do corpo; indústria cultural; Educação Estética; Andrade, Joaquim Pedro; Garrincha.

ABSTRACT

Studies on Education of Body and Cinema

This study aims to reflect about the relations between body and cine, body in the cinema, with emphasis in the position of last, in its links with sport and especially soccer, in the schemes of culture industry. For so much, it develops chapters that are going from the relationship between education and cultural industry to the analysis of the film Garrincha, a alegria do povo, directed by Joaquim Pedro of Andrade. This film was analyzed through the disputes for the national identity, the amusement as discipline and the techniques of Cinema Novo.

Keywords: Education of Body; Culture Industry; Esthetical Education; Andrade, Joaquim Pedro; Garrincha.

INDICE:

INTRODUÇÃO.....	05
CAPITULO 1 - EDUCACAO E INDUSTRIA CULTURAL.....	08
CAPÍTULO 2 - NOTAS SOBRE O CINEMA: CONTEXTO E HISTÓRIA.....	26
CAPITULO 3 - CINEMA E ESCOLA.....	54
CAPÍTULO 4 – CINEMA E EDUCACAO DO CORPO.....	66
CAPÍTULO 5 - ANÁLISE DO FILME “GARRINCHA: ALEGRIA DO POVO”....	77
CAPÍTULO 6 – CATEGORIAS DE ANÁLISE.....	95
CONCLUSÃO: pistas de um caminho a percorrer.....	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
ANEXOS.....	117

INTRODUÇÃO

Em 1963, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade realiza o filme *Garrincha, Alegria do Povo*. Obra inserida no movimento chamado Cinema Novo, o documentário abre as portas para novas possibilidades de captação de imagens do futebol e constrói por meio da linguagem cinematográfica o herói Garrincha. O cineasta explora as imagens dos espetaculares dribles do jogador, e atribui a Garrincha a vitória do selecionado brasileiro na Copa de 1962. Com as *performances* do jogador o povo se divertia. O esporte se convertia em um dos lazeres dos trabalhadores e consolidava valores como determinação, disciplina, tolerância à dor, heroísmo, superação, coragem, grandiosidade; o esporte passa a ser utilizado como meio de difusão e conformação dos ideais nacionalistas, da moral, e/ou encarado como possibilidade de formação política.

O futebol, um esporte inventado pelos ingleses, nasceu na mesma época em que outro fenômeno também criava imaginários sociais e identidades. Estamos nos referindo ao cinema. São fenômenos que desenvolveram funções semelhantes. Melo (2005) realizou uma considerável revisão de literatura, bem como análises de filmes sobre esporte, no contexto da gênese do cinema brasileiro. Seu principal objeto foi o conjunto de similaridades entre estas duas linguagens da modernidade. Elas estão entre as de maior força e presença no decorrer dos séculos passado e presente. São fenômenos típicos da modernidade. Surgem, inclusive, na mesma época, se observarmos a versão olímpica do fenômeno esportivo (1895 e 1896), e no mesmo contexto, a Europa. Tendo como ponto de partida uma perspectiva histórica e com intuito de construir uma “arqueologia do esporte”, esse autor tem realizado pesquisas na articulação entre os dois fenômenos da modernidade.

Assim, temos que o cinema, sendo um dos meios de comunicação mais difundidos na atualidade, vem alcançando um lugar privilegiado dentre as formas de relação dos sujeitos com o mundo. A modernidade, lócus histórico da constituição deste fenômeno,

também pode ser compreendida por meio desta linguagem. As imagens visuais e sonoras *invadem e convidam* as novas gerações a lerem o mundo por meio delas.

A modernidade é o lócus onde se encontra um sujeito que é inacabado, parcialmente determinado por suas relações sociais e que, por outro lado, por meio de experiências e da educação, subjetivar-se. As condições para formação do sujeito nesta sociedade capitalista, onde tudo se transforma em mercadoria, ganhando valor de troca, encontram-se cada vez mais inacessíveis. Desta forma a educação do corpo se torna limitada, deficitária, no momento que este sujeito, ou o que resta dele, é educado pelas informações. E o cinema, equanto meio de comunicação cumpre esse papel.

As expressões do cinema como arte têm a sua abordagem e leituras limitadas no âmbito escolar. Assim, a interpretação fílmica necessita de um referencial teórico e de elementos metodológicos capazes de identificar a forma e o conteúdo do filme, algo que contribua para uma educação estética. Muitas vezes as artes e as linguagens estéticas são levadas para a escola e utilizadas como recursos motivadores de temas das aulas¹. Estratégias pedagógicas podem contribuir na formação escolar quando, no entanto, se preocupam com a reeducação dos sentidos dos alunos, com uma educação por meio do desenvolvimento da sensibilidade, na tentativa de abrir espaços para outro vínculo entre a experiência estética e ampliação da compreensão do real.

Para Goulart (2003), é possível reinventar a escola por meio do cinema porque este permite uma reflexão sobre o ser humano na sua universalidade. Considera que as condições sociais são indispensáveis para criarmos um espaço de diálogo. Isso significaria abrir as portas da escola e sair na busca de mundos circunvizinhos e antagônicos, buscando trazer para o campo da Educação as interligações possíveis com todos os outros eixos internos e externos da vida das pessoas, da sociedade e da cultura.

A Educação é uma construção que tece vidas, identidades, valores, objetos e tempos. Os educadores também devem ser educados a desenvolver capacidades lógico-cognitivas, estético-expressivas, ético-morais, bem como, a construir a sua responsabilidade histórica e social. O cinema é uma forma de educação artística, um modo de olhar a realidade, uma maneira de experienciar o mundo.

¹ Como, por exemplo, o material citado no livro “Escola vai ao cinema” (TEIXEIRA; LOPES, 2003).

A relevância da articulação entre cinema e educação se dá pela formação para desenvolver as capacidades estéticas e cognoscitivas de alunos e educadores. Para Duarte (2002, p 17), “ver filmes, é uma prática social tão importante do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto à leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais.”

Esta dissertação procura expor de forma geral as categorias cinema e educação do corpo e refletir o contexto no qual ambas se encontram e, para tal, elabora uma reflexão que culmina na análise de seqüências importantes do filme “Garrincha, Alegria do povo”, observando como o documentário (no cinema novo) interpreta, representa uma educação do corpo a partir das imagens da performance de um dos atletas mais importantes do futebol brasileiro.

O documentário, realizado em 1963 por Joaquim Pedro de Andrade, se concretiza como expressão do Cinema Novo. Para analisar a forma como o cinema brasileiro representa a imagem de um ídolo do futebol, não basta ter conhecimento da técnica cinematográfica, é preciso ter em mente quais são as representações do fenômeno “ídolo” e do futebol que estão presentes nessa sociedade.

Assim, organizamos a dissertação com o percurso que segue. No primeiro capítulo abordamos em notas gerais alguns conceitos importantes para compreensão da sociedade contemporânea, por meio do conceito de Indústria Cultural, e a educação do corpo inserida na mesma. No segundo capítulo mergulhamos num panorama sobre o cinema e seu contexto mundial e brasileiro, as características específicas do seu instrumental e do gênero documentário. O terceiro capítulo se caracteriza pelas relações de filmes com a educação de escolares. No quarto capítulo observamos questões sobre o cinema enquanto expressão da indústria cultural e a presença do corpo nele. No quinto iniciamos a análise do documentário *Garrincha, Alegria do Povo*. A partir de uma descrição do filme, da narração, das imagens, ruídos e sons, elaboramos algumas categorias que emergiram no momento da captação e análise do material. Verificamos a importância de situarmos as relações entre o autor do filme e o movimento Cinema Novo e os aspectos formais e estéticos do filme. No último capítulo selecionamos as seguintes categorias: o povo mostrado na arquibancada; a condição do futebol como *drama* da sociedade brasileira, a diversão como disciplina. Por fim indicamos algumas pistas para um longo caminho ainda a percorrer.

CAPÍTULO 1 - EDUCACAO E INDÚSTRIA CULTURAL

1.1. Educação do corpo na sociedade contemporânea: notas gerais

As reflexões sobre educação do corpo e a expressão estética serão tratadas neste trabalho a partir de estudos da Teoria Crítica da Sociedade da Escola de Frankfurt² e neles inspirados, primordialmente as leituras desenvolvidas pelos estudos de Vaz (2003), Creppas (2005), Jay (1988), Jimenez (1977), Freitas (2003), entre outros, bem como dos próprios autores de *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (1985). Contudo, não pretendemos fechar os olhos com frente a outros referenciais. Estamos cientes do enorme risco que estamos correndo, tendo em vista a complexidade dos pensamentos e a dificuldade de colocá-los em diálogo, entretanto será esta nossa tentativa.

É preciso destacar primeiramente que a categoria *educação do corpo* ultrapassa as fronteiras da Educação Física, tornando-se objeto também de áreas como a Pedagogia, Antropologia, Sociologia, entre outras. Estas ajudam a construir uma conceituação do que

² A Escola de Frankfurt nasce a partir do Instituto de Pesquisas Sociais. Fundado nos anos 20, tinha como principal objetivo aprofundar a teoria marxista. Num momento em que a sociedade Alemã se tornava cada vez mais complexa, agregar o marxismo à outros saberes, se fazia necessário naquele momento. Após o Instituto congrega uma sede, um programa e uma revista, surge o termo Escola, em meados dos anos 30, fundada por Max Horkheimer. De acordo com Mosse (2000), o objetivo da Escola era desenvolver um “o materialismo interdisciplinar” e a “Teoria Critica” o primeiro com a idéia de abertura a outros saberes na tentativa de compreensão do marxismo e o segundo como eixo aglutinador teórico da Escola depois dos anos 40. Com o objetivo de compreender a sociedade contemporânea a Escola de Frankfurt uniu psicanalistas, filósofos, críticos de arte, economistas e sociólogos.

vem sendo o *corpo* a partir da multiplicidade de elementos que dele fazem parte, bem como as possibilidades de educá-lo.

Entendemos que a educação do corpo se faz presente em diversos espaços e tempos contemporâneos, em especial nos ambientes educacionais (VAZ, 2003)³ e é constituída pelos muitos meios de disciplinarização e controle. No trabalho, na escola, em casa, na igreja, no cinema, no bar, nas associações, escolinhas enfim, em todos estes locais se configuram rituais que possibilitam uma educação do corpo.

Em grande medida, e tendo em mente o conceito de “educação para a barbárie” (ADORNO, 1995), observamos que os dispositivos pedagógicos incitam à construção de identidades (corporais) voltadas ao consumo e à adesão a padrões ditados por uma sociedade voltada para o culto à beleza e a performance⁴.

A Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, principalmente a obra de Adorno, concebe a educação enquanto formação do sujeito em uma articulação entre teoria e prática na direção da *ilustração e da emancipação*. Estas idéias se referem à tensão entre distanciamento e adaptação ao existente, o que suscita uma análise profunda e radical do contexto social, econômico e político no qual se desenvolve processo de formação. Segundo Creppas (2005, p.3),

(...) as idéias de Adorno chamam a atenção para elementos que seriam necessários à construção de qualquer pedagogia realmente comprometida com a superação dos problemas colocados pelo confronto entre ideal de esclarecimento e as condições atuais da sociedade ocidentais: o tempo necessário para a reflexão; a continuidade entre conteúdos e valores assimilados pelos educadores educando, em respeito à natureza histórica e interdependente das experiências possíveis; o respeito também à interconexão entre os processos educativos escolares e não-escolares; e, principalmente, uma atenção redobrada para com o descompasso inevitável entre teoria e prática, do qual são partes constitutivas as tensões entre a adaptação ao (ou assimilação do) real e a sua crítica.

³ Sobre este conceito Vaz (2003) observa: “é importante pensar a educação do corpo dentro desse contexto mais amplo em que se estruturam os cuidados com o corpo no mundo contemporâneo, afinal o corpo é educado nas escolas, nas igrejas, nos hospitais, nos hospícios, e em muitas outras instituições fechadas, mas também nas ruas, nas tevês, nas revistas ilustradas, enfim, em todos os lugares e tempos que requerem sua presença.”(Vaz, 2003, p.01)

⁴ Maiores considerações podem ser encontradas em trabalhos como os de Sabino (2000, 2002); Hansen e Vaz (2004); Torri, Bassani e Vaz (2005).

Apesar de não ter construído nenhuma proposta ou prática pedagógica específica, sua contribuição pressupõe esclarecimentos por meio dos quais se busque uma educação que priorize o agir racional, autônomo⁵ e responsável do ser humano.

Percebemos que o movimento posto para a formação do sujeito supõe uma dialética inserida numa determinada dinâmica cultural. Lembremos que a educação escolar para os frakfurtianos se configura apenas em um dos locais onde possa ocorrer tal formação que pressupõe o processo no qual o sujeito ora se adapta, ora se estranha no meio em que vive. Ainda de acordo com Creppas (2005, p. 2), “Verifica-se, em primeiro lugar, a necessidade de uma compreensão ampla da idéia de educação emancipatória, onde a educação escolar só pode ser pensada em conexão com os diversos aspectos formativos que atravessam a sociedade como um todo.”

O aprendizado do esporte, por exemplo, faz parte de um processo formativo. Ele pode ocorrer dentro ou fora da escola, mas como esta prática se institucionalizou é internamente às instituições que ela costuma ocorrer de forma sistematizada. Para Adorno (1995), a relação que os seres humanos estabelecem com seus corpos é de uma dureza que não está isenta de efeitos perversos. Em se tratando do aprendizado e do ensino do esporte, esse Autor destaca que se exige do outro e de si mesmo uma superação da dor, uma tolerância a ela que leva a presença de um aspecto masoquista, de culto ao sofrimento. Os comportamentos passam a valorizar a obediência e o autoritarismo, elementos que contribuem para identidades de masculinidade. Uma verdadeira violência é posta contra o próprio corpo. Segundo Vaz (2003), a questão é evidenciar o corpo como um obstáculo a ser vencido. “O esporte coloca o corpo a serviço da maquinaria incorporando sua lógica (...) mimetizando a máquina, os seres humanos confundem-se com ela, não são mais apêndices, mas, são de si próprios. É preciso conhecer o corpo como coisa, para que se possa dominá-lo.”

Veremos mais tarde como este processo também, de alguma forma, pode ter ocorrido com o jogador de futebol Garrincha, como se deu a dominação e a resistência de seu corpo para que se transformasse em ídolo. Pois, mesmo bebendo, tendo muitas mulheres, o corpo maltratado pelos treinamentos, as infiltrações, o descaso pelo adversário

⁵ Estamos nos referindo a um agir individual e coletivo de reflexão que leve o homem a fazer escolhas por si próprio, para si próprio e para o mundo.

e o desvio bilateral dos dois membros inferiores, com tudo isso Garrincha conseguiu se transformar em um ídolo que representa o papel de si mesmo. O ídolo nasce no seio de uma “cultura popular⁶” e leva consigo todas as características e contradições dela. Segundo Marilena Chaui (1986) a cultura popular ora se manifesta resistindo ao que lhe é imposto enquanto produto, modelo e valores a serem seguidos, ora comporta-se de forma conformista com relação a estas regras. Garrincha por vezes resiste aos modelos de atletas impostos pela indústria cultural⁷ e por outro lado tem atitudes talvez conformistas, como por exemplo assinar contratos medíocres com o Botofogo. Nossa análise, no entanto, restringe-se à compreender o desempenho de um ator que representa no filme seu próprio papel: o jogador de futebol. Neste sentido, a vida de Garrincha ficará em segundo plano na medida em que nosso foco será o desenvolvimento do desempenho do personagem Garrincha, herói do futebol brasileiro.

A dominação do corpo se faz presente na construção do ídolo. Este domínio se refere à história do *domínio da natureza*, e é sobre este que se fundamentam as considerações críticas de Adorno e Horkheimer.

O humano, ao dominar seu corpo, encontra-se em condições de poder fazer o mesmo com outros corpos e com a natureza. Foi a razão ocidental que instituiu a repressão dos impulsos dos homens em função de uma dedicação maior ao trabalho e à construção de uma cultura e das riquezas que esta pode gerar.

No momento que a razão, vista pelas lentes do discurso positivista da ciência, responsabiliza-se apenas com o domínio cognitivo da realidade que propicie a elaboração de tecnologias de controles dos processos naturais, temos aqui o que se conhece por *razão instrumental*, aquela que se despreocupa com as finalidades, interessando-se apenas pelos meios pelos quais é capaz de gerar tecnologias e valores financeiros.

Em tal história da construção da subjetividade⁸, que se configura na passagem do mito para o esclarecimento, não há muitas mudanças no sentido de uma “revolução

⁶ Segundo Adorno (apud JAY, 1988, p. 109) temos: “Em nossos rascunhos, falamos de “cultura de massa”. Substituímos essa expressão por “indústria cultural”, com o fito de excluir, desde o início, a interpretação agradável aos seus defensores: a interpretação segundo a qual trata-se de algo parecido com uma cultura que surge espontaneamente do seio das próprias massas, a forma contemporânea de arte popular. Desta última, a indústria cultural deve ser distinguida de forma extrema.”

⁷ Veremos ainda neste capítulo o conceito e as características do que vem a ser Indústria Cultural.

⁸ No momento em que para formação da cultura cada um teve de dominar seu próprio corpo, seus próprios sentimentos e desejos, foi possível se constituir um ego enrijecido que transformou cada um em indivíduo.

estrutural”, mas no fato de que o mito ganha uma nova roupagem, ele é transfigurado em razão e ciência. Seguindo o raciocínio de Vaz (2000, p.1), temos:

Mito e esclarecimento se entrelaçam, retendo em suas respectivas estruturas, como se tenta demonstrar, elementos um do outro. Mais que isso. Influenciam-se mutuamente, desdobrando-se um sobre o outro de forma que, embora pareçam esferas distintas e excludentes, compor-se-ão como lados do mesmo poliedro. O mito, como tentativa de explicar a realidade e de alguma forma nela interferir, é esclarecimento, uma vez que já tem em si o momento de previsão e cálculo. Da mesma forma, ao desencantar o mundo, o esclarecimento cai novamente no estágio mitológico. A razão e a ciência substituem o mito, mas reafirmam seu procedimento sacrificial em favor da autoconservação do sujeito, que introverte o sacrifício originalmente presente em todo ato mágico.

Tal subjetividade é delineada por meio do recalçamento daquilo que nos lembra a natureza, a finitude, a morte.

Segundo Vaz, Bassani e Silva (2000), citando Norbert Elias, o processo civilizador se configurou na restrição das expressões do corpo. Elias explicita que isto ocorre devido à crescente disciplinarização dos corpos, sendo um exemplo privilegiado as práticas esportivas. Na Grécia Clássica, segundo o autor, a imagem corporal e os atributos a ela relacionados ganham um valor de extrema importância. Hoje, na nossa sociedade estas imagens se caracterizam com tendência a se constituírem a partir dos “modelos negativos” presentes. Estes modelos são as imagens corporais do que *não devemos ser* (obesos, flácidos e sedentários, por exemplo).

Está presente no imaginário que temos que obedecer a um padrão corporal que seja aceitável socialmente, na mesma medida em que devemos conseguir um rendimento desejado. Mas, este último depende, em grande medida, das características corporais de cada um. De acordo com Vaz (2003, p. 8): “Por um lado trata-se de exigir um padrão corporal socialmente aceitável por, outro a questão diz respeito ao rendimento que seria possível ou desejado, e que não é alcançado, segundo o imaginário coletivo, por conta das características corporais.” O corpo tem de executar um duplo rendimento: estético e esportivo, pois ele agora é o portador da identificação que teremos na sociedade. Na educação isto se manifesta na medida de sua equiparação com a performance. O jogador Garrincha, por exemplo, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, é identificado por sua performance corporal, ele tem as marcas de sua identidade no corpo que oscila entre ser

atleta de alto nível e vítima preferida dos preparadores físicos, pelo fato de comer muito, beber muito e não gostar de treinar.

No esporte isto ocorre na forma de uma dramatização das práticas guerreiras. É preciso amenizar o desejo de matar, que aos poucos foi sendo sublimado. Mas, segundo Vaz (2000),

(...) não podemos esquecer que embora se trate de uma dramatização, as expressões utilizadas e as práticas empregadas quando da participação nos jogos e esportes, atualiza, de alguma forma, essa experiência arcaica de destruição do outro. (...) Parece haver uma multivocalidade do corpo nos ambientes educacionais. As vozes dos corpos permanecem caladas, bem como suas linguagens, ou quando muito invocadas de maneira dispersa, fragmentária no conflito tenso dos rituais de disciplinamento. As dinâmicas emolduram essas vozes a partir das idéias de performance. (s/p. mimeo)

A educação que os autores da Teoria Crítica propõem se direciona no intuito de resistir à barbárie inscrita na própria civilização que, de acordo com Adorno, citado por Vaz, Bassani e Silva (2002, s/p.), “seja capaz de desvelar o fetichismo da técnica e esclarecer o próprio esclarecimento, e que considere, no sentido da auto-reflexão crítica, as contraditórias expressões do corpo das pedagogias a ele destinadas”.

Reforçando esta problemática, a questão do domínio extremo e do rebaixamento do homem ao corpo é expressa por Horkheimer e Adorno (1985, p. 217) da seguinte forma:

O amor-ódio pelo corpo impregna toda a cultura moderna. O corpo se vê de novo escarnecido e repetido como algo inferior e escravizado, e, ao mesmo tempo, desejado como proibido, reificado, alienado. É só a cultura que conhece o corpo como coisa que se pode possuir; foi só nela que ele se distinguiu do espírito, quintessência do poder e do comando, como objeto, coisa morta, “corpus”. Com o auto-rebaixamento do homem ao corpus, a natureza se vinga do fato de que o homem a rebaixou a um objeto de dominação, de matéria bruta.

Este ódio que alimentamos do corpo *tornado outro* em relação a uma dimensão não corporal é o mal-estar que nos lembra o primitivo. Nossas pulsões nos recordam o que de primitivo ainda existe em nosso comportamento, que controlamos como tributo pago à civilização, mas que nos causa sofrimento.

Não reprimir as tensões, contradições, aquilo que o sujeito não suporta, faz parte de uma educação que os autores destacam como primordial para que a dissociação que

existe em nossos corpos possibilite enfrentar a barbárie, reconhecendo-a como presente em nós mesmos.

No momento em que para formação da cultura cada pessoa teve de dominar seu próprio corpo, sentimentos e desejos, tensões e contradições existentes, fortalecendo assim o próprio ego, e se colocavam, então, as condições para o surgimento do indivíduo. Este é freqüentemente representado por *performances*. Como veremos mais adiante, ao analisarmos o filme *Garrincha, alegria do povo*, apesar de povo se ver representado pela performance do corpo do futebolista, este mesmo corpo representava também o boêmio, o analfabeto, o mulherego, o guloso, estereótipos daquilo que *não se deve ser*, mas que, paradoxalmente, se encontra no elogio à malandragem. Todos atributos do corpo.

Garrincha foi um herói às avessas, tornou-se um *indivíduo* porque se tornou um ídolo. Este *indivíduo* se inscreve em uma sociedade que se organiza contrariamente à sua formação. Estamos falando de uma tendência que cresce na medida em que se restringem as possibilidades de nos tornarmos indivíduos, o totalitarismo, na medida em que os produtos e o mecanismo da indústria cultural padronizam nossos sentidos. Aprofundaremos esta reflexão, bem como estes conceitos, no próximo tópico.

1.2. Indústria Cultural e Totalitarismo

O projeto do totalitarismo, encabeçado pelos exemplos Nazista e Stalinista, trata de tentativas de forjar um mundo sem contradição, mais “limpo”, “puro” e “produtivo”, e que abarque pessoas ao fazê-las pensar numa única direção.

No sistema totalitário consolida-se uma tentativa de reconciliação forçada e imediata do homem com a natureza. Essa reconciliação não supõe ou tolera mediação reflexiva, mas propõe gratificar de forma imediata a necessidade de identificação com o objeto. O princípio psíquico que facilita este processo totalitário corresponde a uma espécie de encontro com a *realidade sempre-igual*. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p.177 e 178) o indivíduo chegou à seguinte situação chegou:

Ele não parece precisar de ninguém e, no entanto, exige que todos se ponham a seu serviço. Sua vontade penetra o todo, nada pode deixar de ter uma relação com ele. Seus sistemas não têm lacunas. Como astrólogo, ele dota os astros de forças que provocam a ruína dos incautos – no estágio pré-clínico, do ego de outrem, e no estágio clínico, de seu próprio ego. Como filósofo ele transforma a história universal na executora de catástrofes e

decadências inevitáveis. Como louco consumado ou como ser absolutamente racional, ele aniquila a vítima predestinada, seja mediante um ato de terror individual, seja mediante uma estratégia de extermínio cuidadosamente planejada. É assim que tem êxito. Assim como as mulheres têm adoração pelo paranóide impassível, assim também os povos caem de joelhos frente ao fascismo totalitário. Nas próprias pessoas que se entregam ao elemento paranóico como um ser maléfico, e seus escrúpulos morais pelo indivíduo sem escrúpulos, a quem devotam sua gratidão.

Essa idéia mostra que a identificação e a adesão das pessoas ao Totalitarismo têm na cisão do espírito/corpo e homem/natureza, presente desde os primórdios da civilização, um ponto de encontro. Mas a sua reconciliação tende a ser efetuada nesta sociedade de forma não mediada; é que a satisfação do imediatismo nos conforta, pois seu mecanismo é de fácil assimilação, bem mais simples do que a tarefa que a mediação exige: o pensamento autônomo.

O totalitarismo, tendo o anti-semitismo como expressão, como processo de dominação, foi complementado nas sociedades contemporâneas pela indústria cultural.

Este conceito deve ser compreendido a partir de uma obra maior, os fragmentos filosóficos de *Dialética do esclarecimento*, e mais, sugere ser visto dentro de um determinado contexto, os anos 1930/1940. Escrita num momento transitório, apresentando enorme erudição, tenta dar forma ao movimento dialético, materialista e histórico da sociedade capitalista. Os autores da *Dialética do esclarecimento* utilizam-se da expressão indústria cultural para conceituar um aglomerado de produtos *feito para as massas*. Estes autores voltaram suas críticas para um conjunto de aparatos que eram o rádio, as revistas, os jornais diários, o cinema e, mais tarde, a televisão.

A indústria cultural se configura como um aparato do capitalismo que fabrica em série os bens culturais. Sua função principal é dar ao consumidor a impressão de satisfação total ao criar falsas necessidades. A indústria cultural apresenta-se como uma espécie de mito. É um sistema que engana as pessoas com relação às suas verdadeiras necessidades. Ela domina o social a partir da mercadorização da cultura. Tal dominação somente pode existir numa sociedade de massas, pautada pelo controle e administrada pela burocracia a partir do poder de quem detém os meios de produção e de comunicação.

A indústria cultural não é feita para indivíduos, é caracterizada por ser sempre idêntica para a massa de consumidores, tendo como função a padronização de seus produtos e, ao fazê-lo, dos gostos, gestos, olhares, toques, sons etc.

O processo da indústria cultural restringe as brechas para a constituição do sujeito, pois a sociedade se encontra cindida (no sentido que já expomos: homem/natureza, sujeito/objeto). As relações de troca ditam as regras de convivência. O desenvolvimento delas se dá a partir do caráter fetichista da mercadoria. Segundo Marx (1983), este caráter não apresenta valor de uso, que se configura numa qualidade da mercadoria de ser útil, nem tampouco valor de troca. O caráter místico da mercadoria vem da sua *forma*. Para Marx (1983, p. 71):

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedade natural social dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio deste quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais. Assim, a impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo ótico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como forma objetiva de uma coisa fora do olho. Mas, no ato de ver, a luz se projeta realmente a partir de uma coisa, o objeto externo, para outra, o olho. É uma relação física entre coisas físicas. Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não tem que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se origina. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantém relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo de fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias.

Podemos observar que a relação entre sujeito/objeto torna-se, por meio desse processo de “dar vida” à mercadoria, uma relação objeto/objeto (enfeitado). Na religião, por exemplo, os homens dão aos Deuses vida própria e se estabelece uma relação entre eles e entre os homens. Na sociedade capitalista a *coisa* adquire vida própria. Marx observa que só existe o caráter fetichista porque existe mercadoria, e, como afirma Adorno (1978), os *produtos culturais nesta sociedade vêm se tornando acima de tudo mercadoria*.

Marx (1983) descreve que o ser humano não se tornou *coisa*, não deixou de ser sujeito, ele é um ser coisificado. Desenvolve-se desta forma uma dessensibilização, gerada por um processo psicossocial de debilitação da individualidade. Esta é constituída na relação dos consumidores com a indústria cultural que, ao standardizar e racionalizar determinados objetos, o faz instrumentalmente com os seres humanos.

Assim, outra característica da indústria cultural é a negação da própria idéia de estilo, pois quando os produtos entram no esquematismo deste mecanismo não sobra espaço para a criação do novo. São sempre os mesmos produtos revestidos de todo um aparato que maqueia sua falta de utilidade. Ter estilo nesta sociedade é uma paródia, pois os produtos feitos para serem “diferentes” também são standardizados. Mesmo as obras de arte, quando entram neste processo e se prestam a descrever a realidade, seja refletindo as formas reais ou interpretando conteúdos, se tornam pura ideologia. Para Adorno, a cultura e a arte entram num processo de produção de massa que permite sua repetição incessante.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), por meio da indústria cultural, a cultura e a arte se configuram em mera diversão. É através desta, que exige o mínimo de atenção e nenhuma reflexão, que os consumidores são seduzidos. De acordo com os autores (1985, p.117), temos:

Em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção. A função que o esquematismo Kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a parecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção.

Percebemos assim que o mecanismo da indústria cultural acaba nos fornecendo pensamentos, imagens, sons e cheiros. Seus produtos são consumidos e construídos para terem a “nossa cara”, serem personalizados e exclusivos, mas tais diferenças são apenas aparentes, pois a essência diluída é transformada numa massa amorfa. Segundo Freitas (2003), “os produtos fornecidos pelos meios de comunicação de massa passam a idéia de

que as necessidades que eles satisfazem são legítimas próprias dos seres humanos (...) (p.18)." Todo o mecanismo é pensado para que as próprias alternativas sejam semelhantes, pois o importante é a possibilidade e a "liberdade" que o consumidor tem de comprar.

Adorno diz que a cultura de massas vende a seus consumidores a satisfação manipulada de se sentirem representados nas telas do cinema e da televisão, nas músicas e nos vários outros espetáculos. Assim, são criados os heróis pela indústria cultural, eles refletem aquilo que as pessoas percebem existir nelas mesmas, com a diferença que os heróis são revestidos de toda uma técnica que os coloca num outro patamar. Qualquer um pode ser um "star" hoje em dia, prega a indústria do entretenimento.

Nesse processo, os sujeitos têm dificuldades de terem experiências plenas, pois para concretizarmos a experiência crítica e formativa é necessário um distanciamento do objeto, um momento para a reflexão. De acordo com Jay (1998), para Adorno, a experiência, enquanto processo auto-reflexivo, não se esgota na dimensão subjetiva, mas se forma na tensa relação entre sujeito e objeto.

Segundo Adorno (citado por JAY, 1998, p. 103), essa dimensão fica subjugada à massificação da cultura, a uma (única) "identidade". É essa identificação com a massa que nos fornece uma sensação de pertença à série, ao grupo; a perda deste conforto nos deixa sem chão, não temos onde pisar. Adorno e Horkheimer (1985) observam que a indústria cultural e seu poder de persuasão desacostumam as pessoas de sua subjetividade, da capacidade de conceituar. Ela nos condiciona por meio de todo este mecanismo a compreender somente aquilo que já está dado como modelo. Temos como exemplo os estereótipos que ela nos vende de como ser bom, ruim, malvado, tímido, feminino, masculino, sensual, esportivo, entre outros.

Por outro lado, a tese de que a democratização da cultura construiria indivíduos mais conscientes é falsa porque na verdade o "sujeito" se constitui indivíduo, na sociedade burguesa, apenas ao ser consumidor.

A indústria cultural se configura precisamente em uma promessa que não pode ser cumprida. O mecanismo incessante de falsas promessas da indústria cultural é essencial para que ela se perpetue. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 138):

Quanto menos promessas a indústria cultural tem a fazer, quanto menos ela consegue dar uma explicação da vida como algo dotado de sentido, mais vazia torna-se necessariamente a ideologia que ela difunde. Mesmo os ideais abstratos da harmonia e da bondade da sociedade são demasiado concretos na era da propaganda universal. Pois as abstrações são justamente o que aprendemos a identificar como propaganda. A linguagem que apela apenas a verdade desperta tão-somente a impaciência de chegar logo ao objetivo comercial que ela na realidade persegue. A palavra que não é simples meio para algum fim, parece destituída de sentido, e as outras parecem simples ficção, inverdades.

A adaptação à que ela nos submete acontece porque os conceitos das coisas estão também reificados.

No entanto é preciso salientar que uma das críticas freqüentes feita aos pesquisadores da Escola de Frankfurt, principalmente a Adorno, é de que estes são pessimistas e não conseguem vislumbrar possibilidades de mudança da estrutura que é comandada por uma ideologia que se apresenta na forma de um mecanismo totalitário, a *indústria cultural*. O fato é que para estes autores não existem soluções pragmáticas para uma sociedade que possui uma rede de relações complexas e tende a viver num totalitarismo que dilacera o individual ou que pelo menos o dificulta.

Neste sentido, eles levam a dialética ao extremo da negatividade para que com isso se consiga perceber a barbárie inserida em toda cultura, seja ela elitista, popular ou de massa. Apesar desta análise radical que realizam da sociedade, esses autores percebem que a educação ainda é um meio de resistência ao totalitarismo. A sociedade capitalista é tão contraditória que em suas próprias entranhas encontramos as possibilidades de sua superação.

Outra ressalva a ser feita é de que as teses radicais dos frankfurtianos não foram aceitas sem reservas, como, por exemplo, pode ser lido na interpretação de um importante comentador. Segundo Jimenez (1977) “as teses adornianas são imprecisas quanto aos meios concretos suscetíveis de provocar mudanças concretas na sociedade.” Este talvez seja um dos limites ao mesmo tempo em que um avanço de uma filosofia que não aceita a existência de uma relação simples entre prática e teoria na idéia de formação. Para Adorno, a primeira não pode servir de diretriz para a segunda, mas lhe serve de nutriente. Outro ponto importante diz respeito à maneira como Adorno escreve. Para ele, a forma não apenas enaltece o conteúdo, mas é-lhe mesmo inerente. Assim, nada na teoria tem maior ou

menor peso, todos os elementos são colocados de forma a tensionar a obra final que necessita deste (des)equilíbrio dialético entre as partes e o todo.

De acordo com Jimenez (1977) Adorno não separava o conteúdo das idéias, da forma como elas são apresentadas. Esta opção teórica é dificultada ainda mais pela grande utilização de novos conceitos, eventualmente metafóricos, como por exemplo, *campo de força e constelação*.

É nesse quadro que se localiza a Teoria Estética de Adorno, expressão de seu método crítico e dialético, parte fundamental de uma denúncia da sociedade administrada e da racionalidade instrumental. Se a arte para este autor é tradução dos antagonismos sociais, como ela pode ao mesmo tempo, sobreviver em uma sociedade que vive em uma ordem de coisas que não deixa os antagonismos emergirem? Adorno nos fornece os elementos para entendermos este paradoxo.

1.3 A arte no esquematismo da indústria cultural

Quando a arte se insere no esquema industrial da sociedade capitalista, obedecendo à lei da oferta e da procura, da produção e do consumo, ela também se banaliza. Esta banalização é expressa pelo desejo de ter o objeto artístico nas mãos. A arte se torna palpável. O distanciamento que antes existia entre o contemplador e o objeto contemplado se transforma no populismo cultural e com a ajuda da racionalidade tecnológica.

Para Adorno (1978), como foi dito, o que ocorre é que as obras de arte, nesta sociedade, são, antes de tudo, mercadorias. Neste ponto, o fato desta ser mercadoria não a impediria de se tornar uma obra de arte, mas, nesta condição, o “conteúdo de verdade” da obra de arte fica comprometido. Como nesta sociedade ela não encontra outra maneira de existir senão sob estas condições, o artista encontra dificuldades em fazer valer sua *expressão*. Em contrapartida, seria ingênuo da parte do artista se isolar e tentar realizar uma obra de arte sem interferência da sociedade. Isso, além de impossível, não é condição de possibilidade para criação de uma obra de arte, já que esta é sempre *social*.

Assim, por exemplo, no caso do cinema, o artista tem que se submeter às empresas cinematográficas que exigem uma mercadoria que satisfaça seus consumidores. Os recursos estéticos que são empregados nestas obras encomendadas servem para obter

efeitos que correspondam às expectativas de um determinado mercado, seu objetivo final não é da ordem de uma grandeza estética. A indústria do entretenimento também usa os meios estéticos para obter efeitos para o mercado consumidor, sem visar criação de obra de arte.

Outra dimensão importante que concerne à arte é o trágico. Quando da liquidação do trágico e de todo sofrimento que ele traz consigo, mais um elemento para constituição do indivíduo se deteriora. Pois o trágico é uma dimensão humana que não pode ser negligenciada. A obra de arte, mesmo sob a égide da indústria cultural é uma possibilidade de resistência à sociedade capitalista, no entanto, ao renegar sua própria autonomia e se tornar um bem de consumo, ela restringe seus objetivos e passa a viver em função das determinações do mercado.

Nesse contexto, as camadas populares se transformaram num público fiel para um novo produto cultural: o cinema. Como a técnica da sua reprodução era algo muito caro, o cinema só poderia existir em larga escala. O cinema é um produto do capitalismo que se expressa por meio da produção, reprodução e distribuição em massa de uma arte que é controlada e manipulada, econômica e financeiramente, por grandes empresas e capitais internacionais. A produção cinematográfica é impossível sem a indústria e sem altos investimentos. Contudo, como nesta sociedade a contradição está presente em todos os setores, as possibilidades do cinema existir enquanto obra de arte ainda persistem, apesar de toda essa massificação. Vejamos como esta contradição ocorre.

1.4 O cinema enquanto arte e como indústria cultural

Podemos observar que em sociedades audiovisuais como a nossa, o acesso ao cinema e, indo mais além, ao domínio da linguagem cinematográfica nas suas singularidades, pode ajudar, auxiliar e enriquecer as práticas pedagógicas na educação escolar. E se compreendermos a educação imersa nesta cultura administrada, observamos que compreender e apreender obras fílmicas passa pelo desafio de distinguí-las enquanto produtos de uma indústria feita para padronizar nossos gostos e enquanto obra de arte que nos abre a possibilidade de reflexão e formação estética.

Rosenfeld (2002) nos fornece alguns elementos para pensarmos o cinema nesta dialética entre a condição de mero meio de comunicação e como plano de conhecimento, na medida em que se transforma em uma obra de arte. Como a impressão tipográfica ou o disco, a imagem em movimento é *comunicação*. O cinema, como seu representante, se configura de forma a fugir desta função de *meramente* comunicar e pode se transformar em uma obra de arte. Para Adorno, no entanto, a arte, enquanto tal, não comunica nada. O material cinematográfico pode prestar um serviço à comunicação e eventualmente se transformar em expressão artística. Assim, assinala Rosenfeld (2002) que

(...) o livro pode servir de veículo de comunicação à poesia de Rainer Maria Rilke, aos romances de Machado de Assis ou às novelas policiais de Edgar Wallace. As obras de Rilke e Machado de Assis são artes, mas ninguém pensaria assim em chamar as novelas de Edgar Wallace, embora muitas vezes sejam feitas com habilidade e mesmo com arte. (...) Fazer uma coisa 'com arte' não significa criar uma obra de arte.

Isto significa que a imagem em movimento pode se transformar, por exemplo, em um jornal cinematográfico, e mesmo com uma montagem tecnicamente bem desenvolvida este não se tornaria uma obra de arte. Quando o cinema reproduz, por meio de um filme, uma peça teatral, está longe de se configurar em uma obra de arte, tornando-se apenas veículo de comunicação. Entretanto, não podemos excluir a possibilidade de existência de uma obra de arte cinematográfica que tenha se baseado em uma obra teatral. O que se faz presente neste ponto é que uma obra literária ou um quadro, são construídos predominantemente de forma individual. O cinema é uma produção coletiva.

Percebemos que sobre este tópico a discussão gera polêmicas sobre a quem deveria ser dado o mérito por esta obra, se é ao diretor ou ao produtor, ou mesmo ao financiador. O fato é que o cinema vem se transformando ao longo do tempo, e hoje se torna cada vez mais difícil considerá-lo como uma obra de arte, devido às suas especificidades. Antigamente, por exemplo, os diretores apesar de não terem autonomia financeira para suas produções, participavam praticamente de todo o processo de produção, desde o roteiro até à montagem. Hoje isso é praticamente impossível. O trabalho se especializou a tal ponto que um diretor dificilmente conseguiria dominar as inúmeras e novas técnicas cinematográficas.

De acordo com Silva (1999), o cinema para Adorno, por sua vez, ganha status de arte quando:

A estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva com a qual se assemelha apesar da sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico. [...] O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência (p. 102); o filme emancipado teria de retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista (p. 105); A produção cinematográfica emancipada não deveria mais [...] confiar irrefletidamente na tecnologia do fundamento do métier (p. 106); como seria bonito se na atual situação, fosse possível afirmar que os filmes seriam tanto mais obras de arte quanto menos eles aparecessem como obras de arte (p. 107)

Segundo Silva (1999), Adorno parece discordar de Benjamin (1969) no que se refere à possibilidade da montagem fragmentada proporcionar a consecução de uma obra que, ainda assim, poderia ser arte. Contudo, é uma interpretação polêmica e que necessita ser aprofundada. Para Benjamin, o que se faz presente hoje é o fim da experiência, pois parece ser uma tarefa quase impossível nos distanciarmos do objeto para que possamos refleti-lo, e este distanciamento se faz imprescindível para que se dê o plano da objetivação do sujeito: alguém que transfere ao objeto algo de si e dele recebe, em troca, certas qualidades. Adorno ressalta, no entanto, que a experiência coletiva contemporânea é de um totalitarismo que liquida com o individual.

Assim, o cinema ser arte ou indústria é um paradoxo porque são coisas que se dão em diferentes âmbitos. Na indústria cinematográfica, tanto a criação, produção como a circulação, requerem capitais consideráveis, a empresa assim desde o início coloca suas imposições sobre a obra.

Na obra do autor Walter Benjamin (1969), “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, observamos um amplo estudo sobre as novas tendências da arte na sociedade capitalista, seu próprio conceito e sua reprodutibilidade. Em meados dos anos 1930, Benjamin (1969) fala sobre as transformações da obra de arte e destaca o cinema como um dos seus representantes e um dos principais causadores de uma mudança na concepção de arte. O cinema como obra de arte poderia somente existir mediante sua reprodução, pois, sua criação, execução e montagem o tornaram uma obra cara para que o consumidor o comprasse no mercado. Assim se torna necessária a sua reprodução. De fato, Benjamin destaca que na sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível. Mas a mudança que o cinema sofre como obra de arte repercute por todas as instâncias da produção artística. Entretanto, somente este fato não seria suficientemente significativo

para uma mudança de paradigma⁷ sobre a concepção de arte se não fosse o fato de que: “a cópia já não é vista como imperfeição ou falsidade, como postulava a tradição platônica. A possibilidade de reproduzir indefinidamente uma obra – processo que começara com a xilogravura e atingira seu ápice com o cinema – torna obsoleta a idéia de cópia.” (VAZ, 2004, p. 67)

As técnicas criadas para a reprodução da obra de arte se tornam um fim em si mesmo. Esta relação pode ser compreendida a partir do conceito de fetichização de Marx (1985), pois as mercadorias, e entre ela a técnica, acabam ganhando vida nesta sociedade e determinando as relações sociais, enquanto que os homens se coisificam e se relacionam como coisas. Tais relações são pautadas na troca de equivalentes⁸.

A técnica permite à arte novas e diferentes formas de existir, mas, assim, a obra de arte acaba por perder sua *aura* (categoria utilizada por Benjamin), seu valor de culto que dá lugar ao valor de exposição. O *aqui e agora* da arte se dilui, sua história e sua tradição perdem todo sentido na medida em que se esvai sua materialidade original. O cinema como representante da obra de arte reproduzível se apóia na negação aos valores eternos. Segundo Benjamin (1969) os gregos valorizavam os valores eternos e a arte que os representava melhor era a escultura, feita a partir de um só bloco. Atualmente em declínio a escultura perde cada vez mais seu espaço em uma sociedade que privilegia a obra de arte montável. Segundo Vaz (2004), apoiado em Benjamin:

(...) o cinema como imagem em movimento que exclui e inclui, potencializa o olho humano, que educa os sentidos para a experiência moderna, como afirma Benjamin, não poderia prescindir do movimento corporal como um de seus privilegiados temas. Enquanto o esporte trabalha com a idéia de precisão do tempo e do espaço, o cinema relativiza-os. À potencialização do corpo corresponde a potencialização da imagem.

⁷ Segundo Pádua (1993) : Tratar de paradigmas (alargando um termo tomado de T. Kuhn) significa aqui pensar nos grandes períodos históricos em que predominantemente formas específicas de explicação da realidade, as quais, em graus diferenciados, orientam a prática dos homens, sua relações com trabalho, a cultura, a organização social. (p.16)

⁸ São relações que acontecem entre mercadorias, que são trocadas no mercado por seu equivalente. Essa troca ocorre num momento efêmero, neste momento é feita uma dupla abstração dos valores de uso. Para que exista troca é necessário que exista uma relação, esta relação é social, acontece, porém, entre coisas, o valor de troca aparece quando o proprietário da mercadoria nega seu valor de uso e a coisa passa a ter então somente valor de troca. Assim com as coisas tendo relações sociais e os homens tendo relações coisificadas, as possibilidade de exclusão da vida humana aumentam demasiadamente. Estas relações (mercantis) entre coisas é que determinam as relações sociais. Marx, não coloca esta determinação como algo fechado, e único, porém não pode deixar de considerar o peso que esta construção tem sobre o ser social . Temos então, que a satisfação das necessidades humanas são determinadas pelas relações de trocas.

O cinema, para Benjamim, tinha caráter *democrático*, pois as massas podiam ver a si mesmas nos espetáculos, comícios e outras grandes manifestações. O aparato técnico do cinema permite ao olho reverter, distanciar, ampliar, aproximar a imagem. Ao configurar uma nova concepção de informação, as potencialidades técnicas do cinema são exploradas, avançando para estágios inimagináveis.

Conhecer os sistemas significadores de que o cinema se utiliza para dar sentido às suas narrativas aprimora nossa competência para ver e nos permite usufruir melhor e mais prazerosamente a experiência com filmes. Assim como a beleza e grandiosidade de *Dom Casmurro* podem ser melhor e mais apreciadas quando se conhece a estrutura que torna possível a produção de um texto literário, a força do texto e das imagens que compõem *Deus e o Diabo na Terra do Sol* podem ser apreciados com muito mais intensidade quando se compreende o modo como se articulam os discursos de significação na linguagem cinematográfica.

O indiscutível valor cultural dessa e de outras obras da cinematografia mundial é uma boa razão para nós, professores, nos interessarmos pela teoria do cinema assim como como atentarmos para teoria da literatura. O próximo capítulo tem por objetivo retomar a curiosidade por esse tema, o cinema, discutindo sua história e o papel desempenhado pelo aparato técnico na composição dos sentidos da narrativa fílmica.

CAPÍTULO 2 - NOTAS SOBRE O CINEMA: CONTEXTO E HISTÓRIA

No capítulo anterior apresentamos e discutimos elementos e conceitos sobre a educação do corpo e sua presença no seio de uma sociedade marcada pelos mecanismos da indústria cultural. Na medida em que cria o *sempre idêntico*, esses mecanismos controlam e disciplinam os sujeitos que a eles consomem. A educação do corpo fica cada vez mais dependente de modelos gerados e configurados no contexto mesmo dessa indústria. Em seu aspecto “positivo” ou “negativo”, os modelos se impõem como “identidades” a serem copiadas ou mesmo forjadas. Os ídolos, por exemplo, são alvos de fácil identificação. A necessidade de pertença a um grupo, que imita, por exemplo, os heróis e os ídolos fabricados industrialmente, permite-nos obter uma identidade forjada pelo imediatismo, uma forma mais fácil e aconchegante de se obter a ilusão de felicidade. Fazemos isso, e na mesma medida desconstruímos o indivíduo autônomo. Este último se constituiria nas mediações que nos levariam a conhecer nossa condição de ser humano inacabado, cindido, fragmentado e que necessita da reflexão como exercício fundamental para a formação da autonomia.

Os mecanismos da indústria cultural vendem sempre uma promessa que não pode ser cumprida. E ele o faz através dos meios de comunicação de massa no qual o cinema é seu representante maior. Nossos estudos partem do princípio de que o cinema enquanto representante de um processo de educação pelas imagens, encontra-se na condição de produto da Indústria Cultural e como arte. É o cinema enquanto obra de arte que abre possibilidades de reflexões para compreendermos uma educação do corpo emancipatória.

Neste capítulo apresentaremos alguns elementos gerais sobre contexto e história do cinema, a obra de arte criada para ser reproduzida que interferiu no próprio conceito de arte.

2.1. Notas sobre o cinema no mundo

No século XX, por volta de 1900, surge o cinema. Reproduzir a imagem em movimento há muito tempo era um desafio, uma vontade. Era uma das aspirações mais antigas dos homens. Os da caverna de Altamira já tentavam reproduzir o movimento por meio de desenhos que mostravam como o corpo poderia se deslocar.

De acordo com Rosenfeld (2002, p.52):

Percebe-se claramente esse anseio ao se contemplar certos desenhos egípcios nos muros de templos e na parede de túmulos ou os numerosos frisos reproduzindo lutas de deuses nos templos da Antiguidade. É sempre a decomposição analítica de um movimento, como se fosse possível recriá-lo pela síntese das suas várias fases. É que o fenômeno do movimento sempre preocupou profundamente o espírito humano. Ela é uma das manifestações mais características da vida animal e humana. Entende-se, pois, a eterna aspiração humana de reproduzir o movimento. Recriando-o pelo desenho, recria-se a própria vida, vence-se a morte trágica, reino da imobilidade.

As projeções de sombras movimentadas sobre uma tela tentavam caminhar na mesma direção. Por volta de 1800, essa era uma das formas mais sofisticadas de se fazer espetáculos. As mais conhecidas são as sombras indianas, chinesas ou javanesas, que foram trazidas para a Europa (Itália, Alemanha e França). No entanto, para Rosenfeld (2002), esta arte não poderia ser comparada ao cinema, já que a reprodução de sombras se efetivava na movimentação de objetos e não na de reproduções – isso só se daria a partir da invenção da câmara escura.

A fotografia (imagem *sem* movimento) foi invenção de grande significação no século passado. Ícone de uma burguesia emergente e individualista, representava o culto da

personalidade⁷ perseguindo o antigo desejo de reproduzir imagens. Ela permite a estudiosos a leitura de uma determinada época, de uma cultura específica:

O que é fotografado e o que o leitor da fotografia apreende não são propriamente os indivíduos em sua particularidade singular, mas os papéis sociais, a noiva, a comungante, ou relações sociais, como o tio da América ou a tia que veio da aldeia, mas a etiqueta e as marcas de posição social, claramente estampadas nas fotografias desse período, vão se diluindo com tempo. Hoje, teriam que ser buscadas em traços de relações menos visíveis. (BOURDIEU apud LEITE, 1998, p. 28).

O registro fotográfico acelerou o processo de identificação das condições de análise das imagens: os locais, o olhar, as posições, a pose, a atitude, o sorriso, o plano, as disposições. Todos estes elementos mais tarde transformaram-se em pontos importantes de observação do cinema.

Nas últimas décadas do século passado, tínhamos então:

(...) a projeção de sombra sobre tela; a câmara escura e a lanterna mágica projetando reproduções, já não eram novidades; a “persistência retínica” da imagem⁹, tinha sido aproveitada para produzir desenhos animados, e unindo todos estes conhecimentos conseguia-se projetar desenhos animados. (ROSENFELD, 2002, p.59).

Conforme Rosenfeld (2002), partindo dessas condições e fazendo-se uma aplicação em uma película flexível de celulóide, em 1887 já era possível desenhar diretamente sobre o filme. As condições estavam dadas a Edison e aos irmãos Lumière, os primeiros que projetaram filmes que possuíam alguma perfeição técnica.

Em 28 de dezembro de 1895 foram apresentadas para um público de 33 pessoas as primeiras projeções de filmes feitos pelos inventores do *cinematógrafo* – os Irmãos Lumière. Eram curtos, com cerca de 50 segundos cada e que retratavam cenas do cotidiano da cidade.

⁷ De acordo com Adorno e Horkheimer (1985), o conceito de personalidade vem se desenvolvendo a partir do: respeito a máscara de si mesma o desenvolvimento omnilateral do homem, mas em todos eles (...) o sujeito não chega a si mesmo através do cuidado narcisista referido a si, se não mediante a renúncia de si (Entäußerung), a dedicação do outro.(...) no entanto na fase de sua liquidação, haveria nele algo que convém conservar: a força do indivíduo, o potencial para não confiar-se ao que cegamente se lhe impõe, para não identificar-se cegamente com isso. (...) A força do Eu, (...) é a força da consciência, da racionalidade. A esta compete essencialmente o exame da realidade. Ela representa a realidade, o não –Eu do indivíduo, do mesmo modo que o indivíduo mesmo. Somente ao acolher a objetividade dentro de si e adaptar-se a ela, em certo sentido, ou seja, conscientemente, pode o indivíduo desenvolver resistência contra ela. (p.66, 67, 68).

⁹ De acordo com Rosenfeld (2002), a “persistência retínica” da imagem se configurava enquanto um “defeito” do nosso órgão visual que possibilita a ilusão do movimento através da apresentação em velocidade máxima de uma seqüência de fragmentos em que o movimento pode ser decomposto. (p. 56)

Os inventores enviaram o aparelho a operadores de diversas partes do mundo. Os curiosos lotavam as salas para ver culturas diferentes e/ou paisagens familiares. Vários aparelhos semelhantes captavam imagens em movimento nos locais mais inusitados. Eram registros de vistas, paisagens, hábitos e costumes de civilizações distantes, o que se caracterizava com um primeiro momento do gênero documentário.

Esse início de documentação de sociedades e culturas diversas, de ambientes naturais e da vida animal, gerava imagens de grande valor científico e etnográfico. Segundo Duarte (2003), na passagem do século XIX para o século XX, o português Silvino Santiago grava imagens da Selva Amazônica. Nos anos 1910, Luis Thomas Reis, trabalhando como cinegrafista oficial da Comissão Rondon, produz uma vasta documentação em cinema da cultura indígena brasileira. Na década de 1920, John Grierson e o brasileiro Alberto Cavalcanti, na Inglaterra, Marcel Griaule, na França, Dziga Vertov, na União Soviética, dão uma contribuição decisiva para a consolidação do cinema como registro do “real” e abrem as portas para sua inscrição como instrumento de pesquisa acadêmica.

De acordo com Rosenfeld (2002) o desenvolvimento dos equipamentos cresce após a Segunda Guerra Mundial. Para filmar, em detalhe, o cotidiano de comunidades indígenas, com suas cerimônias religiosas, rituais de caça, atividades produtivas e de lazer, era preciso a adaptação dos aparelhos existentes. Uma câmara mais leve e funcional, que pudesse ser operada e transportada facilmente. Como as câmaras da época só registravam imagens mudas – o som era gravado em estúdio e apenas mais tarde associado às imagens – os antropólogos colaboraram significativamente para o progresso da captação, ao exigirem dos técnicos o aprimoramento dos aparelhos utilizados na gravação de sons, de modo que se pudesse gravar o som ambiente diretamente no local das filmagens.

Pode-se dizer que é no início do século XX que o francês George Méliès “inventa”, acidentalmente, a mágica do cinema. Filmando as ruas de Paris, percebeu que a película havia ficado presa. Soltou-a e voltou a filmar. Quando revelou o filme, viu que o ônibus que estava filmando havia se transformado em um carro fúnebre e os homens haviam se tornado mulheres.

Méliès montou um estúdio, um palco semelhante ao que utilizava para as trucagens teatrais, fundou uma empresa, a *Star-film*, e realizou ali mais de 500 produções

de diferentes gêneros: atualidades, filmes históricos, dramas, comédias etc. Os truques, realizados durante as filmagens, eram montados depois, por meio de cortes e colagem no negativo.

Nos Estados Unidos, em 1910, surge D. W. Griffith que realiza obras como *Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916). De acordo com LEONE (2005), este cineasta inaugura algumas delimitações conceituais no cinema como: 1) Tomada: que é a imagem captada pela câmera entre duas interrupções; 2) Plano: a organização das imagens numa seqüência temporal na montagem; chama-se uma imagem entre dois cortes.

No decorrer do século XX crescem os modelos que viriam a se tornar o cinema indústria. Narrativas de fácil compreensão, construções lineares quase sempre com final feliz, começam a fazer parte das convenções criadas pelo cinema de Hollywood. Produzidas em escala industrial e com técnicas cada vez mais sofisticadas, este cinema se difundiu mundialmente e criou um padrão de gosto e de preferência muito difícil de ser quebrado. Este tipo de cinema faz com que o sujeito confunda a realidade com ficção.

Mas, segundo Duarte (2003) a cinematografia norte-americana também realizou filmes considerados obras de arte como *o Circo* (1928, Charles Chaplin), *Tempos Modernos* (1936, Charles Chaplin), *Rastros de ódio* (1956, John Ford), *Rio Vermelho* (1948, Howard Hawks), *Janela Indiscreta* (1954, Alfred Hitchcock), *Psicose* (1960, Alfred Hitchcock), *Cidadão Kane* (1941, Orson Welles), *Taxi Drive* (1976, Martin Scorsese), *Laranja Mecânica* (1971, Stanley Kubrick), *2001, uma odisséia no espaço* (1968, Stanley Kubrick) entre outros. O cinema se expressa também por meio da arte que inquieta demais e, rebelde, não se submete integralmente à homogeneidade.

Na segunda década do século XX, a então recém-criada União Soviética investiu, pesadamente, na produção de filmes. Além de VERTOV e KULECHOV, SERGUEI EISESTEIN, mestre e teórico da montagem, elaborou uma linguagem que se tornaria referência para o que viria a ser realizado no futuro. O filme *Outubro* (1927) e *O encouraçado Potemkin* (1925) – considerado um dos melhores filmes do século XX – atam momentos distintos da revolução comunista, e foram feitos a partir de uma concepção de montagem que nunca havia sido experimentada antes.

Entre 1920 e 1930, rompendo com os parâmetros narrativos da época, a Alemanha contribuiu com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica a partir do movimento expressionista. Este tenta captar em imagens do “eu-subjetivo” existente no mundo e nas pessoas. A partir de um roteiro escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer, Fritz Lang dirige *Gabinete do Dr. Caligari* (1919), marco do nascimento de um movimento que faria com que o cinema passasse a ser visto como arte. Temos também *Nosferatu* (Murnau, 1922), *Metrópolis* (1927, Fritz Lang), *M*, o vampiro de *Dusseldorf* (1931, Fritz Lang).

O Neo-realismo chega em meados dos anos 1940, um movimento que tinha como objetivo retratar a sociedade italiana do pós-guerra. Os filmes tinham poucos recursos técnicos e financeiros e a maioria dos atores era amadora. Os cenários tanto podiam ser as plantações, quanto as fábricas e/ou os locais de moradia da população mais pobre. As histórias procuravam mostrar o cotidiano daquelas famílias do modo mais “realista” possível. Representando este movimento temos, entre outros, *Roma, cidade aberta* (1945) e *Ladrão de bicicleta*, de *Vittorio de Sica* (1948). O Neo-realismo não teve muito sucesso de público, mas desempenhou um papel fundamental na formação das novas gerações de cineastas e no desenvolvimento das cinematografias nos países pobres.

Um pouco antes, nos anos 1920, uma *Avant-Garde* (Vanguarda) francesa também pretendia participar na consolidação do cinema como arte e como cultura. Todos os movimentos procuravam romper com forma tradicional de narrativa. Assim se deu novo contorno ao modo de ser do cinema. Até mesmo os surrealistas, cujo expoente máximo viria a ser o espanhol Luis Buñuel, deixaram sua marca.

No fim dos anos de 1950, a *Nouvelle Vague*, transformou a maneira de ver e de fazer filmes adotada até então. *Le beau Serge* (1958), de *Claude Chabrol*, *Acossado* (1959), de *Jean-Luc Godard*, *Os Incompreendidos* (1959), de *François Truffaut* e *Hiroshima meu amor*, de *Alan Resnais*, abriram caminho para mais de uma centena de outros, estruturados mais ou menos nos mesmos moldes, causando grande reboiço no mundo do cinema.

Cada país com sua interpretação da história, contribuiu para a construção de uma arte contraditória, o cinema. Em um contexto mundial de pós-guerra, reestruturação das nações e consolidação de uma ruptura com a estrutura e ideologias tradicionais sobre o como contar histórias em imagem e som, o cinema assim surge, e se constitui como arte e

indústria, não só para mudar o conceito de arte, mas também para ficar na história. E no Brasil, embora um pouco tardio a história não foi muito diferente¹⁰.

2.2 O contexto brasileiro e a chegada do cinema

Foi em 1896 e 1898 que o processo cinematográfico se iniciou no Brasil. Segundo DUARTE (2002) o cinematógrafo chegou ao país nesta época e, assim, a realização do primeiro curta-metragem de atualidades foi possível. Entre 1908 e 1911 foram realizados também longa-metragens de ficção e curtas sobre paisagens.

Nos anos 1920, o cinema brasileiro tentava se consolidar por meio de uma produção cinematográfica artesanal, com poucos recursos financeiros. O principal objetivo do cinema daquela época era levar ao espectador uma lição moral, para uma conduta mais pacífica, produtiva e cordial. Com intuito de expandir esta idéia, surge entre 1922 e 1931 um jovem produtor de filmes que levantava como preocupação a relação entre cinema-educação. Este jovem era Canuto Mendes que, de acordo com Saliba (2003), proporcionou as bases da idéia do cinema como educação no contexto brasileiro. O estudo de Saliba (2003) tem como objeto o Cinema Educativo de Canuto Mendes (1922-1931) que se consolidou na São Paulo dos anos 1920, uma cidade moderna, num período de intensa urbanização tendo o cinema como representante deste processo e que, como tal, mostrava a aceleração contínua da vida moderna. Assim a cidade de São Paulo representava a modernização, bem como a industrialização, abrindo caminhos para as novas formas de relação entre o homem e o mundo que se descortinava. Os filmes naquele momento eram considerados uma diversão para a burguesia e o proletariado.

Ainda em meados da década de 1920 a produção nacional sofre uma baixa devido à importação de filmes estrangeiros. Cinco anos mais tarde, temos o chamado *Ciclo Mineiro*, com Humberto Mauro que ao completar sua formação como cineasta, dá início “à primeira carreira contínua, coerente e bela que o cinema do Brasil conheceu” (SALES GOMES, 1996, p. 55). Um dos seus melhores filmes, *Ganga Bruta* (1933), é considerado uma das obras-primas do cinema nacional, objeto, por sua originalidade, de numerosos estudos acadêmicos.

¹⁰ As informações contidas neste item se baseiam, essencialmente, no trabalho de Duarte (2002) “Cinema e Educação”, LEONE (2005) “Reflexões sobre a montagem cinematográfica”(2005) e Rosenfeld (2002) “Cinema: Arte e Indústria”.

Em 1937, o Brasil conhece o Instituto Nacional de Cinema –INCE. Getúlio Vargas cria-o com o objetivo de incentivar a produção e a exibição de filmes que valorizassem a cultura brasileira a partir de temáticas nacionalistas.

Ainda de acordo com os estudos de Duarte (2002), na cidade do Rio de Janeiro o cinema Brasileiro nos anos 1940 teve momentos propícios a um processo de industrialização. A idéia de fazer filmes em escala industrial nos moldes em que eram realizados nos grandes centros produtores, levou à fundação da companhia Atlântida que em associação com a cadeia de exibição de Luiz Seceriano Ribeiro, levaria às telas um número muito significativo de filmes, sobretudo chanchadas (comédias de costumes). Os temas carnavalescos eram os grandes alvos e atores como Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade e Dercy Golçalves se consolidam na cinematografia brasileira.

Em sentido contrário caminhava a Companhia Vera Cruz, em 1950, no estado de São Paulo, um empreendimento de Alberto Cavalcanti. O aprimoramento da técnica avançou, bem como a formação de nossos profissionais de cinema, mas o retorno comercial não era satisfatório. A Vera Cruz naufraga e vem a falir em 1954, levando consigo a perspectiva de implantação de um sistema de produção industrial de filmes no país.

Sob forte influência do Neo-realismo italiano e da *Nouvelle Vague* surgem no Brasil entre o final da década de 1950 e meados dos anos 70, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Filmes como *Rio 40 graus e Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, lançam, no final dos anos 1950 e no início da década seguinte, as sementes do que viria a ser definido mais tarde como o moderno cinema brasileiro. Consolidariam “o período estético e intelectualmente mais denso” do cinema nacional, de acordo com o crítico e pesquisador de cinema Ismail Xavier (2001).

Filmes realizados fora de estúdio, com poucos recursos e câmera na mão se tornariam a principal marca do Cinema Novo, movimento estético que teve como principal protagonista o polêmico cineasta Glauber Rocha. Com um manifesto intitulado *Estética da Fome* e temáticas que retratavam a desigualdade social, a miséria e a opressão em que viviam os brasileiros, este cineasta se tornou um ícone do cinema mundial.

Rosália Duarte (2002) nos lembra que excelentes diretores, além de Glauber Rocha, como Paulo César Scarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy

Guerra, Leon Hirszman, Luiz Sérgio Person, Walter Lima Júnior, entre outros, deram ao Brasil e ao cinema mundial filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), *O fuzis* (1964, Ruy Guerra), *o Padre e a moça* (1962, Joaquim Pedro de Andrade), *Os Cafajestes* (1962, Ruy Guerra), *Porto das Caixas* (1962, Paulo César Sarraceni), *Menino de engenho* (1962, Walter Lima Júnior), *São Bernardo* (1972, Leo Hirszman).

Por outro lado, com o Cinema Marginal, a *Estética do Lixo* produziu profundo desconforto no espectador, rompendo com a idéia corrente de que os filmes deveriam, em primeiro lugar, agradar ao público (XAVIER, 2001). Filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, são considerados marcos desse movimento.

As décadas seguintes seriam marcadas por um período relativamente estável de fortalecimento da cinematografia brasileira, tendo como pano de fundo as polêmicas geradas pela atuação da Embrafilme e do Concine, órgãos estatais destinados a apoiar diretamente a produção e a exibição de filmes nacionais. Com a extinção desses organismos, em 1990, nossa produção cairia praticamente a zero, numa das maiores crises enfrentadas pelo setor.

A criação de leis de incentivo fiscal nessa mesma década fez o cinema no Brasil renascer, mostrando com a mesma diversidade e criatividade que conquistaram a admiração, interesse e reconhecimento internacionais.

O cinema enquanto arte assim ganha um pouco mais de espaço, mas o que faz dele arte? Haveria arte no cinema? Quais os elementos que constituem seu fazer? É o que veremos a seguir.

2.3. O instrumental cinematográfico

Falar sobre a linguagem cinematográfica requer conhecimento dos instrumentos que fazem parte do processo de construção do filme. Rosália Duarte (2003) lembra-nos que “a gramática cinematográfica criou uma linguagem profundamente rica, fruto da articulação de código e elementos distintos: imagens em movimento, luz, som, música, fala, textos escritos.” Já Eduardo Leone (2005) fala de “ferramentas” da montagem cinematográfica. Linguagem ou não, o cinema possui maneiras específicas de interpretar,

captar e montar imagens em movimento. Neste tópico iremos expor alguns dos principais elementos que fazem parte do processo cinematográfico.

O processo cinematográfico é determinado basicamente por três etapas, segundo Leone (2005): o roteiro, a realização e a articulação (pós-produção). É preciso compreender que estas etapas estão intrinsecamente integradas de forma que o roteiro pode ser reescrito no momento da *articulação*, não sendo necessariamente pré-requisito para que a *realização* e a *articulação* aconteçam. Assim, não importa por onde se começa, pois os outros dois momentos estariam de alguma forma vinculados. A montagem é o processo que exige, além de conhecimento teórico específico, idéias. São estas que fazem as escolhas e as associações, criando algo novo, o que poderemos chamar de artístico. Compreender as categorias de montagem auxilia a construção de um plano de uma imagem.

Mas, quais seriam os instrumentos para construção deste processo? Quais as possibilidades de captação das imagens?

Primeiramente é importante lembrar que “tomada” é aquela produzida pela câmera e que se tornará o futuro material utilizado na montagem. O plano é essa tomada já processada, *limpa*, digamos assim, aquilo que o espectador verá; e o recorte, por sua vez, seria o plano entrecortado;

Assim temos a seguinte seqüência do todo para a parte, do modo como a câmera pode captar as imagens (Leone, 2005):

1. Plano Geral: temos uma visão abrangente, que pega o máximo do espaço e o mínimo da personagem;
2. Plano médio: é um recorte do geral, ficando mais ou menos do ponto de vista teatral;
3. Plano Americano: dá privilégio à personagem, recortando-a do joelho pra cima, mas ainda assim valorizando o espaço e o cenário;
4. Plano próximo: recorta da cintura pra cima e dá pouca ênfase ao espaço e ao cenário;
5. Primeiro plano: é o *Close-up*, uma câmera que recorta o rosto da personagem;

6. Plano detalhe: recorta uma pequena parte do todo;

É importante destacar a importância do surgimento do *close-up*. Este significou uma certa demarcação entre a diferença do ponto de vista teatral e cinematográfico. O plano próximo já existia, mas era utilizado ocasionalmente, não se planejava e nem se articulava com outros planos. Foi com o *close-up* que isso veio a ocorrer, gerando assim uma infinidade de possibilidades de remanejamentos, integrações e encaixes. Estas demarcações servem apenas como uma orientação, elas não se fecham em si mesmas e não podem ser consideradas uma camisa de força.

Nos primórdios do cinema, a câmera já podia se deslocar com a ajuda de aparatos como *trens*, mas seus movimentos hoje podem ser classificados, segundo Leone (2005) em: panorâmica – movimento em torno do seu próprio eixo; *travelling* (carrinho) – se desloca da direita para a esquerda ou vice-versa, acompanhando o personagem ou objeto, ou descrevendo um cenário, espaço; aproximação – deslocamento para aproximar-se da personagem ou objeto; afastamento – deslocamento para afastar-se da personagem ou objeto; grua – deslocamento de um ponto a outro, utilizando aproximações, afastamentos ou um conjunto mais complexo de movimentos.

Ainda de acordo com os estudos do autor temos com relação à marcação do tempo: o escurecimento (*fade-in*) – utilizado para a passagem de uma cena para outra; o clareamento (*fade-out*) – sai-se do escurecimento e a cena seguinte vai se clareando; a fusão (dissolvência) – quando uma cena se funde na outra para uma passagem no tempo e a íris – destaca-se um ponto da cena, e com a íris fecha-se o ponto de vista nele (utiliza-se também a íris para fechar uma cena, no mesmo papel que o escurecimento).

Todos esses instrumentos são utilizados como uma pontuação cinematográfica. Também é preciso lembrar que não se trata de regras fechadas, mas de uma orientação para a análise. O corte é aquele que se diferencia destes instrumentos por não se tratar exatamente de uma pontuação, ele é a passagem direta de uma unidade a outra.

A montagem é a articulação destes instrumentos. Leone (2005) descreve alguns elementos da montagem cinematográfica organizando a narrativa em dez diálogos, cada qual evocando uma característica da mesma. O primeiro, que diz respeito ao já comentado *phatos*, é aquilo que torna o cinema emblemático. O grande mestre da montagem, Serguei

Eisenstien, sistematizador das idéias de Griffith, teoriza o que os irmãos Lumiere deram origem: a dramatização do cinema, aquilo que pode causar medo, emoção, angústia, pavor, deslumbramento, entre outros.

No segundo dialogo de Leone (2005) observamos como a montagem operacionaliza em linguagem cinematográfica seus diálogos a partir da verticalização das imagens, quer dizer, proporcionando uma relação de fala entre o alto e o baixo. Fugindo da linearidade do horizontal, ele enfatiza os contrastes. Segundo o autor, de forma geral os Gêneros Literários, classificam-se em: *Lírica* que se ocupa do Eu, a *Dramática* que se ocupa do Tu; o *Épico*, caracterizado pela onisciência do narrador. Esta classificação também não pode ser analisada de forma estanque, podendo os três gêneros se mesclar e sendo que a predominância de um ou outro é que vai nos conduzir a afirmar que esta obra é deste ou daquele gênero.

A montagem trabalha com o gênero épico, pois ela é a ação do narrador que vai guiar nosso olhar. Como o escritor é onisciente, o diretor intervém diretamente no narrado através da ação dos cortes.

Ainda neste segundo diálogo, temos a classificação de dois eixos importantes que foram incorporados à cinematografia: a metáfora e a metonímia. Segundo estudos da Lingüística, o eixo da metáfora é o paradigma, as substituições, o eixo das significações. Já a metonímia é o eixo do significante e trabalha através dos planos associativos. De acordo com Leone (2005) temos como exemplo de metáforas no cinema as fusões das imagens, uma forma de substituir uma imagem por outra, como, por exemplo, no filme *A greve*, de Eisenstein (*Stachka*- URSS- 1924), no qual as imagens das pessoas são substituídas pelas de bichos, cada um com uma significação própria. A montagem faz exatamente este movimento metonímico dando origem a interligações entre o espaço e o tempo. Aqui não existe substituição, mas a soma. O exemplo de figura metonímia mais magistral da história do cinema fica com o filme *2001, Uma Odisséia no espaço (2001, A Space Odyssey*- Inglaterra – 1968). A cena emblemática é o momento da associação do osso à nave espacial.

Os efeitos de significação ficam por conta da escolha do material utilizado na gravação. Filmes de ficção em preto e branco podem dar a impressão de documentário ou

cine jornal, como é o caso de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Mazagão ou lista de *Schindler*, de Steven Spielberg. Para dar a idéia de que se trata de lembranças do passado, escolhe-se inserir *cutbacks* ou *flashbacks* em preto-e-branco em filmes coloridos. Na montagem o realizador pode intervir nas imagens utilizando a fusão e a duplicação. Como exemplo mais atual temos a obra de ROBERT ZEMECKIS , o filme *Forrest Gump (1994)*, feito pela *Light et Magic*, que realiza encontros históricos do personagem ficcional, de Forrest com o presidente Kennedy, com o jogador Johnson e com o cantor John Lennon.

A utilização de cores muito fortes pode sugerir artificialidade, como em certos filmes sobre jogos eletrônicos, ou uma percepção distorcida da realidade relacionada, por exemplo, ao uso de drogas ou a doenças mentais. Para se conseguir o clima de filmes de época, geralmente recorre-se a películas sensíveis à luz que dão às imagens um aspecto granulado e de baixa definição.

Com relação ao espaço os autores podem trabalhar filmagens em planos gerais de, por exemplo, uma grande batalha em campo aberto, com centenas de figurantes, cavalos, armas etc.; como o cineasta japonês Akira Kurosawa fez, em *Ran* (respeitadas as diferenças, é também esse recurso utilizado por Mel Gibson para compor boa parte das cenas de guerra em *Coração Valente* e *O Patriota*. O primeiríssimo plano (PPP) veio para dar ênfase a um longo beijo, com o rosto dos amantes ocupando toda a tela ou o closet de uma navalha cortando um globo ocular (como em *O cão Andaluz*, de Luiz Buñuel). Neste filme o ponto de vista trabalha no sentido de organizar e desorganizar o espaço. Quando, por exemplo, a mulher olha e vê o mar, ou quando a navalha, paralela à nuvem dramaticamente corta o olho.

O plano de conjunto enquadra grupos de personagens reconhecíveis em um ambiente. Já com relação ao plano americano, recurso muito explorado em filmes de ação, permite-nos destacar o ator do ambiente e dar ênfase aos seus movimentos.

Nos filmes de Alfred Hitchcock observamos a exploração do plano detalhe, para dar ênfase a objetos. Hitchcock desenvolveu um estilo próprio de filmar e “inventou” uma maneira de contar histórias de suspenses e mistério. Como todos os cineastas, ele sabia que

estava lidando com um gênero de memória completamente diferente: a memória de imagens, muito mais forte e duradoura do que a de palavras (CARRIERE, 1995).

Ainda entre as características do espaço temos as tomadas. Estas últimas, quando são feitas de helicóptero ou de uma grua dão às imagens um caráter plástico, espetacular, estimulante para o espectador. Quando vemos na tela dois homens lutando no teto de um trem em movimento, que está prestes a entrar em um túnel, automaticamente resulta da opção de filmar esse tipo de cena do alto. O mesmo acontece quando se filma do chão uma cena que se passa no alto de um edifício.

No sexto diálogo de Leone (2005) percebemos a utilização dos planos alto e baixo para perseguições e a presença do *stunt*, que acontece quando a câmera atravessa o campo repetidas vezes, mudando as direções e as posições da câmera. Para isso é utilizado o plano geral que faz a vinculação das imagens, de forma que tenhamos a direção exata de quem persegue e de quem é perseguido¹¹.

Se os realizadores pretendem dar a impressão e sentimento de vulnerabilidade, utilizam tomadas em que o espectador é obrigado a ter ponto de vista do personagem, ou pelo ângulo do assassino. Nos filmes *Tubarão* e *Parque dos Dinossauros*, Steven Spielberg explora esse recurso no qual boa parte dos ataques dos “monstros” é mostrada pelo ângulo deles, enfatizando a impressão de impotência e fragilidade das vítimas.

Um outro efeito de suma importância foi utilizado na sequência do filme *Vidas Secas*. Nelson Pereira dos Santos narra a morte de uma cadela, Baleia, a partir do ponto de vista do animal ou como sendo a experiência vivida por ele. Tendo sido atingida por um tiro disparado pelo dono, Fabiano, que se viu obrigado a sacrificá-la para continuar a viagem, Baleia, embaixo de uma árvore seca, vai se esvaindo e começa a delirar, vê o solo do sertão castigado pela seca cobrindo-se de relva viçosa e preás que ela costumava caçar para a família, fazendo disso uma brincadeira. De alguma forma sentindo-nos, identificados com o animal, somos levados a *experienciar* a diluição, naquele contexto, da fronteira que separa humanos e não-humanos.

¹¹ Para melhores detalhes ver cenas de perseguição nos filmes *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida* de Steven Spielberg (*Raiders of the lost Ark*- EUA- 1981) e *No tempo das diligências* (Stagecoach- EUA- 1939)

O instrumento iluminação, tanto quanto os demais, não tem significação predeterminada e não atua de forma autônoma – os efeitos que ele possa vir produzir dependem da articulação que mantém com os outros componentes da linguagem. Segundo GRAEME TURNER (1997, pg. 61), os principais objetivos da iluminação cinematográfica é –“estabelecer um estado emocional, dar ao filme uma “aparência” ou contribuir para detalhes da narrativa, como caráter e motivação”– e de certa forma dar um realismo. Como exemplo temos o filme *Lavoura Arcaica*, a sombra que cobre metade do rosto do pai, em contraposição ao do filho, ou integralmente iluminado, no momento em que este tenta expor os motivos pelos quais havia deixado a casa da família, a iluminação dá um tom sinistro à figura paterna e nos leva a desconfiar daquele discurso sobre integridade e firmeza de caráter.

A função do jogo de luzes e sombras era de também construir um novo código cinematográfico que possibilitaria novas atmosferas para o cinema. *O Gabinete do Dr. Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari- Alemanha- 1919)* introduziu elementos visuais que são constantes durante o filme. As possibilidades épicas da montagem fascinavam os realizadores. Diferentemente do teatro, o cinema, através do corte, poderia gerar contrastes espaciais e temporais, ainda que naquele momento os princípios cenográficos se encontrassem profundamente ligados aos do teatro e pintura. O cinema daquela época tinha uma forte tendência a seguir o gênero épico.

Por outro lado, cenas bem iluminadas, com poucas áreas de sombras, tendem a causar a impressão de segurança e bem-estar, ou seja, não haveria nada de ameaçador escondido sob zonas escuras. Os diretores de fotografia de *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos e Luis Carlos Barreto, não usaram filtros e a luz nas tomadas externas do filme dava a impressão de transparecer ao espectador a crueza, a luminosidade e o calor intenso da caatinga seca que oprimia a família de retirantes em sua longa e faminta travessia. A iluminação pode dar, neste caso, mais realismo à história que está sendo contada.

O som é outro elemento fundamental na composição de um filme, ele produz efeitos e também provoca reações nos espectadores, de acordo com sua articulação com os outros elementos. De acordo com Leone (2205) fomos tão domesticamente ensinados a ouvir som de passos, de cascos de cavalos batendo no sol, janelas rangendo, gritos, freadas

de carros em alta velocidade, sussurros do vento e murmúrios do mar, que sequer conseguimos percebê-los como originários de um sistema de significação específico e distinto dos demais.

Segundo o autor o som *diegético* – aquele que é motivado por ações ou fatos ocorridos na narrativa (como gritos, ruídos etc.) – está intrinsecamente ligado à imagem e é algo criado “artificialmente” e inserido no filme (em uma fase posterior à da filmagem) com objetivos previamente definidos. Sua função em uma narrativa fílmica é reforçar a verossimilhança. Sabemos que os golpes deferidos nos filmes não atingem, de fato, os atores que encenam as lutas, mas o som nos faz esquecer isso e intensifica a sensação de violência que esse tipo de filme provoca.

Ainda de acordo com o autor, o som *não-diegético* – a trilha musical – é, em geral, utilizado para amplificar o estado emocional, para reforçar as emoções que se espera que determinada cena “provoquem” no espectador. A música participa da configuração do ambiente emocional do filme e interfere nos diferentes momentos dramáticos (perigo, suspense, tensão ternura etc.) da história que está sendo contada, intensificando-os ou não. Como seria o filme *Psicose* sem a trilha sonora musical que Bernard Hermann compôs especialmente para ele, a pedido de Hitchcock? É quase impossível ficar imune à carga dramática que *A Cavalgada das Valquírias*, de Wagner, adicionada às imagens de helicópteros bombardeando aldeias vietnamitas, em *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola). A música não-diegética (cuja fonte-instrumento musical, aparelho de som, etc. não é vista no quadro ou não faz parte do enredo) desempenha um papel cada vez mais importante na estrutura narrativa dos filmes. É difícil imaginar a seqüência em que as crianças atravessam o céu em suas bicicletas, levando consigo o pequeno extraterrestre no filme de Steven Spielberg, sem a música que a acompanha. A música, de certo modo, nos conduz pela mão na história que está sendo contada.

A música pode ser usada também de forma a querer manipular um certo tipo de emoção no espectador, tentar “obrigá-lo” a sentir desse ou daquele modo, para que a narrativa “funcione” como o planejado. A crítica e a reação a essa postura levou o movimento cinematográfico dinamarquês *DOGMA*, liderado por Lars von Trier, a colocar

como um dos seus princípios a proibição de uso, nos filmes que viriam a integrar o movimento, de música não-diegética.

O cinema é um complexo de articulação de instrumentos e idéias, feitas a partir da montagem e a edição. De acordo com Turner (1997, p. 69), “A combinação pode ser realizada com sistemas complementares ou conflitantes entre si, mas nenhum por si só é responsável pelo efeito total do filme.”

O cineasta russo Serguei Eisenstein na sua famosa seqüência da Escadaria de Odessa¹², em *O Encouraçado Pötemkim*, intercala, em poucos segundos, várias dezenas de planos de um mesmo movimento dos atores. Para Eisenstein, não importava por onde se iniciava a construção dos fragmentos, o importante seria combina-los de modo a evidenciar choques e tensões e criar uma realidade muito mais densa e profunda do que aquela que é produzida por câmeras fixas e montagens lineares.

Entendida em um sentido amplo, a montagem é a ordem que os planos sucedem em uma seqüência temporal, assim como a forma como os elementos que compõem um mesmo plano são apresentados – simultaneamente ou sucessivamente. Colocadas juntas, as imagens se unem em uma nova idéia; estendemos fios invisíveis entre elas, de modo que façam sentido para nós. O cinema soube disso desde o início e se utiliza da montagem para sugerir essas ligações.

A edição permite que a passagem de um plano a outro seja feita de modo quase imperceptível, dando a ilusão de continuidade de tempo e espaço. Cortes suaves, discretos e praticamente insensíveis dão a impressão de estar reproduzindo a percepção natural das pessoas.

A forma de articular esses elementos significadores do tipo de cinema que se faz (mais ou menos industrial, por exemplo), do tipo de narrativa que se quer construir (mais ou menos densa e complexa), dos recursos de que se dispõe (técnicos, humanos ou financeiros) e, acima de tudo, do contexto social e cultural em que os filmes são realizados

¹² A seqüência Escadaria de Odessa foi e continua sendo amplamente estudada porque, segundo Leone (2003) sua importância deve à sua totalidade e ao efeito dramático que sua estruturação permitiu nascer. Através de contrastes, entre o alto e o baixo, linhas e traços, Eisenstein era um engenheiro, e isso lhe permitia fazer uma leitura do processo de montagem e de categorias a partir de sua experiência. A montagem métrica, rítmica, tonal e intelectual. Ele articulava a montagem a uma atividade do intelecto, uma maneira de ver o mundo através do discurso que a intelectualidade produz e dialeticamente organizá-lo.

e vistos. As convenções usadas pelo cinema precisam se “aceitas” pelo público para que façam sentido. E esse aceite depende, intrinsecamente, dos padrões culturais, valores, costumes e normas sociais em que estão imersos os filmes e seus espectadores (Carriere, 1995).

2.4. Cinema como prática cultural

O título dado a este item sugere a idéia de contexto. Ora, um filme só pode ser compreendido se inserido em um determinado contexto, onde ele foi produzido e (será) visto. Filmes não são eventos culturais autônomos, estão sempre na dependência de mitos, crenças, valores e práticas sociais, das diferentes culturas, conflitos, nos quais histórias são contadas, lidas e ganham sentido.

As convenções criadas pelo cinema-indústria, hoje dominante na cinematografia mundial, proporcionaram uma forma de narrar que articulou diferentes codificações culturais, de forma que os filmes se tornassem acessíveis ao maior número de pessoas, de distintas nacionalidades. Isso aconteceu em parte devido ao bom “desempenho” junto ao público de certos modelos de representação de temáticas que atravessam a maioria das culturas, tais como as definições de masculinidade, feminilidade, infância, dever, honra, patriotismo e assim por diante.

Contudo nem sempre este sistema que Adorno e Horkheimer chamam de “indústria cultural” é bem sucedido, como, alias, eles mesmos apontam:

Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [Erfassung] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas condições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência. A coisa não funciona assim tão sem dificuldades, e menos no tempo livre, que, sem dúvida, envolve as pessoas, mas, segundo seu próprio conceito, não pode fazê-lo completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as conseqüências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com sua parte para o tempo livre se transforme em liberdade [dass Freizeit in Freiheit umspringt]. (ADORNO, 1995, p. 81-82).

Inserida no capitalismo, sistema de pura contradição, encontramos neste mesmo modelo fechado de estandardização cultural as possibilidades de sua superação, ou seja, no seio na própria Indústria Cultural encontram-se as chaves para sua superação. Tanto é

verdade que ela cria movimentos que a contestam e contradizem-na em determinados momentos. A criação de verdadeiras obras de arte feitas pelo cinema Hollywoodiano, como já citadas anteriormente, provam a existência desta contradição.

Contudo, repetidas à exaustão, as fórmulas criadas pelo cinema narrativo nacional tornaram-se convenções mundialmente aceitas e, de certo modo, passaram a orientar a expectativas e o “gosto” do público de cinema, e conseqüentemente, a produção.

Por serem de fácil compreensão, essas convenções facilitam o trabalho de comunicação dos cineastas. Por este motivo ADORNO (1985) nos lembra que o “cinema oblitera a imaginação”. O que podemos constatar é que, salvo algumas exceções, o olhar masculino, branco, ocidental e sobretudo heterossexual ainda é o que predomina nas convenções de representação de temáticas distintas no chamado cinema dominante. Assim é considerado “normal”, portanto, que o assassino seja negro, que o papel do traficante seja representado por atores latinos e que os terroristas sejam quase sempre árabes ou irlandeses. Segundo Duarte, citando por Jean-Claude Carrière (2002, p. 81), não aprecem em Casablanca e em Marrocos, “nem um só marroquino de verdade. A presença branca domina. Estamos em casa: trouxemos os problemas ocidentais junto com a bagagem ocidental. Os nativos são insignificantes observadores, reduzidos a figurantes, quase supérfluos. Conclusão: a África como nós.”

Convenções cinematográficas tendem a mostrar a influência mútua que cinema e sociedade exercem entre si. Se, por um lado, elas refletem valores e modos de ver e de pensar das sociedades e culturas nas quais os filmes estão inseridos, funcionando, assim, como instrumento de reflexão, por outro, repetidas insistentemente, essas convenções constituem um padrão amplamente aceito e dificultam ou retardam o surgimento de outras formas de representação, talvez mais plurais e democráticas.

Há muito os estudiosos tentam saber o quanto filmes (ou programas de tevê) podem inculcar opiniões e produzir comportamentos, principalmente nos espectadores mais jovens ou menos escolarizados. Mas, quanto mais se pesquisa, mais descobrimos que precisamos aumentar os investimentos em investigações nessa área. Pois a complexidade da relação sujeito-cultura-sociedade não se atinge apenas com o aprofundamento de uma área,

ou seja, por meio de uma fragmentação do conhecimento, mas com a articulação de distintos saberes.

De acordo com Duarte (2003, p. 68), Mary Dlaton (1996), por exemplo, estuda a representação do currículo escolar e de professores/as no cinema de Hollywood. Dlaton adota os seguintes critérios na seleção dos filmes a serem usados em sua pesquisa: a) aqueles que tivessem sido amplamente exibidos nos Estados Unidos e que são de fácil acesso em videolocadoras e/ ou exibidos regularmente pela televisão (o que, no entender da autora, torna-o parte da cultura popular norte-americana); b) filmes cujo personagem principal fosse professor e que troxessem cenas de situações de sala de aula; e c) filmes que cobrissem boa parte da história do cinema americano. A autora analisa os filmes procurando estabelecer relações entre os elementos de significação de cada narrativa com concepções de escola, professores e tendo como referência teórica os estudos culturais, currículo que fazem parte do universo cultural da sociedade norte- americana.

Outro exemplo citado por Duarte (2002) é o estudo de Henry Giroux (1996) que analisa filmes sobre juventude produzidos nos Estados Unidos, utilizando os mesmos referenciais teóricos. Tem como ponto de partida a idéia de que existe no cenário ideológico de Hollywood uma nova forma de representação visual de jovens que os apresenta como criminosos, sexualmente decadentes, elouquecidos por drogas e analfabetos, um processo que ele intitula de “demonização da juventude”, sobretudo negra, pela escola, pela mídia em geral e pelo cinema em particular, o autor examina as representações de sexualidade de jovens que aparecem no filme *Kids*. Ele descreve imagens e identifica os valores da cultura branca de classe média frente aos valores dos subúrbios das grandes cidades.

Com um enfoque sociológico e tomando como referência outros estudos sobre cinema, Louro (2000) analisa filmes sobre juventude, gênero e sexualidade, procurando valorizar sua dimensão pedagógica. Essa autora vê o cinema como instância formativa importante de notável popularidade que atua de forma distinta da instância escolar, embora não seja completamente independente desta. Louro (2000) descreve imagens, narrativas e mitos do cinema Hllywoodiano, produzidos após a segunda Guerra Mundial, que tiveram boa aceitação no Brasil e nos Estados Unidos. Para Guacira Louro, a indústria de

Hollywood, constrói imagens a partir da ótica masculina, branca, heterossexual, de classe média e, usulamente, judaico-crista. Ela acredita que os filmes produzidos desse modo ajudaram a construir concepções de gênero, sexualidade, classes sociais em diferentes sociedades, atuando como uma “pedagogia cultural”.

Já Guimarães (1998), desenvolve um estudo sobre imagens de violência tendo como objetivo instrumentalizar os professores para a análise crítica desse tipo de imagem em contexto escolar. Nesse trabalho, o ponto de partida não são os filmes, mas os padrões culturais e os valores de referência da sociedade em que eles estão inscritos. A perspectiva teórica que ela adota é a filosofia. A partir de conceitos como memória, rememoração, história e poder, essa autora analisa a produção de mitos pelo cinema e os recursos cinematográficos de significação que são utilizados nos filmes que falam de violência. Estudos mais recentes encontraremos no livro “A escola vai ao cinema”, organizado por Teixeira (2003), que conta com autores como José De Sousa Miguel Lopes (2003), Miguel G. Arroyo (2003), Cecilia Goulart (2003) entre outros. A obra em questão elabora através de análises filmicas as varias dimensões que a educação pode alcançar, refletindo tematicas como preconceito na escola, as relações de gênero, a imagem do professor e seus estereotipos, a questão do abandono, do esquecimento, da memoria e do afeto.

Temos também na area da Educação Física os estudos relacionados à mídia e especificamente á análise de programas de televisão sobre esporte e as possibilidades de construção de alternativas que possibilitem uma outra visão do telespectador com relação ao esporte, por exemplo os estudos de Betti (1998) e Pires (2002). No sentido de contruir uma possivel “arqueologia social do esporte” Melo (2004) caminha atraves da análise de filmes sobre o tema. Sua preocupação é de refletir a relação entre Esporte e Cinema fenômenos tipicamente modernos e que têm vários objetivos em comum.

Percebemos a partir dos exemplos citados que as pesquisas se concentram nos estudos culturais, na area da sociologia e da filosofia.

De acordo com Loureiro (s/d), os estudos entre a relação educação e cinema ainda se dão de forma “incipiente e irregular” bem como remarca os poucos trabalhos que se desenvolvem a partir de uma perspectiva marxista. Loureiro (s/d) em seu artigo “Adorno e o Cinema” analisa e discuti o texto *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação*

das massas (1985), e sua relação com o cinema, bem como a revisão de observações de Adorno acerca do cinema contidas em: *Trasparencias on film* (Adorno, 2004a) e *Composing for the films* Adorno e Eisler (1994).

Nesta mesma linha seguem-se os estudos de SILVA (1998) que analisa também alguns textos e livros de Adorno no intuito de resgatar seu pensamento e idéias sobre o cinema. Os dois autores trabalham com a idéia de que os estudos de Adorno e Horkheimer sobre Cinema podem abrir possibilidades para pensarmos uma teoria ou método de estética para o cinema bem como suas vicissitudes. Mesmo que os autores enfatizassem o fato de que Adorno não chegou a finalizar seus estudos sobre teoria estética e sobre cinema, o mesmo deixou um legado que pode parecer pessimista. Segundo Silva (1998), devido à sua ortodoxia, hesitações e desamor pela obra cinematográfica, em partes também porque Adorno teve acesso mais fácil às obras Holiwoodianas. Por outro lado sua leitura sofre uma certa “inflexão” de acordo com Silva (1998) surgindo possibilidades de existência de um cinema emancipatório em suas análises, nos textos dos anos 1960, isto se dá principalmente através de sua admiração por cineastas como *Charles Chaplin, Alexander Kugle...entre outros*.

Interessante e importante é o trabalho de Santana (1993) “*O cinema operario na Republica de Weimar*”, no qual contém o texto “*As esperanças estão na contradições*” que realiza a análise do filme: *Kuhle Wampe oder Wem Gehört die Welt?*(1931-32) (*Kuhle Wampe, ou a quem pretence o mundo?*). Neste texto encontramos uma análise filmica tanto da forma como do conteúdo fazendo em alguns momentos uma comparação com o filme *Mutter Krause* (Mãe Krause). O filme dá indícios da importância da montagem ao construir uma obra criada por blocos narrativos independentes e que conseguem no entanto se relacionar. A música para Santana (1993) tinha como função juntamente com a montagem criar interesse no espectador, não somente de modo a enfatizar suas emoções, mas para ostentar o conteúdo das imagens. De acordo com a autora Brecht investe na montagem, no *gestus* e no distanciamento. Estes elementos entram em conflito na obra e se relacionam desnaturalizando a representação do ator, perseguindo gestos individuais e coletivos, construindo uma narrativa coerente com princípios políticos que visam a consciência social sem deixar que estes últimos percam em potencial estético. O filme “*Kuhle Wampe, ou a*

quem pretence o mundo?” apesar das críticas e das contradições que toda obra de arte pode levar consigo, influencia ainda hoje toda uma geração de cineastas que apostam na montagem e nas contradições que esta pode gerar.

De acordo com Duarte (2002), no início dos anos 1980, pesquisas realizadas na área da recepção de imagens, como por exemplo o artigo do professor ROBERT WHITE (Universidade Gregoriana, Roma, 1980) publicado na revista *Comunicação e Educação*, demonstra que o espectador não é vazio. Suas experiências, sua visão de mundo e suas referências culturais interferem no modo como ele vê e interpreta os conteúdos da mídia. O próprio Adorno (1995) nos lembra em seu texto “Tempo Livre” que a relação entre os consumidores e a “indústria cultural” não acontece sem conflitos, assim como a dominação de um sobre o outro não acontece de forma totalizante. Na investigação que o *Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt* realizou sobre a reação do povo alemão à um evento amplamente difundido pelos meios de comunicação, de um casamento entre um diplomata e uma princesa, constatou-se que o povo, apesar da aceitação e do consumo de tal notícia, não digeriu completamente a notícia e a recebeu com críticas e ressalvas, foi mesma apreendida como banal. Adorno (1995) conclui que a relação entre a “indústria cultural” e os consumidores acontece de forma imediata e direta mas com um certo cuidado e até mesmo desconfiança. O indivíduo aqui ainda não está completamente reificado e pode resistir ao total consumo.

Sob esse ponto de vista, passou-se, então, a tentar compreender os mecanismos sociais, culturais e psicológicos que participam desse processo. Os estudos da recepção ou da interpretação de audiência começaram a questionar essa concepção de que o indivíduo, sujeito ou consumidor aceita tudo, alegando que, por trás do chamado “receptor” (agora colocado entre aspas) existe um *sujeito social* dotado de valores, crenças, saberes e informações próprios de sua (s) cultura (s), que interage, de forma ativa, na produção dos significados das mensagens.

Saber o como o espectador elabora as mensagens que recebe dos meios audiovisuais, passa muito mais pela relação destes com os saberes e experiências adquiridas ao longo da vida, com relação aos produtos culturais. Existe uma interação entre produtor e receptor, entretanto, parece haver formas de interação diferentes quando se fala de

televisão, de cinema ou de internet, mesmo porque as linguagens utilizadas por esses veículos, embora semelhantes, têm características distintas. Aqui, vamos falar apenas dos espectadores de cinema.

2.4.1. Modos de ver e interpretar histórias contadas em imagem e som

Jean-Claude Carrière é roteirista de mais de cinquenta filmes e trabalhou com importantes diretores ao longo de sua carreira. No livro *A linguagem secreta do cinema*, Carrière (DUARTE, 2003) relata uma interpretação muito surpreendente dada por um espectador em particular a uma das cenas que ele e Buñel inseriram em *A bela da tarde*. O filme conta a história de Séverine, uma jovem mulher de classe média que passa as tardes oferecendo serviços sexuais em um bordel. Na cena temos um coreano musculoso, que está de passagem pela cidade e que mostra às moças do bordel o interior de uma pequena caixa dourada que ele pretende usar. Não se vê em momento nenhum o conteúdo da caixa, apenas a recusa indignada das prostitutas. Séverine, entretanto, decide aceitar a proposta do viajante misterioso e o acompanha a um aposento.

A exibição do filme teve enorme sucesso em diversos países do mundo. Carrière conta que, um dia, recebeu um telefonema de um habitante de Laos perguntando como ele e Buñel haviam tido conhecimento de um costume tão antigo daquele país. Face à perplexidade do roteirista, o homem explicou que, em tempos longínquos, senhoras laosianas sofisticadas “costumavam atar um grande besouro com uma fina corrente de ouro e colocá-lo no clitóris, durante o ato sexual” (idem, p. 93), o que adicionaria àquela experiência um prazer extraordinário.

Nem Buñel nem Carrière tinham a menor idéia da existência de tal costume. Eles haviam colocado a caixinha ali para representar “o desejo secreto, a perversão inominável de cada um” (Idem, ibidem). Entretanto, aos olhos do laosiano, ela havia adquirido um sentido completamente diferente e, se o costume existiu mesmo, ele provavelmente não fora o único a ver desse modo.

Percebemos neste exemplo a idéia de que o espectador nem sempre vê aquilo que o realizador (ou produtor) quer ou deseja que seja visto. O olhar do espectador nunca é neutro, nem vazio de significados. Ao contrário, esse olhar é carregado de vivências, valores e normas da cultura na qual ele está imerso. Quantas vezes, ao comentar um filme

com alguém que também o assistiu, percebemos, surpresos, que ele ou ela teve uma interpretação muitíssimo diferente da nossa? Em alguns casos, chegamos a duvidar de que estamos falando do mesmo filme.

Ainda seguindo esta linha de raciocínio de acordo com Carrière, muitas pessoas que assistiram ao filme *O bebê de Rosemary* afirmam ter visto lá a imagem do bebê monstruoso, filho do diabo. Mas a imagem não se faz presente, nem mesmo de forma passageira. O diretor, Roman Polanski, jamais incluiu uma criança no filme.

A partir destes relatos podemos, levantar algumas reflexões sobre esse tema, fruto da análise de entrevistas que Duarte (2003) realizou com cinéfilos, do contato com outras pesquisas, e da leitura de textos teóricos.

2.4.3 Cinema como documentário

Nossa exposição e discussão sobre cinema até este momento forneceu alguns dos principais elementos para compreendê-lo, seu instrumental, seus códigos, signos, símbolos e significados. Entretanto, nosso trabalho não tem a pretensão de esgotar a discussão e não o pretende. Sabemos do vasto caminho que teremos que percorrer para alcançarmos uma discussão mais aprofundada sobre cinema. O que nos importa aqui, para o momento, é partir de noções gerais sobre este *sujeito cinema*, para apresentarmos nosso objeto que é um filme documental. Neste tópico iniciaremos algumas possibilidades de abordagem do gênero documentário. Antes, porém, uma passada pelos elementos da história.

A origem do documentário é anterior ao surgimento do seu nome. Segundo Leone (2005), é na década de 1920 que surge o nome “documentário” e é John Grierson (1898-1972), produtor, diretor e teórico do cinema, que funda o movimento documentarista inglês. Foi ele quem primeiro utilizou o novo termo. Entretanto, é preciso destacar o trabalho de Robert Flaherty (EUA, 1884 - 1951), de acordo com Leone (2005), pois seus filmes possuíam forte estruturação narrativa ficcional.

Ainda seguindo os estudos de Leone (2005) é em Dziga Vertov (Polônia - 1896 - União Soviética - 1954) que encontramos a verdadeira origem da idéia do documentário. Este cineasta foi o responsável pela aplicação da metonímia, aquilo que pode ser caracterizado por associação. Foi a partir dos trabalhos deste cineasta que George Lucas,

por exemplo, encontrou inspiração e alguns princípios para a construção de seus filmes. O trabalho de Vertov se caracterizava pela intervenção direta na imagem captada para transformá-la em uma outra coisa, em uma nova maneira de interpretar a realidade. É na montagem que Vertov articula o material colhido, por exemplo, dos *Kinoks (Kino-oki)*, integrantes de equipes que cobriam diversos acontecimentos em Moscou. Atualmente é o que a CNN faz, as equipes internacionais produzem o material e a central de Atlanta edita. A diferença de método está na maneira como Vertov (1896 - 1954) montava o material, suas articulações eram feitas com poesia, enquanto que a CNN tem sua base jornalística.

No Brasil um jovem cineasta, cujo à trajetória vai de 1922 a 1931, é considerado dentro dos limites da época um pioneiro da crítica de cinema. O já antes comentado Canuto Mendes foi produtor e diretor de filmes, além de colaborar em jornais. De acordo com Saliba (2001) Canuto desenvolve o argumento, que nos chama a atenção a diferença entre cinema documental e o cinema dramático. Para Canuto Mendes, o cinema documental era aquele que utilizava imagens naturais, no intuito de registrar a realidade. Já o cinema dramático tinha por objetivo representar simbolicamente fatos inacessíveis diretamente ao olho humano.

Nos anos 1960, momento de consolidação do Cinema Novo, a maioria dos cineastas iniciaram suas carreira realizando documentários. Em função do *compromisso com a realidade*, temos Joaquim Pedro de Andrade, que ao buscar o popular realiza um maravilhoso documentário, que iremos analisar nos capítulos quatro e cinco: *Garrincha, Alegria do Povo* (Brasil-1962).

O documentário nasce do experimentalismo e dos movimentos de vanguarda. Diziga Vertov, ao realizar *Três cantos para Lenin (Três pesni o Lenin-URSS- 1934)*, abre a possibilidade de fazer inúmeras articulações, por exemplo, com relação à música que reforça o momento poético. O cinema de Vertov influenciara varais gerações de cineastas como Walther Ruttmann (1887- 1941) na Alemanha, Alberto Cavalcanti no Brasil (1897-1982) e Jean-Luc Godard (1930 - na França).

Esse gênero cinematográfico pode significar para realizadores, estudiosos e espectadores uma prova da "verdade", dado que ele trabalha diretamente com imagens extraídas da realidade. O filme documentário tem forte tendência a ser descrito como

expressão do real ou se crê que ele está mais próximo da verdade e da realidade do que os filmes de ficção.

O processo de manipular imagens contradiz, evidentemente, a suposição de que tudo que se assiste em um filme documentário poder ser encarado como verdade. Por isso, a melhor definição de documentário deve ser estabelecida por meio dos seus elementos constitutivos, que são idênticos aos dos filmes de ficção e que, não podendo proporcionar a reprodução da realidade, estabelecem, assim, a sua construção ou interpretação. Desta forma, podemos afirmar que o documentário pode, perfeitamente, estar mais próximo do filme de ficção do que a suposta realidade que ele traduz.

A técnica de entrevista usual utilizada nos filmes documentários está intimamente ligada à medida que o entrevistado assume numa interpretação de si mesmo, criando uma espécie de drama da sua própria vida, estreitando assim os papéis do entrevistado e do ator, que não pode ser delimitada de forma tão rigorosa.

O filme documentário brasileiro obedeceu a uma trajetória que citaremos em seus momentos mais expressivos. Após os anos trinta do século XX, surge uma produção significativa realizada por Humberto Mauro, com o apoio do Cinema Educativo da Fundação Roquette Pinto. Nas mãos de Humberto Mauro, o documentário adquire uma forma capaz de estabelecer um diálogo com a realidade, de travar uma relação dialética que possa levar à crítica e à prática transformadora das questões postas em imagens pelo cinema documental.

Depois da chegada dos anos 1960 e 1970, a produção documentária passa pelo registro das tradições populares, na procura de uma identidade nacional. Essa produção é praticamente financiada pelo mecanismo da política cultural desenvolvida pelo MEC, por meio de órgãos executores como Funarte, Departamento de Assuntos Culturais e, principalmente, Embrafilme. Antes disso, houve, no período 1964/1965, o que Jean-Claude Bernardet classifica como modelo sociológico, caracterizado pelo tipo de documentário cujos temas estão direcionados aos problemas sociais das minorias abafadas pela pressão do novo regime, e há uma grande preocupação quanto à evolução da linguagem cinematográfica.

O passo adiante dado pelo gênero documentário é correspondente à fase da redemocratização dos anos 1980, quando o *Cabra marcado para morrer* vai ser um contraponto aos filmes feitos na época como: *Anos JK — uma trajetória política* (Sílvio Tandler, 1980); *Jango*, (Sílvio Tandler, 1984); *Jânio a 24 Quadros* (Luiz Alberto Pereira, 1981); *Jânio vinte anos depois* (Sílvio Back, 1980), para citar alguns exemplos. Esses filmes estão calcados e mantêm uma proximidade com o historicismo, o que não acontece no *Cabra*, que se apresenta totalmente desvinculado dessa forma de interpretar a história.

Assim o gênero documentário se consolida no Brasil. E o importante para nosso trabalho é destacar que o documentário pode ser arte, e diferentemente do que se pode pensar, este pode se encontrar às vezes na fronteira entre a realidade e a ficção. Com *Garrincha, a alegria do povo*, Joaquim Pedro de Andrade constrói, por exemplo, uma magnífica “ópera-balé”, que representa a leitura de um esporte que polemicamente deseja ser arte.

CAPÍTULO 3 - CINEMA E ESCOLA

As relações entre educação e cinema vêm se ampliando em varias áreas de estudo, no momento em que os educadores percebem a importância das imagens em uma “sociedade audiovisual” como a brasileira (DUARTE, 2002). O Cinema está entre as linguagens mais acessadas hoje, tanto com relação ao seu espaço físico (salas de cinema), quanto ao seu desdobramento na veiculação televisiva. Compreender e dominar os instrumentos que permitem fazermos uma leitura mais consistente e crítica dos conteúdos e formas como são contadas as histórias da nossa cultura, nos amplia a visão de mundo e de homem.

Porém, de acordo com Loureiro (s/d), as pesquisas realizadas na área da Educação pelos investigadores, em torno do tema, são feitas “de forma incipiente e irregular”. Desta forma percebemos que a importância social do cinema ainda não foi reconhecida pela área da Educação como um objeto de pesquisa.

As produções, ainda que tímidas, nos permitem perceber que estas perpassam temáticas como relações entre espectadores e filmes, cinema e cultura, indústria e consumo cultural. Os referenciais circulam entre os estudos culturais, semiótica e semiologia, entre outros. Loureiro (s/d) nos adverte que estas produções ainda são poucas no que se refere ao referencial marxista. Segundo este autor: “Nos poucos estudos sobre educação e cinema vinculados a essa tendência teórica, o destaque é para Escola de Frankfurt.” Nosso objetivo é discutir alguns elementos de como o cinema pode educar, como a linguagem cinematográfica em sua forma e conteúdo nos auxilia no processo educativo.

Para se analisar e compreender qualquer história contada em linguagem audiovisual é preciso adquirir, segundo Bourdieu (1979, apud. DUARTE, 2002) certa “competência para ver”, assim como para ler, escrever, entre outras. É preciso estar imerso em um ambiente que propicie uma relação de espectador de cinema. Isto permitiria o desenvolvimento de uma maneira de lidar com este produto cultural. Contudo, o sujeito não adquire esta experiência apenas vendo filmes, ele precisa ter afinidade com este tipo de linguagem e estar munido de instrumentos que permitam desvendar as nuances deste meio singular, que é o cinematográfico.

As variantes que se colocam em questão são as experiências que estes sujeitos tiveram e do grupo social do qual fazem parte. Porém, as condições para que o sujeito tenha experiências se encontram cada vez mais limitadas. Assim, talvez a palavra mais adequada seja “vivência”, expressão de um inibir-se frente a obra para apenas *percebê-la*. De forma que, segundo Duarte (2002), “onde uns vêem um filme romântico com Leonardo Di Caprio, outros verão um James Cameron exibicionista, em mais um produto do “cinemão americano”.

O *grupo social* também direciona o gosto pelo cinema. Estamos chamando aqui de grupo social, ou ambiente social, os espaços de convívio. Dados do IBGE confirmam que o cinema esta entre as preferências de lazer dos brasileiros nos grandes e médios centros urbanos (75 %) Murad (1999). Por outro lado, algumas pesquisas de mercado apontam que 79% do público de cinema no Brasil é constituído por estudantes universitários que pertencem, na sua maioria, às camadas médias e altas da sociedade, já munidos de uma formação mínima que os habilita a assistir filmes. Isso, de certa forma, acaba confirmando uma continuidade em relação à predileção pelo cinema manifestada pelas camadas médias universitárias dos anos 1960 e 1970.

Podemos dizer que os jovens vindos das camadas médias e altas são privilegiados em oportunidades de desenvolver o gosto pelo cinema. Contudo, isto não diminui sua importância como uma prática na formação geral dos sujeitos, e é também por esta razão que a educação tem um papel fundamental no processo de decodificação desta linguagem.

Uma educação e formação cultural não pode deixar para segundo plano a importância do cinema como prática social de ver filmes, tão fundamental quanto a leitura

de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas outras. O valor social do cinema, na Europa, por exemplo, já foi reconhecido como forma de expressão artística. Na França, o cinema recebe amparo dos Ministérios da Cultura e da Educação e sua difusão integra os objetivos da Educação Nacional. Neste país, o cinema faz parte da política de preservação do patrimônio cultural e da língua francesa.

Outro ponto importante da argumentação em prol desta forma artística cultural é que o cinema foi o fenômeno que auxiliou em grande medida na transformação do homem do séc. XX. Este jamais seria o que é sem o contato com a imagem em movimento, independente da avaliação estética, política ou ideológica que se faça disso. BENJAMIM (1969) já nos alertava quanto à idéia de reprodutibilidade técnica, o que transformou o sentido do que é e do que venha a ser arte. A possibilidade de *reprodução em massa da obra* mudou de forma significativa a forma de se fazer arte e de como os seres humanos a percebem. Mas o que muda não é somente a percepção da obra de arte, mas, da realidade em geral.

Muito do nosso imaginário sobre a história da humanidade vem das vivências que tivemos com filmes, a partir das convenções e estereótipos que impregnam as telas. Num mundo onde as informações visuais dominam o processo de educação, estamos mais suscetíveis a conceber a expressão artística através do amor romântico, da fidelidade conjugal e o ideal de família.

Desta forma, tendo nesta operação a experiência/vivência cultural uma maneira de ver filmes, temos os produtos que na montagem se interagem, produzindo saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais.

Nas sociedades mais ricas e desenvolvidas, bens culturais audiovisuais, incluindo os cinematográficos, são considerados recursos estratégicos para a construção e a preservação de identidades, tanto que se trata de um tema com lugar privilegiado na agenda de negociações a acordos internacionais da Organização Mundial do Comércio. Esse fato deveria ser suficiente para que os educadores percebessem a questão com a seriedade que ela merece.

Nos anos 1920, o cinema brasileiro tentava se garantir a partir de uma produção cinematográfica artesanal, com poucos recursos financeiros. O principal objetivo do cinema

daquela época era levar ao espectador uma lição de moral, para uma conduta mais pacífica produtiva e cordial. Colocava-se a idéia de que o cinema e a educação seriam uma espécie de arte. Segundo TEIXEIRA (2003, p. 9), a educação seria uma arte da fruição de capacidades existente em jovens e adultos. Para ela, a educação significa:

uma complexa e delicada arte de tecer vidas e identidades humanas, fazendo fruir as capacidades lógico-cognitivas, estético- expressivas e ético- morais existentes, potencialmente, em cada criança e em cada jovem. Sabemos, ainda que os educadores também devem ser educados , desenvolvendo tais capacidades e sensibilidades, para bem realizarem seu ofício e responsabilidade histórica e social.

Outros autores como Duarte (2002, p. 15-16) vêem a educação como um processo de sociabilização. Segundo a autora:

(...) um processo no qual o indivíduo socializado tem participação ativa, interfere nas condições em que ela acontece e modifica o mundo social. Desse ponto de vista, a socialização é algo em permanente construção, em que os protagonistas são, ao mesmo tempo, agentes e produtos da interação social (...) Não se trata portanto de uma imposição/ interiorização no indivíduo de esquemas culturais (normas, valores, regras) sempre preexistentes a ele próprio, mas de um movimento dinâmico de produção e de reprodução, de perpetuação e de transformação, no qual a adaptação de uma nova geração ao mundo social sempre o modifica um pouco. No que diz respeito ao fenômeno educacional, a perspectiva defendida por Simmel opõe-se àquela formulada por Durkheim, na mediada em que rompe com a ilusão pedagógica de um par ativo/ passivo - um adulto que inculca uma criança que interioriza, um mestre que ensina, um discípulo que apreende - e compreende a aprendizagem como uma interação na qual o aprendiz tem intensa participação. Aqui o ser social é visto como produto de um conjunto de interações de caráter deliberadamente, entre educativo (família, escola, igreja, etc) sejam aquelas em que não estão presentes ações intencionalmente pedagógicas (grupo de pares, relações de trabalho etc.).

Nos anos entre 1922 e 1931 Canuto Mendes, de acordo com Saliba (2003) proporcionou as bases da idéia do cinema como educação no contexto brasileiro. De acordo com a autora:

Canuto Mendes pensou a educação como o elemento mediador do processo mais amplo de adaptação do indivíduo a sociedade. Exata concepção de educação, como mediadora na adaptação do indivíduo a sociedade, pode ser melhor detalhada quando Canuto discorria, no seu livro sobre os efeitos morais do ‘cinema mercantil’ sobre as pessoas. (...) Como vemos a educação para Canuto nessa primeira abordagem, tinha como finalidade a adaptação do indivíduo à sociedade através da “ordenação das imagens”.

Este tipo de abordagem pode nos ajudar a refletir sobre a influência deste pensamento nas relações entre cinema, educação e sociedade. Ou ainda, como estes incidem sobre as práticas corporais, bem como do ensino delas em escolas.

Muitos educadores ainda encaram os meios audiovisuais como mero complemento da atividade educativa, um recurso complementar ou ilustrativo. O acesso amplo e universal ao conhecimento é um direito, mas nos esquecemos que a educação deve agir em todo processo formativo. Até quando ignoraremos o fato de cinema é conhecimento? Por que se resiste tanto em reconhecer nos filmes de ação a dignidade e a legitimidade culturais concebidas, há séculos, à ficção literária?

É possível que esta atitude se deva, em parte, a uma crença de que a relação com produtos audiovisuais (cinema e tevê, principalmente) atua de modo negativo na formação de leitores e contribui para o desinteresse por atividades pedagógicas assentadas em linguagem escrita. Mas, depois de mais de um século da criação do cinema, como podemos acreditar que existam fronteiras intransponíveis entre linguagem escrita e linguagem audiovisual?

Outro problema: o total descaso e desconhecimento de obras e autores da nossa cinematografia, algumas delas, inclusive, entre as melhores do mundo.

Precisamos estar atentos e dispostos a compreender como o cinema pode educar. Suas estratégias e os recursos “seduzem” um considerável contingente de pessoas, sobretudo jovens. Para isso é necessário nos dispormos a conhecer o cinema, sua linguagem e sua história.

3.1.1. E na escola?

Tendo em vista que a educação do corpo por meio da transmissão/produção de saberes e conhecimentos não acontece somente por meio da escola (embora ela tenha um importante papel a desempenhar), observar o cinema como uma importante instância “pedagógica” é pensar o papel que ele desempenha na sociedade, sua influência, sua leitura da realidade.

Temos que colocar no horizonte que é possível aprender a ver. Benjamin (1969) nos convida a pensar a partir do conceito de *experiência*. Bourdieu (1979, apud. DUARTE,

2002) a partir do de *competência para ver*. Trataremos um pouco do primeiro. É importante valorizar o contato com os filmes, incentivar discussões a respeito do que é visto, possibilitar debates de diferentes interpretações, trazer a experiência com o cinema para a escola.

Como já foi dito, a educação deve atingir todas as instâncias da experiência formativa. Oportunizar os recursos para a aquisição do domínio da linguagem cinematográfica poderá atuar na ampliação da experiência do ver do mesmo modo que fazemos com a leitura e a escrita. Se o domínio dos códigos que compõem a linguagem audiovisual constitui poder em sociedades que produzem e consomem esse tipo de artefato, a função da educação seria a de também permitir e ampliar a relação do espectador com eles. Censurar escolhas e preferências dos nossos alunos não nos ajuda a fazê-los compreender toda a riqueza do cinema. Há que se criar políticas públicas de difusão cultural que propiciem acesso universal aos bens culturais, do mesmo modo que as políticas educacionais devem promover o acesso universal à escolarização.

Há outros aspectos do problema a serem pensados em nosso campo, alguns mais urgentes que outros. Precisamos tentar compreender, por exemplo, como se articulam, no processo de aprendizagem, os conhecimentos adquiridos na experiência com o cinema (televisão, internet) e os transmitidos/produzidos de forma tradicional e sistemática pelas atividades de natureza escolar e acadêmica. Precisamos saber de que maneira linguagem escrita e linguagem audiovisual combinam-se na produção de saberes e competências. Em suma: temos muito mais a ganhar se assumirmos a prática de ver filmes como parceira na transmissão de conhecimentos do que como inimiga das atividades que definimos como educativas.

Deacordo com Teixeira (2003), a escola tem forte tendência em generalizar uma crítica à baixa qualidade de alguns filmes e ao exagero na vinculação de imagens de violência, o que acaba desqualificando a produção cinematográfica como um todo. Contudo, o cinema faz parte no universo escolar, seja porque ver filmes (na tela ou na telinha) é uma prática em quase todas as camadas sociais da sociedade, ou porque os ambientes educacionais eventualmente reconhecem que o cinema desempenha um papel importante na formação cultural das pessoas.

A relação que se constrói entre cinema e escola se sustenta principalmente em iniciativas individuais de professores, associadas a apoios governamentais e não-governamentais que promovem atividades de exibição e discussão de filmes para alunos e professores da rede de ensino fundamental e médio. O processo de crescimento das tecnologias de informação nas duas últimas décadas acentuou o interesse pelos meios de comunicação e trouxe a televisão, o videocassete e os computadores para a prática pedagógica. Contudo, o fato de ter os filmes e o aparato técnico para exibi-los não determina o modo como eles serão utilizados.

Infelizmente, o cinema ainda não é reconhecido pela escola e como fonte de conhecimento. Sabemos que arte é conhecimento, mas temos dificuldade em reconhecer o cinema como arte (com uma produção de qualidade variável, como todas as demais formas de arte), pois é bem verdade que ele se encontra no terreno da diversão e do entretenimento, principalmente se comparado a artes “mais nobres”. Imersos numa cultura que tende a se homogeneizar a partir dos instrumentos da “indústria cultural”, vemos a produção audiovisual como espetáculo de diversão, de forma que a maioria de nós, professores, faz uso dos filmes apenas como recurso didático de forma a dar uma possível ilustração no conteúdo para que este se torne atraente.

O problema que persiste é tratarmos o cinema enquanto uma estratégia “didática”. Não se valoriza o conteúdo “cinema” sua linguagem e o conhecimento artístico que este pode nos dar, e muito menos como patrimônio histórico-cultural. Por exemplo, quando usamos textos literários como recursos didáticos de alguma forma nos orientamos a partir de um conhecimento de literatura para escolhermos os textos o modo como vamos apresentá-los e a definição de nossos objetivos. Assim, mesmo que não tenhamos uma noção mais ampla do lugar ocupado pela poesia de João Cabral de Melo Neto no contexto literário brasileiro, sabemos informar o valor de *Morte e Vida Severina* quando propomos sua leitura em uma aula de História ou Geografia, por exemplo.

Em se tratando de filmes, ocorre que nossas escolhas dentro do contexto escolar é feita não a partir do que conhecemos sobre ele, mas pelo conteúdo programático que se deseja desenvolver a partir ou por meio dele. O filme acaba sendo desvalorizado em sua

estrutura interna ou pelo que ele representa no contexto da produção cinematográfica como um todo.

É comum a utilização de filmes brasileiros como *Vidas Secas* para “ilustrar” o ensino de tipos do solo. Esta atitude demonstra profundo desconhecimento do significado dessa obra para a cinematografia mundial. *Vidas Secas* é considerado por muitos a melhor adaptação literária da história do cinema brasileiro; traduz, em linguagem cinematográfica, de forma magistral, a estrutura utilizada por Graciliano Ramos para compor o texto literário. É um filme maravilhoso, mas, “lento” para os padrões juvenis, de difícil compreensão para quem desconhece o contexto da obra, a linguagem cinematográfica utilizada para dar ênfase a alguns conceitos como o sertão, por exemplo.

Embora os chamados “filmes educativos” constituam um excelente material de trabalho, as reflexões que trazemos fazem parte do trabalho com um filme do gênero documentário que pode ter um caráter “pedagógico”, mas, num sentido bem mais abrangente. No próximo capítulo retomaremos algumas questões aqui levantadas que poderão ser rediscutidas a partir de um material concreto, o filme *Garrincha, alegria do povo*.

3.1.2 Filmes na escola

O gosto pelo cinema não pode ser imposto, precisamos pensar e refletir estratégias de incentivos a esta prática. Não somente incentivar a ver filmes, mas ensinar a vê-los com um olhar mais enriquecido dos saberes que esta linguagem pode nos possibilitar. Assim, gostar de filmes significa também saber apreciá-los no contexto em que eles foram produzidos. Significa aprender os instrumentos que nos permite identificar aquilo que pode ser tomado como elemento de reflexão sobre cinema, sobre a própria vida e a sociedade em que se vive. Contudo é necessário um amplo acesso a diferentes tipos de filmes, cinematografias, em um ambiente onde se possa trocar experiências sobre esta prática.

Os filmes podem nos despertar a curiosidade sobre alguma temática. Mesmo aqueles considerados ruins podem nos estimular a reflexão sobre alguma problemática. O cinema é um instrumento preciso, por exemplo, para ensinar o respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades complexas.

Temáticas que retratam a vida, as dificuldades e contradições da/na sociedade, vividas, por negros, índios, mulheres, gays, crianças, jovens, velhos, cegos, autistas etc., podem ser o ponto de partida para uma diálogo sobre visões de mundo e suas implicações. DUARTE (2003), por exemplo, utiliza critérios de semelhança ou contraste para exhibir filmes sobre as temáticas citadas acima. Ela pede aos estudantes que descrevam e analisem as imagens procurando identificar os recursos cinematográficos e as concepções culturais que orientam a maneira pela qual elas foram construídas. Seguindo suas experiências, temos que, na maior parte das vezes, os estudantes são levados a considerar a possibilidade de uma mesma situação poder ser lida de maneira diferente. Nessas ocasiões, são freqüentes os comentários do tipo: “jamais havia pensado nisso por esse ângulo”. A autora revela que este é um dos seus principais objetivos.

O interessante movimento a ser feito é delimitar de forma clara os objetivos que irão orientar a escolha dos conteúdos com os quais se deseja trabalhar, e como abordá-los. É preciso, para isso ver os filmes antes de exibi-los, recolher informações sobre ele e sobre outros filmes do mesmo gênero e elaborar um roteiro de discussão, orientado a partir dos objetivos que se pretende atingir.

Realizar uma pesquisa tendo como fonte textos fílmicos e textos acadêmicos, no intuito de compara-los, pode abrir as possibilidades de se compreender temas mais complexos. Ao relacionarmos textos sobre guerra, ou sobre totalitarismo, a filmes como *Glória feita de sangue* (Staley Kubrick, 1957), *Nascido para matar* (Staley Kubrick, 1987), *Amargo regresso* (Hal Ashby, 1978) ou *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), podemos favorecer a aproximação dos estudantes com o tema, pois a imagem em movimento tende a colocar ao alcance do espectador realidades e experiências muito distintas das dele. Entretanto é importante ampliar o olhar para não ficarmos somente no óbvio das temáticas que os filmes nos oferecem, como, por exemplo, *Sociedade dos Poetas Mortos* (Peter Weir, 1998) e literatura, *Tempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) e taylorismo ou industrialização; *Vidas Secas* e caatinga etc. para levar filmes para a universidade ou escola. A maior parte dos filmes pode ser utilizada para discutir os mais variados assuntos. Tudo depende dos objetivos e conteúdos que se deseja desenvolver.

O importante é que os professores tenham algum conhecimento de cinema orientando suas escolhas. A discussão sobre a relação entre o corpo, sua educação e o filme *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), pode ser desenvolvida perfeitamente, como, aliás, já foi feito. Segundo LEONE (2003) o jovem Sergei Eisenstein desejava realizar um filme baseado na obra de Karl Marx, *O Capital*, visto que o cinema poderia, a partir de imagens, desenhar conceitos abstratos.

Segundo Duarte (2002), Júlio Cabrera, professor titular de filosofia da UnB, compara textos filosóficos clássicos com filmes populares contemporâneos, em um livro fascinante chamado *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (1999). Cabrera articula, por exemplo, escritos de Santo Tomás de Aquino e o filme *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968) para analisar as relações entre a filosofia e o sobrenatural; aproxima Francis Bacon, Spielberg e os filmes-catástrofe em um texto que discute a relação do homem com a natureza e trabalha conceitos como existência e liberdade, juntando as idéias de Sartre ao filme *Telma e Louise* (Ridley Scott, 1991). Por que não tomar esse tipo de trabalho como referência em aulas de filosofia, tanto em nível universitário quanto secundário? E por que não fazê-lo em aulas de Educação Física?

Com uma estrutura de linguagem que, em alguns aspectos, se assemelha à dos sonhos, o cinema se torna uma expressão que pode representar de forma incrível a análise de temáticas psicológicas. É possível discutir questões tão distintas quanto aprendizagem, corpo, desenvolvimento, relações familiares, amor, traição, política, religião, enfim, combinando leitura e discussão de textos psicológicos com exibição de filmes. De acordo com Duarte (2003) temos alguns exemplos como: *Morangos Silvestres* (Ingmar Bergman, 1957), *Rain Man* (Bryce Levinson, --), *O piano* (Jane Campion, 1992), *O silêncio dos inocentes* (Jonathan Demme, 1991), *Tempestade de gelo* (Ang Lee, 1997) *Felicidade* (Todd Solondz, 1998), *O estranho no ninho* (Milos Forman, 1975), *Mentes que brilham* (Jodie Foster, 1991), *Bicho de sete cabeças* (Lais Bodansky, 2001) são apenas algumas, entre muitas outras obras que podem ser utilizadas com esse propósito¹³.

¹³ Ainda como exemplo podemos citar os filmes utilizados no livro: “A escola vai ao cinema” organizado por TEIXEIRA (2003). Assim temos os filmes: Quando tudo começa (ça commence au-jourd’hui de Bertrand Tavernier; França 1999) ; Nenhum a menos título original :Yi Ge Dou Bu Neng Shao (Zhang Yimou,

Mas, parecem ser os professores de História e Geografia os mais entusiasmados da relação cinema e escola, e os que mais utilizam este material em suas aulas, bem como os que participam de forma mais ativa em projetos desse tipo, dentro do universo escolar. Segundo Silvio Tendler (2001, apud. DUARTE, 2002) “Desde sempre, imagem e imaginação fazem parte do conhecimento da história”. Os professores de História sabem disso e essa é uma das razões pelas quais valorizam o cinema. Carruagens, naves espaciais, máquinas do tempo, índios, *cowboys*, prostitutas e astronautas, castelos, cocheiras e albergues, velas e candelabros e até os gestos e a fala dos atores, carregam as marcas de como a humanidade representa (imagina) sua história, além de serem indicadores das mudanças históricas pelas quais o cinema passou. Um olhar mais atento permite identificar em praticamente qualquer filme conteúdos e temas que interessam ao ensino de História.

É de fundamental importância apresentarmos os filmes com o máximo possível de referências. O espectador deve ter acesso a informações que lhe permita identificar o contexto em que o filme foi produzido: país de origem, língua de origem, nome do diretor (acompanhado de dados biográficos), ano de lançamento, premiações, repercussão (faz parte da lista dos mais vistos?), significado que tem para o cinema local e/ou mundial (se é considerado um clássico, se é inovador do ponto de vista técnico ou temático, se é fundador ou integra uma escola ou movimento cinematográfico) e assim por diante.

O conhecimento básico sobre história e teoria do cinema pode nos ajudar na localização tempo e espaço do filme. Narrativas fílmicas falam, descrevem, formam e informam. Para fazer uso delas é preciso saber como elas fazem isso.

Seria bom se todas as universidades e escolas tivessem espaços e equipamentos adequados para exibição regular de filmes, com uma programação orientada tanto para entretenimento (o prazer de ver é o ponto de partida) quanto para o ensino de história e teoria do cinema. Parece absurdo isso, numa sociedade em que falta na maioria das escolas,

China, 1998); Central do Brasil (Walter Salles, Brasil/França, 1998); Filhos do Paraíso, título original *Bachena- Ye Aseman* (Majid Majidi, Irã, 1997); O Carteiro e o poeta, título original *Il postino* (Michael Radford, Inglaterra/Itália/França, 1995); Madadayo (Akiro Kurosawa, Japão, 1993); O Jarro, título original *Khomreh* (Ebrahim Foruzesh, Irã, 1992); Infância, título original *The Children's hour* (William Wyler, EUA, 1961); Bicho de Sete Cabeças (Lais Bondansky, Brasil, 2000); Gattaca- Experiência Genética (Andrew Niccol, EUA, 1997); Sarafina: som da liberdade (Darrel James Roodt, África do Sul, 1993); Billie Eliot (Stephen Daldry, Inglaterra, 2000); Adeus Meninos, título original *Au revoir les enfants* (Louis Malle, França/ Alemanha, 1987).

bibliotecas, jornais, revistas? Contudo, nem por isso deixaremos de buscar o melhor para uma educação mais qualitativa e emancipadora.

CAPÍTULO 4 – CINEMA E EDUCACAO DO CORPO

4. 1 Cinema como expressão da indústria cultural

Falar de cinema é falar também da crítica à “indústria cultural” elaborada por Adorno, para o qual o filme é um dos produtos da modernização, um dos seus aparatos mais eficazes. Atualmente, ele e suas derivações parecem ser necessidade básica para o homem. Quem hoje consegue viver sem uma T.V ou sem o cinema? E ainda que viva sem eles, quem consegue seguir longe de suas influências? Uma das funções do cinema é exatamente a de produzir elementos que compõem uma cultura.

Assim, como dito anteriormente, temos que este fenômeno pode ser compreendido por meio de duas dimensões: enquanto um produto e constituinte da “indústria cultural” e como arte. Estas duas dimensões não podem ser identificadas como antagônicas, mas sim complementares.

Segundo relata Silva (1999), Adorno, quando estava exilado, escreveu inúmeras críticas direcionadas ao cinema Hollywoodiano, contudo, já havia algumas produções que se opunham ao modelo hegemônico do cinema americano. Adorno, entretanto, foi um crítico severo do cinema, já que para ele:

A vida real vem-se tornando indistinguível dos filmes. O filme sonoro, que ultrapassa em muito o teatro da ilusão, não deixa espaço para a imaginação ou reflexão por parte da platéia, desviando do detalhe preciso sem perder o fio condutor da trama, assim sendo o filme força suas vítimas a equacioná-lo diretamente com a realidade. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 114)

De acordo com Silva (1999), podemos tirar alguns elementos das obras de Adorno que enfocam, direta e indiretamente, pontos para pensarmos as vicissitudes do cinema mais crítico e, eventualmente, como arte.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 119):

Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade.

Apesar da dura condenação que Adorno dirige ao cinema, este autor vê possibilidades de emancipação nesta arte. A dialética de Adorno proporciona sua inflexão, pois considera que a ideologia na “indústria cultural” é tão contraditória quanto a sociedade e, assim, podemos afirmar que em seu seio estão expressas as condições de possibilidade da sua própria superação.

Nesse sentido, para ADORNO (1966, apud. SILVA, 1999), o filme seria arte enquanto uma reposição objetivadora da experiência subjetiva. Nesse contexto, Adorno trata de um de seus temas prediletos, a música, na esfera do cinema. EISLER E ADORNO contrapõem o potencial estético do cinema ao uso empobrecido que a “indústria cultural” faz dele, e Adorno vai mais além, elencando problemas sobre a música na cinematografia. Elencadas por Silva (1999) temos:

- ✓ A influência da música da sociedade industrial;
- ✓ Adaptação da música “autônoma” contemporânea às necessidades estéticas do cinema;
- ✓ Falta de progresso na história da música cinematográfica;
- ✓ Os clichês usados de forma convencional;
- ✓ Limites entre, a relação de antítese entre imagem e música no cinema e em que medida podemos usar a categoria estilo para a música cinematográfica.

Todos estes problemas criaram deficiências no tratamento da música de cinema que se encontram em dois eixos: 1) resistência ao progresso técnico por parte da produção cinematográfica; 2) contradições de caráter social e econômico.

Para Silva (1999), Adorno e Eisler defendem a construção de uma relação de tensão entre imagem e música nos filmes em função das necessidades e das significações dramáticas em cada um, mas com sentido de impedir a confusão entre o filme e a realidade. A herança que os pensamentos de Adorno nos deixa com relação aos filmes se caracteriza por dois pontos de vista: a crítica ao cinema industrial homogêneo, onde a vida se confunde imediatamente com a realidade; e o cinema como uma arte emancipada, como mediação entre homem e natureza. A partir desta visão de que a imagem e o som são elementos conflitantes, cabe à montagem e à música explicitarem esta complexidade, as contradições e os ruídos. É nesta montagem que o cinema pode se tornar uma obra de arte.

De acordo com Jay (1998), um dos aspectos que a obra de arte possui é o de poder combater o totalitarismo da “indústria cultural” a partir da *intencionalidade* que permite que os interesses reais dos indivíduos resistam ao controle absoluto. Para o autor, alguns pontos são importantes para pensarmos a teoria estética adorniana, como o momento mimético da arte e sua relação com a beleza natural; a desestetização da arte e sua relação com a modernização; a idéia de experiência estética e sua relação com a teoria e o conteúdo verdadeiro da arte, e sua autonomia.

Segundo Freitas (2003), a contemplação que o homem faz diante da beleza da natureza não pode ser confundida com a da obra que expressa o belo artístico realizado pelo homem por meio do trabalho, que é sua condição ontológica. A beleza, então, como função da forma, quando organizada pelo homem a partir do trabalho, pode ser arte.

Adorno buscou, a partir da experiência estética, as possibilidades de superação da reificação. Somente através de uma combinação dialética de experiência estética e filosofia crítica, podemos revelar o que Adorno considerava ser o conteúdo de verdade da obra de arte. A arte contém um significado cognitivo que, segundo ele, é a necessidade de dar voz ao sofrimento é uma condição de toda verdade. FREITAS (2003) observa que dar voz ao sofrimento significa também dar voz ao objeto. Deixar o sofrimento

e o objeto falarem significa nos afastar da tendência de fechar os conceitos de acordo com uma racionalidade instrumental.

O fenômeno da Indústria Cultural é um mecanismo de controle que gera e desconstrói necessidades nos espectadores, produzindo, dirigindo e disciplinando os consumidores que aos poucos vão se desacostumando de sua subjetividade. Como consequência deste processo, que também é consequência da difusão dos movimentos de massa, temos que o cinema, segundo os autores da *Dialética do Esclarecimento*, conseguiu transformar os sujeitos em formas tão indiferenciadas, em funções sociais, que as vítimas não se lembrando mais de nenhum conflito, se comprazem com sua própria desumanização como algo humano; uma felicidade “aconchegante” faz com que os consumidores sejam objetos passivos, alterando até mesmo sua percepção.

É na busca do novo, na negação do sempre-igual, que a arte encontra expressão para a superação da barbárie. A liquidação do trágico e de todo sofrimento que ele expressa confirmam a eliminação do indivíduo. Pois o trágico é uma dimensão humana que não pode ser negligenciada. A obra de arte é uma das únicas possibilidades de resistência à sociedade capitalista, no entanto ao renegar sua própria autonomia e se tornar um bem de consumo, ela restringe seus objetivos e passa a viver em função das determinações do mercado. Adorno e Horkheimer (1985) nos lembram que a eliminação do privilégio da cultura para venda dos bens culturais não introduz as massas nas áreas onde eram antes excluídas, mas serve, nas condições sociais existentes, para a decadência na cultura do dinheiro.

Contudo, o que se faz presente, segundo Adorno, é o fim da experiência e, nesse sentido, parece ser uma tarefa quase impossível nos distanciarmos do objeto para que possamos sobre ele refletir. Esta deve ser a tentativa da arte, distanciar-se da sociedade para criticá-la, ao mesmo tempo em que deve estar, ainda que distante, inserida nela. Pois, a experiência coletiva contemporânea em que vivemos é de um totalitarismo que tende a liquidar com o individual.

4.1.2 Cinema e a Reprodutibilidade técnica

A produção cinematográfica é impossível sem a indústria e sem altos investimentos. Assim, o cinema ser arte ou indústria é uma ambigüidade irrenunciável, uma vez que são construções que se dão em diferentes esferas, mesmo que em alguns momentos

sejam convergentes. A indústria do entretenimento também usa os meios estéticos no cinema, mas, para obter efeitos para o mercado consumidor, sem visar primordialmente criação de obra de arte.

Na obra de Benjamin (1985), *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, observamos um amplo estudo sobre o conceito de arte, sobre sua reprodutibilidade moderna e mesmo algumas observações sobre a relação com o esporte. Em meados dos anos trinta do século passado, Benjamin fala sobre as transformações da obra de arte e destaca o cinema como um dos seus representantes. O cinema como obra de arte poderia somente existir mediante sua reprodução, pois, sua criação, execução e montagem o tornam uma obra cara para que o consumidor o comprasse no mercado. Assim, é necessária a sua reprodução. Essa mudança que o cinema, como obra de arte, sofre, repercute em todas as instâncias da produção artística.

Para Benjamin as possibilidades técnicas de reprodutibilidade marcam o estabelecimento de uma nova relação dos indivíduos e da sociedade para com as obras de arte e com as diversas linguagens como um todo, algo que diz respeito ao cinema e ao esporte.

Para Vaz (2004) o que se encontra presente na obra de Benjamin é um entusiasmo com a técnica de reprodução que muda completamente o caráter da arte. Mas, somente este fato não seria suficientemente significativo para uma mudança de paradigma⁷ sobre a concepção de arte. A questão para Vaz (2000, p. 67): “é que se de alguma forma a obra de arte sempre foi reprodutível, o fato é que a cópia já não é vista com imperfeição ou falsidade”. Esta mudança gera um outro conceito de que os valores estéticos já não são eternos. Assim temos:

A possibilidade de se reproduzir indefinidamente uma obra, processo que começa com a xilogravura e atingiria seu ápice com o cinema – torna obsoleta a idéia de cópia. (...) A obra de arte para ser reproduzida é, em escala crescente, a reprodução de uma obra de arte construída para ser reproduzida. (Idem, p. 67).

⁷ Segundo Pádua (1993. p. 16), “Tratar de paradigmas (alargando um termo tomado de T. Kuhn) significa aqui pensar nos grandes períodos históricos em que predominantemente formas específicas de explicação da realidade, as quais, em graus diferenciados, orientam a prática dos homens, sua relações com trabalho, a cultura, a organização social.”

A técnica permite à arte novas e diferentes formas de existir, mas ela acaba por perder sua aura – dada pelo distanciamento e pela unicidade – em favor da reprodução (BENJAMIN, 1985). O aparato técnico do cinema permite ao olho reverter, distanciar, ampliar, aproximar a imagem. Neste processo a percepção humana sofre inúmeras modificações. As imagens captadas pela câmera ganham uma nova roupagem durante a montagem em um nexo de cortes e choques. Com o advento da modernidade as imagens se assemelham ao ritmo da cidade moderna, onde os sentidos, principalmente a visão, são estimuladas pelas novas configurações de espaço e tempo.

A visão adquire “status” perante os outros sentidos. Mas, estes não deixam de sofrer modificações. Por exemplo, o ouvido do consumidor no filme sonoro, ao escutar sempre as mesmas frases, músicas e imagens, enredos que se diferem somente na aparência, aperfeiçoados pelas novas técnicas de sonorização, onde o pingo de uma gota de chuva caindo lembra-nos uma martelada forte contra a parede. O cinema contribui, de qualquer forma, para uma supervalorização do olhar em relação aos outros sentidos. Para Adorno e Horkheimer (1985. p.119):

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente. É uma tensão tão automática *que* não há sequer de ser atualizada a cada passo para que reprima a imaginação.

O consumidor já não precisa realizar nenhuma reflexão para além das aparências, não existe mediação estética. De acordo com Loureiro (2003. p. 2) “ao ultrapassar de longe o teatro das ilusões, o cinema oblitera a fantasia e o pensamento dos espectadores, fazendo-os passear e divagar no quadro da obra fílmica, mas sem que tenham o controle dos dados exatos da película”.

Ora os produtos culturais pensam por nos, falam por nos, dançam e se comportam por nos. Não é preciso fazer mais nenhum esforço para compreender a vida, já que esta inserida nesta sociedade, já nos chega pré-moldada.

4.2 Cinema e educação do corpo: sobre a presença do corpo no cinema

Nossa cultura estabelece um tipo, um modelo de corpo, que o cinema divulga como sendo ideal. Este corpo se apresenta fragmentado no cinema e ganha proporções ainda maiores quando nos referimos a aspectos como o grotesco, a pornografia, arte, dor/sofrimento, e o “desempenho” que, dentre outros aspectos, se refere à “performance” que este corpo executa. É a partir do “desempenho” que é criada a imagem que devemos corresponder. Assim, somos educados a “malhar”, a dançar, a comer, andar, dormir e a consumir cada vez mais e com mais resultados.

Esta categoria será comentada, neste trabalho a partir da interpretação feita pelo ator que por vezes substitui falas e até pensamentos. Os exemplos mais comuns deste tipo de presença do corpo no cinema estão nos filmes *Rocky* I, II, III e *Rambo* I, II, III, os filmes estrelados por Jean Claude Van Damme, mais recentemente, películas como *Matrix*. Estes são alguns, dentre um universo de filmes “Hollywoodianos” que poderíamos citar. A interpretação do ator neste gênero de filme tem como função provocar uma confusão com a realidade. Quanto mais próximo o ator conseguir chegar das representações, dos papéis sociais, mais ideal se torna seu personagem. É o caso, mas em direção inversa, de Garrincha, que representa o povo ao executar seu próprio papel no documentário *Garrincha, alegria do povo*. O desempenho corporal de Garrincha já diz tudo o que o povo precisa ouvir para considera-lo um ídolo, um herói.

Mesmo em filmes considerados verdadeiras obras de arte, o corpo é tratado como uma instância que necessita ser disciplinada. Sua educação se dá também a partir dos instrumentos cinematográficos, na “forma” como estes são apresentados de acordo com os planos, closes, tomadas, entre outras técnicas específicas do cinema que na montagem se transformam em obras de arte. A interpretação do ator neste conceito de cinema deve, segundo Brecht (1967, apud SANTANA, 1993. p. 117) “provocar a tensão entre a realidade e a ficção”. O ator precisa se distanciar do seu personagem e provocar uma desnaturalização da cena. São exemplos, deste tipo de interpretação os filmes *Madame Satã* (Karin Aïnouz, Brasil, 2002) e *Carne Trêmula* (Pedro Almodóvar, Espanha, 1997).

As articulações entre cinema e educação do corpo passam também pelo esporte e por sua representatividade na Educação Física. Como já foi dito, o cinema e o esporte

olímpico são fenômenos que surgiram numa mesma época e se desenvolveram, até certo ponto, com objetivos semelhantes: ambos serviram, por exemplo, aos regimes totalitários, durante a primeira e a Segunda Guerra Mundial. Poderíamos citar neste universo os filmes: *Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo* (cinema operário, na república de Weimar na Alemanha), de Bertold Brecht e *Olympia*, de Leni Riefensthal (apud MELO, 2003).

Benjamin (1985), por exemplo, fala sobre desempenho por meio do esporte. Ele compara a dinâmica do esporte e dos Jogos Olímpicos com a estrutura científica do taylorismo. A mesma lógica de disciplinarização, ou seja, a mecanização de um movimento feita através de sua repetição. O fundamental do esporte para o autor é seu caráter prescritivo que subjugaria o comportamento humano a uma severa medição em segundos e centímetros. O esporte seria um *teste* contra as forças da natureza, mas também contra a máquina, como o relógio. Assim, no cinema, o desempenho do ator e das massas se configura enquanto um “teste” frente ao maquinário. Uma relação que se dá entre o aparato técnico e o ser humano. De acordo com VAZ (2000, p.68),

Ora , o cinema – como imagem em movimento que exclui e inclui, potencializa o olho humano, que educa os sentidos para a experiência moderna, como afirma Benjamin – não poderia prescindir do movimento corporal como um de seus privilegiados temas. Enquanto o esporte trabalha com a idéia de precisão do tempo e do espaço, o cinema relativiza-os. A potencialização do corpo corresponde a potencialização da imagem.

O corpo performático tenta controlar outros corpos, dominando-os. No cinema, isto se demonstra por exemplo com a performance de *Rocky, o lutador* interpretado pelo ator Sylvester Stallone. Qual jovem não desejaria ter o corpo e a vontade de vencer daquele lutador que enfrentou todas as dificuldades, principalmente econômicas e conseguiu ser o número um dos boxeadores nos Estados Unidos? Em que resultou a performance deste autor com relação ao corpo dos jovens hoje? Qual roteiro implícito no filme? Estas são algumas das questões que nos permitem pensar a presença do corpo no cinema. Utilizaremos o exemplo da interpretação cinematográfica feita por Santana (1993) sobre o filme *Khule Wampe*, para percebermos a atuação do corpo ou dos corpos.

No livro de Santana, *O cinema operário na república de Weimar*, podemos perceber, a partir do item *As esperanças estão nas contradições* – um comentário sobre o

filme *Kuhle Wampe* – como o aparato técnico do cinema pode criar uma obra de arte. Mas, o que nos interessa saber é como este aparato técnico (material) dialoga com o conteúdo e a forma, elementos intrínsecos na montagem. O método utilizado no filme tende a romper com a idéia de que “o homem é produto do meio”, tentando mostrar, a partir das contradições nas representações (desempenhos) dos personagens, que o homem é produto de um conjunto de relações sociais.

O autor caminha no sentido de construir uma montagem na qual as partes são autônomas no mesmo momento em que são dependentes do todo. Outro elemento técnico utilizado de forma magistral foi o som. A música foi organizada por BRECHT e EISLER. Ambos acreditavam que a função dela no cinema não era de mera ilustração das imagens. Além disso, de acordo com Santana (1993), Eisler procurava um meio de “atingir as massas” e dava um novo sentido à música que não fosse o provocado pelo uso que o capitalismo faz dela, mero “ópio do povo”.

Eisler, em 1944, juntamente com Adorno, realiza um estudo sobre músicas de filmes, quando esteve na fundação Rockefeller, nos Estados Unidos. Ele reflete criticamente sobre os estereótipos musicais padronizados, expondo seus mecanismos. Apesar de Adorno se opor ao produto final deste estudo, Silva (1999) coloca que após uma inflexão no seu pensamento, este reconhece e assume junto com Eisler a autoria do livro. Embora nesse trabalho a discussão se volte principalmente para a música no cinema, Adorno e Eisler enfatizam que a indústria do entretenimento oblitera o potencial estético da película, pois coloca a primeira a serviço da ilustração das imagens, ou como um enfeite que deve passar despercebido pelo ouvinte, freqüentemente como um forte apelo emocional. Eles expõem, de certa forma, o conhecimento do mecanismo da linguagem cinematográfica na tentativa de desmistificar alguns acontecimentos que promovem uma confusão entre realidade e a ficção.

(...) Os autores atacam uma série de preconceitos e maus costumes arraigados na prática da música de cinema que impedem seu desenvolvimento estético: o *leitmotiv*, a exigência habitual de melodia e eufonia, o postulado de que música de filme deve passar despercebida, a tendência de se justificar visualmente (diegtizar) a música, ou de ilustrar conteúdos, ações e lugares mostrados na imagem por meio de clichês musicais a eles associados, e executados de modo convencional. (SILVA, 1999, p. 122)

A música deve ora se contrapor, ora dar opinião, enfim ela precisa ser ativa e não decorativa. Assim, no filme *Kuhle Wampe*, Eisler procura utilizar a música de forma “consciente”, no sentido de provocar distanciamento do espectador com a imagem. Segundo Santana (1993, p.89), “As composições orquestradas de Eisler – piano, instrumentos de sopro e percussão – são importantes do ponto de vista estrutural, desempenhando uma função ativa nas montages que introduzem cada bloco e estabelecendo diferentes ligações com as imagens.”

Para Silva (1999), baseado em Adorno e Eisler, diz que a imagem e o som no cinema são elementos que estão em constante contradição. É na revelação destas que se evidenciam as tensões entre os elementos cinematográficos, tendo como intenção a diferenciação entre filme e realidade. Brecht diria *distanciamento*. Este tinha como função dissecar a ilusão da vida cotidiana a partir de uma representação estilizada. No filme *Kuhle Wampe*, a tentativa se apresenta no momento em que percebemos comportamentos “lumpen-pequeno-burguesas” no acampamento. O autor realiza tal façanha ora estereotipando seus personagens, ora desnaturalizando sua representação, dando um ar de artificialidade a ação. Este tipo de atuação (desempenho) mais teatral é empregado para ajudar a compor o distanciamento entre filme e realidade, e por isso acaba transformando-se em elemento cinematográfico.

O movimento é outro elemento que se constata como possibilidade de montagem de uma obra de arte. Contudo, não pode ser entendido como movimento constante da câmera. As imagens paradas também dão uma movimentação nas cenas do filme *Khule Wampe*. Brecht (1967, apud SANTANA, 1993, p.103) “a natureza estática do cinema deve ser vista como uma sucessão de tableaux.” A montagem e o distanciamento são pontos fundamentais nessa obra cinematográfica. Pra Brecht, o *distanciamento* é o efeito que o ator desempenha ao se recuar de sua própria personagem, porque o que está em jogo é a diferenciação entre filme e realidade. De forma que quando não conseguimos distinguir tal diferença, a interpretação de caráter naturalista se torna inquestionável para o espectador.

A dinâmica utilizada, neste caso, é a artificialidade das representações das cenas. Por último, percebemos como o esporte é trabalhado como forma de educar o corpo. No filme, aquele se configura em uma possibilidade de solução da problemática posta. Tanto a

música, como os movimentos captados pela câmera nos convidam a uma ação revolucionária. Santana (1993. p. 111) nos traz um comentário na *Cinethique* que assinala as diferenças entre a representação do esporte neste filme e nos filmes que os nazistas encomendaram:

Leni Riefensthal privilegia os instantes que precedem o gesto, os instantes de concentração onde nada existe senão o pensamento da *performance* a cumprir. A força muscular agindo na imobilidade aparente do corpo: é esta uma das representações mais típicas da Beleza segundo a ideologia nazista (...) Dudow, ao contrário, filma o esporte como movimento. O corpo esportivo é menos uma fonte de beleza e *performance* do que a ocasião de divertir-se no quadro de lazeres organizados.

E interessante este exemplo de comparação com a obra de Leni Riefensthal, justamente porque o corpo é visto diferentemente em duas obras de arte.

O esporte no filme de Brecht é visto a partir do seu caráter de massa e político, colocando que este tem função de ser uma arma na luta do proletariado. A música de Eisler serve para pontuar as imagens, dando a elas um significado político, de “lazer a serviço da luta de classes.” Brecht cria, com todos estes elementos, uma nova forma de narração cinematográfica, se contrapondo a narrativa tradicional. O filme *Khule Wampe* divide-se em blocos e estes por sua vez em episódios. Todos se relacionam dialeticamente no interior da obra, colaborando para uma totalidade. Os personagens estão em espaços e tempo diferentes e o *indivíduo* é representado na sua historicidade.

Este é um primeiro passo para se pensar a presença do corpo no cinema, em específico das questões relacionada à educação do corpo, seu desempenho, performance, entre outros temas que surgem da análise cinematográfica. É mais ou menos este o caminho que iremos seguir para a construção da análise da performance do corpo e sua educação por meio do instrumental cinematográfico. Veremos a seguir a presença do corpo na análise do documentário *Garrincha, alegria do povo*.

CAPÍTULO 5 - ANÁLISE DO FILME “GARRINCHA: ALEGRIA DO POVO”

5.1. Joaquim Pedro de Andrade e o Cinema Novo

Atualmente as obras do cineasta Joaquim Pedro de Andrade estão sendo restauradas a partir de um projeto de recuperação de todo material do autor espalhado pela Europa e pelo Brasil . De acordo com SILVANA ARANTES (2006), os filhos de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), Alice, 38, Maria, 24, e Antônio, 26, tomaram essa iniciativa no intuito de restaurar a filmografia do cineasta em tecnologia digital. Ao todo são seis longas e oito curtas-metragens, entre eles os clássicos do Cinema Novo *Garrincha, a alegria do povo* (1963) e *O padre e a moça* (1965). Ainda segundo Arantes (2006), o projeto conta com a participação daqueles que ajudaram a construir os filmes, Afonso Beato, Pedro de Moraes e Mário Carneiro.

Joaquim Pedro de Andrade nasceu no Rio de Janeiro, em 25 de maio de 1932. Filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, e de Graciema Prates de Sá, passou a infância no Rio e em Minas Gerais, e teve contato constante desde pequeno com Manuel Bandeira, importante intelectual da época, seu padrinho de crisma e um dos melhores amigos da família.

Os seguintes filmes foram por ele realizados: *O poeta do castelo* (1959), *O mestre de apicucos* (1959), *Couro de gato* (1961), *Garrincha, alegria do povo* (1963), *O padre e a moça* (1965), *Cinema Novo* (1966), *Brasília: contradições de uma cidade* (1969), *Macunaíma* (1969), *Os Inconfidentes* (1972), *Guerra conjugal* (1975), *Vereda tropical* (1977), *O homem do pau-brasil* (1981).

O filme de Joaquim Pedro de Andrade parece ter sido fortemente construído a partir da epígrafe de Nelson Rodrigues (1963): "Se fôssemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos". Apesar do exagero, a idéia de que Garrincha é um herói indestrutível, graças ao "talento" que possui dado como um presente pelos "Deuses", fazem do jogador um mito, um craque que possui suas raízes numa cultura popular, mostarda por vezes pelo cineasta de forma romântica. Em algumas imagens no início do filme, por exemplo, observamos um futebol jogado na varzea, na praia, no campo de terra batida, sem grandes aparatos, um futebol puro, uma dádiva que nasce com os brasileiros.

Para mostrar o futebol brasileiro Joaquim Pedro trabalha ora com imagens despojadas, ora com imagens simples. Em *Garrincha, Alegria do Povo* observamos, por vezes, um futebol vindo de uma natureza pura, nascido na rua, na fábrica caracterizado pela vida simples do personagem. O futebol descrito no filme pertence a de um "gerrilheiro de pernas tortas". Garrincha trabalhava desde seus 15 anos, em uma fábrica. Com o objetivo de proporcionar "lazer" aos trabalhadores a fábrica possuía um time de futebol. As condições estavam dadas para que este esporte, enquanto forma de lazer e de disciplina pudesse ser desenvolvido. Estavam dadas as condições para que o futebol de Garrincha crescesse. Seu corpo tentava se disciplinar pelo trabalho da fábrica, e através do contato com futebol profissional. Apesar de esforços, alguns avanços e é claro seu reconhecimento enquanto um atleta extraordinário, o corpo de Garrincha nunca conseguiu aceitar bem as normas e imposições da rotina da fábrica e dos treinamentos do futebol.

As câmeras do filme captam imagens tanto da simplicidade e necessidades do povo como da irreverência e genialidade dos dribles de Garrincha. No documentário *Garrincha, alegria do povo*, Joaquim expõe através dos dribles de Mané Garrincha o futebol como arte-popular: é um ensaio do que se chama cinema-verdade.

É bem verdade que o artista não tem domínio completo de sua obra, no sentido da repercussão e compreensão de todos os elementos estéticos lá presentes. Joaquim não foi uma exceção à regra, ele próprio não tinha completa consciência do novo processo de captação de imagens de futebol que o seu filme inaugurou. Até mesmo porque, de acordo com MELO (2005), Joaquim Pedro, por motivos de discordância ideológica - entre uma

perspectiva de cinema “sério” e outra de cinema “entretenimento”- (p.10) foi obrigado a encontrar outras maneiras de filmar os jogos, pois foi impedido de utilizar as imagens do Canal 100, um cinejornal que captou belas imagens do futebol entre os anos de 1959 e 1986. Esse novo estilo de filmar jogos colaborava para a consolidação do movimento ao qual Joaquim Pedro de Andrade estava inserido: o cinema novo.

De acordo com Sionard (2006) no final da década de 1950, nos anos 1960 e no início dos anos 1970, o Brasil fervilhava com um grupo de jovens que projetavam uma revolução no país através da criação de uma nova estética. Era o nascimento de um Cinema Novo que, naquele contexto, mesclava cultura e política, e o fazia através da arte cinematográfica. A principal idéia era a desalienação do povo. Assim a partir deste objetivo se abria possibilidades de realização de obras de arte que viriam a contestar e denunciar a miséria, a exploração, e a dominação do povo brasileiro. Este movimento cinematográfico acendia como uma espécie de motor essa revolução cultural que consistia na retomada dos ideais estéticos do modernismo, expressos particularmente na obra de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Já havia na primeira fase do Cinema Novo uma interação muito forte com a literatura brasileira. Era todo um projeto de cultura nacional-popular e de descolonização da imagem do Brasil que se cristalizava: Nelson Pereira com *Boca de Ouro* (1960) e *Vidas secas* (1963), Anselmo Duarte com *O pagador de promessas*(1962), Saraceni com *Porto das caixas* (1961), Glauber com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Cacá Diegues com *Ganga Zumba* (1963), Leon Hirszman com *A falecida* (1965), Walter Lima com *Menino de Engenho* (1965), Roberto Santos com *A hora e a vez de Augusto Matagra* (1965), entre outros. Dos cineastas brasileiros, Joaquim Pedro é o que sempre esteve mais próximo da literatura; dos doze filmes que compõem sua obra, sete estão relacionados com a literatura brasileira.

O filme *Couro de Gato* fez parte dos cinco filmes que integraram o longa-metragem *Cinco Vezes Favela* produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE), fundado em 1961. Foi este projeto juntamente com I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro ambos em 1952, abrem-se as possibilidades de discussões e o nascimento de novas idéias que viriam questionar o cinema indústria., postulando a cultura como praxis para cidadania.

De acordo com Lira (2000), os jovens diretores do movimento Cinema Novo queriam romper com certo estilo formal de fazer filmes. Queriam criar uma identidade política e cultural para o povo brasileiro. A idéia era fazer filmes sem muitos gastos, com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, segundo Glauber Rocha, e que refletissem e discutissem a realidade brasileira sob um ponto de vista nacional-popular.

Nesta luta contra as formalidades da linguagem cinematográfica, o desprezo pela retórica, o pensamento de um cinema mais real e voltado para os problemas sócio-culturais que a sociedade brasileira enfrentava, ganhava corpo. Importante lembrar que o Cinema Novo foi influenciado diretamente pelos movimentos que se desenvolviam mundo afora. O Neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague* Francesa, entre outros movimentos, influenciavam os cineastas brasileiros que trocavam os estúdios pelas ruas e campos.

Segundo Simonard (2006), entretanto, algumas discussões e idéias já estavam presentes no início dos anos 1950. Alguns críticos colocavam que a dependência do mercado brasileiro em relação aos filmes importados, a submissão do cineasta no Brasil à linguagem do cinema produzido em Hollywood, trariam conseqüências negativas para cultura brasileira.

Assim a associação de um cinema nacional com as lutas nacionais anti-imperialistas ajudam o Cinema Novo brasileiro a nascer “comunista”. Também, o grupo que o idealizou e colocou-o em pratica possuía objetivos e visões de mundo em comum. Temos como principais pensadores do movimento: 1) Paulo Emilio Salles Gomes, paulista, ensaísta, crítico e curador da Cinemateca Brasileira; 2) Alex Vianny, crítico de cinema e cronista panfletário de jornais e revistas cariocas; 3) Walter Silveira, crítico e advogado sindicalista, atuante na Bahia; e, 4) Nelson Pereira dos Santos, nascido em São Paulo, mas estabelecido no Rio. Todos partilhavam do interesse pelo cinema, bem como na visão dialética da história.

Este grupo unido conseguiu abrir espaço para o cinema brasileiro tanto fora como dentro do país. Consolidou, dentro dos limites, um projeto de traspor para a tela os problemas e mazelas da vida do povo brasileiro. Mas quem era o povo e em qual situação se encontrava? Esta questão era central, na medida em que era preciso definir as características particulares daquele povo. A partir deste momento surgem várias idéias. O

ponto de partida deveria ser um mergulho na “realidade” sócio-político-cultural brasileira, da mesma forma que fizera o movimento modernista cerca de trinta anos antes. De acordo com Simonard (2006):

O Brasil era visto como um país colonizado culturalmente e esta característica era muito marcante com relação ao cinema. A idéia de uma cultura colonizada está intimamente subordinada às idéias desenvolvimentistas, então em voga. Em nome do desenvolvimento brasileiro, era preciso mudar uma atitude resignada para com a realidade do país. Esta conjuntura não poderia ser transformada enquanto não se alterasse a atitude das pessoas frente ao *american way of life*, que moldaria o imaginário da burguesia e das camadas médias da população brasileira e tinha no cinema americano um de seus mais importantes instrumentos de difusão. No caso do Brasil e do cinema brasileiro, era preciso que o filme nacional ocupasse o lugar do produto estrangeiro. O cinema brasileiro seria estrangeiro no próprio país porque estava destinado a ocupar as migalhas do mercado, deixadas cair da mesa farta do cinema de Hollywood.

Com o filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, o Cinema Novo dava o primeiro passo para a sua consolidação e tentava naquele momento elaborar uma estética que pudesse mostrar o povo ao povo. Joaquim Pedro de Andrade realiza esta façanha em *Garrincha, Alegria do povo*.

Inicia-se assim a primeira fase do período de maior reconhecimento do cinema nacional. Esse período preocupava-se em trazer à tona questões como a reforma agrária, as tradições, a ética e a religião do homem do campo. Temos como grandes exemplos os filmes de Glauber Rocha, o maior de seus representantes, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (1962), ganhador da Palma de Ouro em Cannes no ano de sua realização.

A Segunda fase do Cinema Novo brasileiro começa juntamente com o governo militar que teve vigência no período de 1964-1985. Nela, os cineastas estavam preocupados em atribuir a seus filmes um certo caráter de engajamento político. Porém, devido à censura, este tinha que ser disfarçado. Temos como bons exemplos dessa fase *Terra em Transe* (Glauber Rocha – 1967), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman – 1981 – Prêmio do Júri em Berlim) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade – 1969).

Naquele momento, no Brasil, o produto estrangeiro ocupava espaço privilegiado nas salas de exibição. Mas como escapar da colonização cultural? Este era um dos problemas detectados pelos jovens cineastas e um dos temas políticos que dominavam as

esquerdas mundiais. As guerras nacionais antiimperialistas, a revolução em Cuba e a libertação da Argélia eram alguns dos mais importantes paradigmas da esquerda naquele contexto.

O grupo que representou o Cinema Novo queria um movimento que viesse a revolucionar a linguagem do cinema, um cinema que ouvisse a voz do homem (ROCHA, 1981, p. 17): “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa (...) “Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais (...)”

5.2. Vera Cruz: perdas e ganhos para o Cinema Novo

A Vera Cruz foi uma tentativa de instaurar uma indústria cinematográfica no Brasil. Fundada em São Paulo em 1949, com os estúdios em São Bernardo do Campo, esta empresa procurava, sobretudo, realizar filmes de qualidade no Brasil. Esta não foi a única tentativa de industrialização cinematográfica no Brasil, mas a mais representativa. Para isso ela copiou o modo de fazer cinema dos estrangeiros, afinal, eram eles que dominavam a técnica e o conhecimento desta sétima arte.

Os europeus, e principalmente ingleses e italianos neo-realistas, serviriam de base para a formação do quadro geral da Vera Cruz. Seus dirigentes criticavam o cinema norte-americano, mas tal crítica que se fazia era com relação à má utilização da técnica cinematográfica, e não aos recursos técnicos utilizados (estúdio, equipe numerosa etc.). Ao criarem a Vera Cruz, seus diretores contrataram técnicos estrangeiros, na sua maioria ingleses, para trabalharem em seus estúdios. Uma das poucas exceções feitas na área técnica foi a contratação de Alberto Cavalcanti para ser seu produtor geral. Cavalcanti estava radicado na Europa havia anos. Participara ativamente do movimento documentarista inglês dos anos 1920 e 1930 e do movimento da vanguarda francesa junto com Jean Renoir e outros. Ele foi chamado a dirigir a empresa mais por sua longa relação com o cinema europeu do que por sua atuação no cinema brasileiro.

A Vera Cruz construiu um estúdio onde era produzida a maior parte dos filmes e isso implicava numa produção cara, pouco ágil, com o uso de muitos técnicos. Além disso, contratou atores consagrados de teatro do Rio e de São Paulo, gastando muito dinheiro em

grandes produções sem se preocupar com a distribuição e exibição dos seus produtos. Não ter usado, ou ter usado pouco, técnicos e diretores que já faziam cinema no Brasil, também contribuiu para seu fracasso.

De acordo com Simonard, (2006) Viany reconhece, entretanto, aspectos positivos na Vera Cruz, ressaltando uma melhora técnica e artística dos filmes brasileiros graças aos técnicos estrangeiros que vieram para cá e que, de uma certa maneira, treinaram os brasileiros para melhor desempenharem suas funções. Ressalta também que esta experiência empresarial “precipitou a industrialização do cinema no Brasil” (VIANY, op.cit., p. 109).

O cinema da Vera Cruz era pouco brasileiro, porque mostrava o homem e a cultura do país de forma estilizada, exótica, pouco natural e, muitas vezes, negativa; o novo cinema brasileiro deveria ter como sua base primordial o homem e a cultura do país.

Sua linguagem era considerada reacionária e burguesa por não retratar o homem brasileiro, sua cultura, seus problemas, sua forma de falar e o ambiente do país. Na luta contra o subdesenvolvimento e a dependência cultural, as produções da Vera Cruz eram tidas como inimigas pelos cinemanovistas, já que não ajudavam a desalienar o povo e reforçavam modelos que submetiam o público brasileiro à dependência cultural.

O alvo principal do Cinema Novo foi a Chanchada, condenada por querer repetir o cinema de Hollywood. Caracterizava-se por ser um cinema que não ajudava o trabalho de conscientização do público e de mudanças na realidade do país. Em suma, a chanchada era criticada, basicamente, por não se enquadrar nos projetos que as esquerdas brasileiras haviam elaborado para o Brasil e o povo brasileiro, ou seja, na imagem que estas queriam passar do país, bem como na proposta mais específica que as esquerdas criaram para a função que a arte deveria desempenhar naquela conjuntura.

A radicalidade do momento não permitiu ao Cinema Novo perceber aspectos positivos contidos na chanchada. Com isso não foi levando em conta os pontos de vista de dois dos seus mestres mais respeitados. Alex Viany dizia que “mesmo nos mais despreziosos e desleixados filmusicais e chanchadas musicais poderão ser encontrados elementos valiosos para a formação do núcleo de um gênero popular-brasileiro capaz de agradar tanto aqui como no estrangeiro.” (Op.cit., p.133-4).

O Cinema Novo pouco considerou esta particularidade. O carnaval é até hoje a principal forma espontânea de organização e representação popular. No entanto, como já dissemos antes, o reconhecimento da manifestação popular não estava na ordem do dia das esquerdas de então. O povo tinha que ser submetido a um projeto específico de tomada de poder feito para ele pelas elites intelectuais de esquerda. Desta forma, muitos aspectos importantes da cultura popular foram relegados a um segundo plano. Elementos que nos ajudariam, por exemplo, a compreender melhor o que Bakhtin compreende ser o corpo carnavalesco e o corpo grotesco.

Ao negar completamente os elementos da Chanchada, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento. Não havia comunicação e nem relacionamento, entre o público e o Cinema Novo. Nos anos 1950 e 1960 a população que vivia no campo não tinha acesso a qualquer tipo de imagem em movimento. O camponês dificilmente ia ver um filme, brasileiro ou não, devido as suas condições materiais de existência e à dificuldade de se levar o aparato exibidor (projetores, filmes etc.) até ele. A burguesia e a classe média não viam porque não gostavam da imagem do Brasil que lhes era mostrada. Com relação aos operários, na sua maioria não assistiam aos filmes do Cinema Novo porque tratavam de temas que não lhes despertavam interesse.

Apenas os estudantes e os intelectuais que compartilhavam da mesma cultura política que os realizadores iam ver os filmes. Fica caracterizado, assim, um movimento endógeno retroalimentado. No entanto, o movimento se expandiu para o mundo afora, e através da conquista de novos públicos e novos mercados foi-lhes dado o aval de que estava no caminho certo.

Os diretores do Cinema Novo exibiram seus filmes em importantes festivais internacionais e ganharam vários prêmios. Este reconhecimento externo gerou algumas repercussões. A primeira foi uma maior receptividade pela classe média brasileira que, por ser xenófila (como a chanchada já havia identificado e parodiado), passou a olhar esses filmes com um pouco mais de condescendência, já que agora eles tinham o aval dos intelectuais e artistas dos países desenvolvidos. Em segundo lugar, causou uma certa perplexidade aos cinemanovistas, pois embora tenha havido um reconhecimento maior do seu trabalho, isso não foi suficiente para garantir-lhes uma fatia maior do mercado exibidor brasileiro. Esta era a

questão fundamental: sem acesso ao grande público, não seria possível combater o imperialismo e o colonialismo cultural; não seria possível criar o novo homem brasileiro; não seria possível desalienar o povo.

Os únicos que compreendiam suas propostas e objetivos, em sua totalidade e complexidade, eram os próprios cinemanovistas ou aqueles setores identificados com eles. Assim, criou-se um processo de isolamento do público, muito embora desejassem intensamente alcançá-lo. Neste ponto, isolado, o Cinema Novo volta-se para o Estado à procura de um novo espaço que o movimento pudesse ocupar para tentar manter-se vivo.

A partir do golpe militar, esta segunda hipótese mostrou-se muito remota, mas eles não desistiram da primeira (RAMOS, 1983). Do Estado, o Cinema Novo esperava, entre outras coisas, leis que lhe garantissem o acesso ao circuito exibidor e facilidades para a produção. Essa foi a maneira encontrada para combater o cinema norte-americano e tentar abocanhar uma fatia maior do mercado. Após o golpe de 1964, o movimento viu-se obrigado a buscar apoio no Estado autoritário que censurava suas produções e dificultava não só a exibição, mas ainda a exportação dos filmes.

Um dos seus principais aliados estatais foi a Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica (CAIC), criada em 1963 no antigo estado da Guanabara pelo governo Carlos Lacerda. A CAIC buscava criar as condições e mecanismos para incentivar o surgimento de uma indústria cinematográfica brasileira.

Essa vigilância ideológica não se mostrou, na prática, tão rígida assim. Vários filmes que contaram com a ajuda dessa comissão eram considerados “esquerdistas” e, mesmo posteriormente, censurados pelas autoridades do golpe militar de 1º de abril.

Entre os filmes produzidos com dinheiro da CAIC podemos citar, entre outros, *O desafio*, de Paulo César Saraceni, *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr. (ibid., p. 171). Além disso, premiou *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Garrinhcha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni.

Este relacionamento com o Estado pode ser encarado como um reconhecimento, por parte dele, de que os cinemanovistas conseguiram afirmar-se enquanto uma elite intelectual legítima, digna interlocutora do Estado e dos setores conservadores. Nunca os cineastas

brasileiros alcançaram tanto respeito e foram ouvidos tão amplamente por setores importantes da sociedade brasileira quanto naquele período.

Em quatorze anos (1950/1964) formou-se no Brasil, mais intensamente no Rio de Janeiro, uma geração cinematográfica. Oriunda, em sua maioria, dos meios universitários, dedicou-se à crítica, à teoria cinematográfica e à produção de filmes, livros, artigos etc. Obteve sucesso de crítica e conseguiu incluir a cinematografia brasileira entre as mais importantes do mundo. Também foram reconhecidos como um grupo social com voz ativa e com cacife para se tornar um importante interlocutor do governo e de setores da burguesia; criaram uma pequena indústria cinematográfica no país, através de Laboratórios cinematográficos; formou-se uma mão de obra especializada. Órgãos e instituições financeiras, estatais ou privadas, que davam ajuda ao desenvolvimento da indústria cinematográfica no Brasil surgiram graças às pressões e às articulações políticas desse grupo junto a setores sociais influentes. Houve também o desenvolvimento de uma linha de pesquisa de linguagem cinematográfica.

Entretanto, alguns fatores prejudicaram o desenvolvimento do Cinema Novo: não ter conseguido desvencilhar-se da velha tradição messiânica do intelectual nacionalista brasileiro que encara o povo como algo sem vontade própria e que deve ser conduzido até a sua salvação; colocou-se como o “dono da verdade”, como aquele que tinha as melhores propostas para o país, porque fruto de um elaborado raciocínio intelectual, e as propostas mais sinceras, porque autenticamente populares e nacionalistas. O povo era apenas um elemento a ser moldado ou, como se dizia na época, conscientizado. Além disso, não elaboraram uma política de distribuição para seu produto. Esse erro é tão mais importante porque foi o mesmo cometido pela Vera Cruz, qual seja, ter encarado o grande público de uma maneira preconceituosa, esquecendo-se, também, de traçar uma política de atração de espectadores.

5.3 Aspectos formais e estéticos do filme

Hoje em dia, quando tratamos de produção artística, é quase impossível não percebermos a influência direta e indireta das novas tecnologias. No caso da produção audiovisual a situação se amplia impondo novos padrões de construção destes produtos. Hoje é possível fazer um filme sem câmeras. As edições são atualmente realizadas por programas de computador acessíveis a qualquer pessoa. O estudo e o crescimento das novas tecnologias e suas conseqüências tornaram-se estratégias eficazes na homogeneização dos

gostos, na fabricação das massas. Em contrapartida também facilitaram a vida dos montadores que aposentaram suas moviolas. O importante nessa discussão é percebermos que é preciso encontrar caminhos que evitem a “demonização” das novas tecnologias, assim como a sua glorificação como sendo a única produtora de verdades e de fórmulas que colocam em prática tais verdades. Segundo Leone (2005, p.10):

Nas esferas turbulentas da produção artística – com especial acento para o império audiovisual – este é um fato evidente e patético. Autodeterminate e inexorável. Por um lado, vemos antigos realizadores angustiados pelo temor de não corresponder ao ritmo das mudanças e, por outro, uma legião de parentizes que, após decifrar o comando de meia duzia de teclas, apresentam-se como senhores da verdade, negligenciando todo passado de trabalho e de penosa busca sobre o qual forçosamente se assenta o atual poder da tecnologia. Do lado teórico da gangorra, percebe-se um frêmito açodado na tentativa de elaborar paradigmas e sistemas – geralmente posições- para explicar o que não precisa ser explicado, o que se explica pela própria existência.

Entretanto, para este autor não podemos dar às costas para as novas tecnologias como o Cinema Novo o fez num determinado momento. Mesmo que em um momento anterior a Vera Cruz (1949) em São Paulo tentasse sugar, e mesmo copiar, o modo de fazer cinema dos estrangeiros. Porém, este esforço foi abafado pelo Cinema Novo e pela própria crise que a Vera Cruz passa até a sua falência. Como já foi assinalado, naquela época os dirigentes observavam com cuidado que o problema com cinema norte-americano era a má utilização da técnica cinematográfica, e não os recursos técnicos utilizados em si (estúdio, equipe numerosa etc.). Enfim, com o fracasso da Vera Cruz, os cinemanovistas entram em cena com um discurso anti-imperialista, colocando no mesmo patamar o cinema Hollywoodiano e as novas tecnologias. Num ímpeto de valorização do cinema nacional, o Cinema Novo perde com seu radicalismo a oportunidade de conhecer tecnologias cinematográficas, afinal bastava uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.

Entretanto, este não foi um grande problema para o Cinema Novo que surpreendeu o mundo criando verdadeiras obras de arte. Seu valor foi reconhecido fora do Brasil. Com inúmeros festivais ganhos, o Cinema Novo se consolida como a “adolescência” do cinema brasileiro, refletindo em suas obras rebeldia, inconformismo e utopias. Desta forma o cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade, cria uma obra de arte. Sem muitos recursos técnicos seu investimento é no desenvolvimento das filmagens dos

jogos de futebol no Brasil, principalmente os captados pela posição das câmeras, as fotografias e, é claro, a montagem.

5.4 Tempo, espaço, velocidade, cortes, montagens, na construção do herói

O tempo em *Garrincha, alegria do povo* pode ser descrito da seguinte maneira: o filme se passa em 1963, logo após a vitória do Brasil na copa de 1962, tempos de glória do jogador Garrincha. O documentário trata da vida e das glórias do jogador em questão no tempo presente, mas o herói construído por Jaquim é buscado em imagens do passado. Como? Em 1963 estávamos em pleno desenvolvimentismo, momento de uma certa abertura ao que vêm de fora por um lado, e por outro, momento de valorização do que é “nosso”, no sentido de utilizar tal cultura, como o futebol por exemplo, para distrair o povo desta abertura ao mercado estrangeiro que culminou com uma grande dívida externa. O futebol estava entranhado na vida do povo brasileiro como a esperança de reconhecimento no estrangeiro de uma pátria esquecida e explorada, e de um povo cordial e festeiro.

O espaço é o Rio de Janeiro, com suas praias, a cidade de Pau Grande onde morava Garrincha, à 50 Km do Rio, o “maracanazinho”, campo de futebol na mesma cidade onde jogava Garrincha com os amigos. Também, a fábrica onde o jogador trabalhava e o clube de futebol do Botafogo, assim como os estádios de Vinha Del Mar, Maracanã, Estádio de Santiago, dentre outros.

De acordo com Leone (2005) os aspectos técnicos caracterizam-se pelo uso de lentes grande-angulares, normais ou teleobjetivas, para a iluminação, da velocidade da câmera, normal lenta ou acelerada, da escolha do recorte, plano scope ou panorâmica, da profundidade do campo visual ao se escolher a sensibilidade da película. Todo este material é utilizado para fazer o plano e possibilitar que as intenções do diretor sejam alcançadas. O material que não é fotográfico, como a música ou ruído e o diálogo entre os personagens são adicionados ao filme de maneira analógica, podendo se criar desta forma uma harmonia entre o que está acontecendo e as expressões não fotográficas.

Com relação aos cortes e montagens, os teóricos, principalmente Eisenstein e Griffith falam de uma articulação entre os planos dependentes de um ritmo interno, formado pela regularidade e a harmonia entre estes. O corte se caracteriza como uma

pontuação rítmica, que necessita de uma cadência interna das imagens, uma harmonização entre elas. A montagem age através do corte e este é fundamental para a narrativa. É no plano que temos presentes as variadas qualidades artísticas, como movimentação dos atores, cenário, figurino etc.

Para LEONE (2005) a incidência da montagem na narrativa deve ser compreendida em um contexto maior do que simplesmente fazer planos. As categorias criadas, principalmente por Eiseintein para se fazer um plano, não podem ser levadas ao pé da letra. A idéia de fazer planos, quer dizer, esta elaboração teórica, foi formulada nos anos de 1920, pouco depois da descoberta de Griffith. Naquele momento a métrica ajudaria a confeccionar com perfeição planos de tamanhos iguais que produziriam assim um ritmo interno e conseqüentemente um efeito dramático. A articulação dos planos nesta época era uma novidade e era neste caminho que os teóricos do cinema encontrariam a estética. Mas, logo os teóricos perceberam que esta tentativa reducionista de tentar encaixar a teoria na prática traria problemas e entroncamento de imagens. Ora a dialética deve existir também no cinema. O importante não é a aplicação dos conceitos na prática, mas a teoria, a síntese elaborada pelos “dinossauros” do pensamento cinematográfico que abrem questões, formulações de um pensamento que tem muito a crescer ainda. Tais formulações ultrapassam o fenômeno do corte e a junção de dois planos.

No filme de Joaquim Pedro verificamos a exploração da velocidade da câmera. Nas seqüências que mostram a torcida, Joaquim por vezes acelera a velocidade da câmera, o que por vezes causa a impressão de uma euforia intensa, como se estivessem todos histéricos com a vitória, Ao mesmo tempo a cena é cômica, pois os movimentos acelerados e lentos, fora do padrão normal, conduzem a esse efeito.

No final da primeira seqüência do filme, quando o Botafogo se consagra campeão, observa-se uma verdadeira Babilônia, o povo faz na arquibancada festejando as glórias do Botafogo e de seus jogadores. Assim, temos dois momentos importantes em que o autor trabalha com diferentes velocidade da câmera (normal, lenta ou acelerada) nas passagens que enfatizam a *construção do herói*:

<p><i>Seqüência 3 Construção do ídolo I (00:05:08 até 00:41:36)</i> <i>-Imagem de Garrincha num vestiário com pé em cima de um banco arrumando suas meias.</i></p>
--

Amplia-se a imagem do vestiário onde Garrincha está se arrumando e vê-se outros jogadores se preparando para entrar em campo. Eles ensaiam chutes na parede do vestiário; alguns são massageados por médicos ou assistentes. (13”)

-Imagens da expectativa do povo, dos fotógrafos e dos câmeras: torcida/estádio/volta ao vestiário/guarda-chuva/torcida/fotografos/entrada dos jogadores vista de cima/repórtere no campo entrevistando os jogadores/entrevista com Garrincha/ torcida/Garrincha de costas /Garrincha andando; (1’91”)

00:08:12: Começa a narração :

“Garrincha é o nome de um pássaro alegre, cor da terra. Este filme pretende mostrar entre outras coisas, que quem apelidou Manuel dos Santos Garrincha, conhecia tanto o rapaz quanto o passarinho, e era um poeta.”

Jogo iniciado/Garrincha pega a bola e a solta com a mão/torcida/ fogos/ chuva/ pernas de Garrincha/ Garrincha correndo para pegar a bola/ drible/ pernas de Garrincha/ drible/ Garrincha correndo /drible/ tentativa de gol/erro/falhas/ torcida gritando furiosa/ Garrincha cobrando falta/ drible à direita/nova tentativa de gol/ Garrincha andando/ esperando a bola/ drible/ impulsão/ drible onde só mostra as pernas/ drible que ridiculariza o adversário/ queda de Garrincha/ sequência de fotos de quedas e de adversários marcando faltas em Garrincha/ volta as imagens em movimentos de cambalhotas e quedas /nova sequência de fotos de faltas cometidas em Garrincha/ torcida grita/ Garrincha toca (sente) seu tornozelo/sequência de gols de Garrincha e outros jogadores/ abraço nos companheiros/ torcida na arquibancada, filmada em velocidade mais rápida dando a impressão maior do esterismo/repórteres entrando no campo/ entrevistas com Garrincha/ Garrincha sendo carragado/ torcida estérica/gritos/ fotos de torcedores / torcida pulando, agora a câmera filma em velocidade lenta a comemoração da vitória: Botafogo campeão brasileiro; (7’90”)

Tela negra(1”)

Imagem de Garrincha iniciando sua entrevista sentado em um banco qualquer do vestiário; (49”)

Sequência 7 Os espetáculos do Brasil

Na tela inteira vemos de cima para baixo a entrada das equipes Brasil e México. Aqui vemos sequências de jogadas dos jogos das duas copas, principalmente os lances de Garrincha e Pelé;

1)Jogo do Brasil contra o México (1962) em Vinha Del mar; (3”)

2)Vemos de cima para baixo cena dos jogadores das duas equipes enfileirados na horizontal; (2”)

3)Inicia-se o jogo ainda filmado de cima para baixo. O Brasil sai com a bola driblando pelo lado direito, chegam na lateral direita para o lançamento para o meio, mas o jogador que recebeu a bola deu uma cabeçada para fora; (2”)

4)Mas uma jogada, agora pela esquerda, mas o jogador lançou a bola para fora; (40”)

5)Começa outra jogada, agora pelo meio, o lançamento é feito e o jogador do meio pega a bola, avança e ataca tentando fazer o gol, mas de novo manda a bola para fora; (45”)

6)Outra jogada pelo meio, mas agora o jogador do meio é derrubado; (16”)

7)Outro lance vindo da direita para o meio, o jogador do Brasil passa por dois jogadores do time adversario, avança para fazer o gol. Os brasileiros perdem a bola, recuperam-na mas os adversarios derrubam nosso jogador; (5”)

8)Uma tentativa de gol pelo meio, chute direto para o gol, a bola bate na trave; (10”)

9) Jogador do Brasil vai pelo meio, dribla um jogador mexicano, e chuta para o gol, bem em cima do goleiro; (6")

10) Jogador do Brasil vai pela direita e faz livre lançamento para o meio, outro jogador do Brasil recebe a bola dando uma cabeçada mergulhando no chão; O jogador do México ao tentar impedir a bola de entrar no gol, acaba por chuta-la para dentro. Gol do Brasil; (4")

11) Jogador do Brasil vem pela direita dribla dois jogadores adversarios lança para o meio e o goleiro pega a bola; (5")

12) Jogador no meio tenta chutar direto do meio do campo para o gol. Bola vai muito alta, goleiro consegue pega-la; (7") (...)

- Saída de Péle do campo, em plano de cima para baixo. Preparador fisico no canto direito do campo esperando Péle; (21")

- Jogo do Brasil contra Espanha e contra a Tcheco
Brasil X Espanha

- Jogador espanhol vai pelo meio e lança a bola para o gol. O goleiro não alcança e é gol da Espanha; (10")(...)

- Jogadores dispersos em palno americano; Garrincha aplicava uma folha seca, lançando a bola para o gol, e é gol do Brasil; cena do gol com a bola no canto direito da tela; (9")

- Na tela inteira vemos uma manchete de jornal: "VIBRA O BRASIL, TREME O CHILE" ; (10")(...)

- Garrincha caído na zona do goleiro, dois jogadores adversarios indo atras da bola, goleiro na frente do gol; vemos cameras atras do gol; Outra jogada: mais ou menos três jogadores, vemos cameras atras; passes entre os jogadores, vemos um pedaço da arquibancada; a camera segue a bola, ela vai para o meio nos pés de um jogador.(...)

- Jogador com a bola, dois adversarios, um na frente outro à sua diagonal superior; drible do jogador no adversario, depois, em outro; amplia-se a imagem aparecem mais jogadores. Garrincha cercado por três ou quatro adversarios; (4")

- Batida de um escanteio do lado esquerdo do campo, arquibancada atras do jogador; lançamento da bola para azona de ataque, a cembra segue a bola; amplia-se a imagem, jogador levanta e faz um gol de cabeçada; (3")

- Outra falta sendo cobrada, escanteio do lado direito; camera segue a trajetoria da bola; amplia-se a imagem e vemos varios jogadores dispersos no campo; jogador do Brasil pula pega a bola no ar e lança esta para o gol. Reporteres atras, vemos pedaços da arquibancada; é gol do Brasil; (18")(...)

- Tela inteira temos uma noticia de jornal: Garrincha confessa que perdeu a cabeça..”(2")

- Bolo de jogadores, reporteres e fotografos, juizes e guardas no canto esquerdo ao fundo da tela atras, vemos uma pequena parte da arquibancada; Camera segue os passos do jogador que foi expulso do campo, rodeado de reporteres, isto até as escadas que dão apar o vestiario; (6")

- Foto de Garrincha com um curativo (pano branco na cabeça). Cose-up em seu rosto de perfil. (3")

- Close-up na noticia de jornal: Jornal do Brasil: " Brasil derrota o Chile e o juizRRINCHA incerto para a final." Foto logo abaixo à direita, de Garrincha dando um pulo.

Close-up em outra noticia de jornal: "...ERNO INSINUA A FIFA QUE NAO PUNA GARRINCHA" . Logo abaixo foto de uma cena de um jogo.

- Mais noticias de jornal, mas, agora três jornais, o do meio trazia a noticia "SIL BUSCA FINAL EM AMBINETE DE GUERRA"; (1'33")(...)

-Plano Médio: Vemos um homem no canto esquerdo da tela, com uma bandeira na mão balançando-a. Ao fundo a arquibancada lotada. Ele se levanta e fica de frente para a câmera. Num plano americano. (16”)

-Num Plano Geral vemos os jogadores da Suécia e do Brasil enfileirados no meio do campo. A câmera os filma na diagonal. (1’50”)(...)

-Num Plano Geral vemos a jogo começar, depois a câmera começa a seguir a linha da bola. Lançamento feito para a area. Boila nos pés dos jogadores , passes até a bola ser toamda pelo adversario. Depois os brasileiros recuperam e estes correm para o ataque para o aldo oposto. Garrincha pega a bola no canto direito , continua neste canto, da uma drible no jogador adversario poela direita, coloca a bola no meio para o outro jogador fazer o gol nacara do goleiro. (11”)

-Jogadores brasileiros pulando, um se joga dentro do gol, dois outros se abaraçam dentro do gol. Goleiro caído no chão. Dois jogadores adversarios andando para frente nump plano visto de cima para baixo.(9”)

-Num Plano médio vemos cobrança de escanteio, bola dentro da area, depois é jogada para o meio, o jogador que a pega chuta-a para adireita onde se encontra Garricha, este repete sua jogada pela direita dribla o adversario e coloca abola nos pés de Vava que estava de cara com o gol. Mais um gol do Brasil.(4”)(...)

-Outra jogada num plano médio, coma finalização uma tentativa de gol de Pelé.(2”)

-Num plano médio vemos um drible de Garrincha pela direita terminanado o lance com o gol de Pelé pelo meio. (2”)

-Muda a cena: outra jogada, agora pela esquerda, finalizando com um gol.(7”)(...)

-outra jogada: bola dos brasileiros, estes brincando coma bola termina o jogo com um gol de Pelé. Este fica deitado um tempinho no campo. (2”)

Nestas duas seqüências, Joaquim Pedro de Andrade constrói a imagem de um herói. Na primeira seqüência o autor utiliza as imagens da final do campeonato brasileiro de futebol. Garrincha joga pelo Botafogo e nas imagens vemos seus dribles filmados de vários ângulos, com aproximações, closet-up’s que captam sua performance a partir de várias perspectivas. A exemplo disso temos a visão das jogadas de cima pra baixo, das gerais, da arquibancada, entre outros.

A câmera de Joaquim entra em campo e filma de perto as peripécias de Garrincha. Os closet-ups em suas pernas demonstram a desenvoltura com que o jogador executa os movimentos. Vemos poucas imagens que mostram falhas de Garrincha, entretanto vemos inúmeras imagens de seus adversários na tentativa de pará-lo, de neutralizá-lo, mesmo que pra isso seja necessário cometer uma falta.

Vemos uma seqüência inteira de fotos intercaladas com imagens em movimento dos ataques que o jogador sofre de seus adversários, que na tentativa de neutralizar Garrincha acabam sempre sem alternativas, derrubando-o de forma violenta. Garrincha

sente e demonstra através dos seus gestos e do seu corpo que fala, a dor no tornozelo, nas coxas, enfim no corpo que é forte porém não indestrutível. Ao final da sequência temos um verdadeiro show de imagens dos fabulosos gols de Garrincha e de outros jogadores. Depois da vitória vemos as imagens da comemoração dos jogadores, técnicos e equipe intercaladas pelas imagens da comemoração do povo. A euforia fica por conta da aceleração das imagens, que filmam as arquibancadas lotadas de torcedores pulando, levantando os braços, gritando e sorrindo por todo o estádio.

Na segunda sequência temos alguns jogos das copas de 58 e 62 na qual Joaquim privilegia as imagens das performances de Garrincha e Pelé. Nesta sequência, a construção do herói acontece através da captação das incríveis façanhas de Garrincha. Na copa de 62 Garrincha se revela um guerrilheiro na maioria dos jogos; um jogador indestrutível, indisciplinado, mas que substituiu até mesmo o grande Pelé em algumas jogadas. O jogador chegou mesmo a entrar em campo com 39 graus de febre, realizou gols de cabeça, com a perna esquerda, aplicou uma folha seca, fazendo esquecer todos os outros ídolos do futebol através de sua performance extraordinária. Foi perdoado de uma suspensão, na qual o presidente do Peru interviu diretamente para o impedimento da penalidade. No filme de Joaquim Pedro, o herói Garrincha ganha a copa de 1962 *praticamente sozinho*, com suas brilhantes jogadas, dribles pela direita, defesas perfeitas, lançamentos métricos, gols inacreditáveis. De acordo com a narração do filme Joaquim (1963) diz:

O jogo contra os espanhóis foi a maior aflição dos brasileiros no Chile, eles fizeram um gol de saída e nós não tínhamos mais Pelé. Tínhamos apenas esperanças de que Garrincha tivesse um estalo do seu gênio no segundo tempo. E Garrincha não falhou, de repente aquele jogador sem inspiração mais gordo do que devia começou a inventar dribles contra a defesa espanhola. O campo brasileiro era defendido por duas equipes distintas a do estrategista Didi e a do Guerrilheiro Garrincha. A vitória que seu dribles construíram foi dramática. (...) No Chile em 1962 ele realizaria o velho sonho de ir lá dentro do gol dos ingleses. Com o poder de seus dribles incríveis, entrando pelo meio ou pelas pontas, ele sozinho desmontou a estrutura do English Team, fazendo gols que até então pareciam patente exclusiva de Pelé e Didi.(...) Aos trancos e barrancos sofrendo pênaltis, Garrincha emocionou o estádio internacional de Santiago precipitando uma tal descarga de adrenalina dentro e fora do campo que acabaria transformando o jogo numa tal batalha que trouxe os nevos do próprio árbitro o peruano Yamasaque. Apesar dos gritos do técnico Imoré para que ficasse sempre na ponta Garrincha rebelde as táticas não tinham lugar certo no campo, em dado momento enfiou-se pela meia esquerda e marcou um gol de cabeça que projetou subitamente na área a imagem do grande ausente Pelé que o próprio Garrincha com seu taletto vinha fazendo esquecido.(...).

O cineasta Joaquim Pedro utilizou um riquíssimo material fotográfico, que de acordo com Leone (2005) no primeiro momento da montagem é cruzado com o sonoro. É onde se sincroniza os movimentos com os ruídos. Durante a seqüências que descrevemos acima, escutamos a todo momento gritos da torcida, ora comemorando ora descarregando a raiva de alguma suposta injustiça.

O segundo passo do processo de montagem, ainda segundo Leone (2005), é a articulação do material cinematográfico, união dos planos para contar uma história. O espaço é explorado a partir das diferentes angulações de câmeras e o tempo através do paralelismo, das elipses e dos flashbacks. Assim, com este instrumental na exploração do tempo e do espaço o realizador pode construir uma história e contá-la de diferentes formas, sentidos e significados.

Observamos então que a construção de uma narrativa cinematográfica depende em boa parte de uma montagem bem articulada. No filme *Garrincha, Alegria do Povo* esta articulação transcende expectativas, conteúdo e forma se mesclam para contar a história. No próximo capítulo analisaremos com mais detalhes algumas seqüências dessa belíssima obra de Joaquim Pedro de Andrade.

CAPITULO 6 – CATEGORIAS DE ANÁLISE

6.1 O povo mostrado na arquibancada:

“Garrincha, alegria do povo”, documentário sobre o futebol brasileiro, é antes de tudo visão do povo, do amor do povo, da miséria, da alegria, da superstição e da grandeza do povo na figura do menino das pernas tortas, que é o improvisado do povo.” (ROCHA, 2003, p.149).

O comentário acima, não deixa dúvidas de quais são os dois personagens do filme: o *povo* e Garrincha. Os dois entrelaçam-se, misturam-se, identificam-se. As imagens do povo na arquibancada e o futebol de Garrincha no campo se encontram a todo o momento no filme, dando a impressão de uma simbiose. O povo se vê nos pés de Garrincha e em seus dribles pela direita, em suas jogadas desconcertantes, em seus gols etc. Anônimo como era antes, o povo tinha pouco espaço nas películas. A partir do momento em que não só a tecnologia avança, mas também a forma de se realizar filmes, o povo encontra seu espaço, podendo até exigir, como nos lembra Benjamin (1969), *o direito de ser filmado*. O diretor expõe rostos, sorrisos, choros, gritos, formas.

O povo que aparece na arquibancada ou nas antigas e extintas *gerais* é formado por torcedores que, seguindo Benjamin (1969) e suas geniais análises e intuições de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, podemos considerar *semi-especialistas*. Neste texto, Benjamin desenvolve reflexões sobre a questão da obra de arte em uma sociedade que sofreu mudanças nas condições de produção e com isso interferiu drasticamente nas tendências evolutivas da arte, chegando a interferir no próprio conceito de arte.

É a reprodutibilidade técnica que possibilitou a existência da fotografia e depois do cinema. Através do cinema, o *teste* que os atores realizam perante as câmeras passa a ser *mostrável*. No filme *Garrincha, alegria do povo*, o povo e o herói (Garrincha), representam seus próprios lugares sociais, algo que faz fundir, como sugere Adorno (1985), realidade, ficção e representação. O tom de naturalidade e a utilização de imagens de jogos que foram filmados do próprio local e hora onde aconteceram fatos reais pode fazer do filme uma expressão da realidade. O gênero documentário tem esta característica de persuadir os espectadores por meio da forma como é construído, de que se trata de uma “história real”. O documentário pode ser baseado em fatos reais, mas isso não significa que a história tenha se passado da forma como é mostrada. É na montagem que o autor constrói algo diferente da realidade.

O conteúdo do filme nos faz refletir sobre a *alienação* do povo, de como este é disciplinado por meio de uma prática que o identifica. Para além disso nos interessa especular sobre como e por que se expõe o povo na arquibancada. A exposição de Garrincha perante a multidão no estádio, ou na rua, é também a sua exposição diante da máquina que filma. Garrincha representa a si mesmo no filme, mas essa representação se transforma em arte por meio de dribles singulares, únicos, compostos de elementos que fogem aos padrões ditados pelo futebol, que segue uma linha de raciocínio métrico de passes e lançamentos. O jogador inaugura e representa o futebol arte-popular, analisado pelo povo, aprovado e aclamado. A todo tempo na película vê-se narrada a paixão do brasileiro pelo futebol. Os corpos mostrados nas arquibancadas falam: os olhares atentos, os gestos de nervosismo, as bocas e caras de espanto e medo, o riso, o choro e a euforia. Todo sentimento do latino-americano é captado pelas câmeras. Na descrição da seguinte passagem do filme podemos perceber alguns destes elementos:

Seqüência 3: Construção do ídolo I (00:05:55 até 00:15:46)

- A câmera filma o corredor dos vestiários do estádio e, devagar, vai entrando no estádio, saímos da escuridão dos corredores para a luz do dia; é uma das entradas que dá acesso às arquibancadas. Vemos em plano americano e médio o povo entrando e procurando um lugar para se sentar. A câmera filma o estádio em plano médio bem rápido, como se alguém desse uma olhadinha no campo ao chegar ao estádio. Depois a câmera vira-se e vemos a multidão de pessoas sentadas e em pé. Observamos olhares atentos para o campo;

- Agora a arquibancada lotada é filmada de cima para baixo, formando uma meia-lua do estádio repleto de pessoas;
- Close-up em um torcedor com binóculo;
- Vemos a imagem de cima para baixo, em plano médio, de torcedores sentados em uma marquise sem apoio nas costas;
- Imagem de jogadores reunidos no vestiário, formando um círculo. Filmados em plano americano; 8”.
- Em plano médio temos centenas de sombrinhas abertas; 1”.
- A câmera filma de baixo para cima, torcedores em pé atentos olhando para o campo, alguns apoiados na proteção da arquibancada; 4”.
- A câmera filma de cima para baixo e da esquerda para a direita uma fileira imensa de guarda-chuvas abertos contornando o estádio, são as gerais; 12”.
- Volta à imagem para um jogador descendo uma escada, depois passando por um corredor; 8”
- Vemos em plano médio um pedaço da arquibancada; 5”.
- Em outro plano médio vemos o local de onde saem os jogadores; 2”.
- Vemos em plano americano os jogadores na escada preparando-se para subirem; 3”.
- Imagem em plano americano de uma câmera no canto direito da tela, sendo manuseada por um homem; 6”.
- Homem andando em plano médio. Ao fundo imagem da arquibancada; 4”.
- Temos a imagem de guarda-chuvas e alguns homens nas gerais em plano médio no mesmo nível; 5”.
- Em plano médio temos alguns homens fechando seus guarda-chuvas; o jogo vai começar; 5”.
- Vemos um homem falando no rádio fone; 5”.
- Jogadores subindo as escadas para o campo; 4”.
- Jogadores entrando em campo, saindo do túnel; amplia-se a imagem de cima para baixo, vemos os jogadores entrando de costas; 20”.
- Imagem da grande câmera; vemos alguns jornalistas entrevistando os jogadores em campo; 12”.
- Temos em plano médio algumas entrevistas com os jogadores e o início da narração; 16”.
- Temos a imagem em plano médio de um garoto dentro de um caixote com uma bola nos pés; 3”.
- Vemos uma boa dezena de homens de costas nas gerais; 7”.
- Imagem em plano médio das pernas de Garrincha; 20”.
- Inicia a partida; 24. Vemos em plano médio os guarda-chuvas nas gerais; 1’. Volta à imagem da partida; 35”.
- Vemos torcedores nas gerais em plano americano reclamando de algo; 11” acendem os refletores do estádio; 1’. A imagem volta para o jogo; 3’ 49”.
- Em plano médio vemos Garrincha pulando indo para perto das gerais. Vemos a arquibancada ao fundo; 24”.
- Em plano médio vemos a torcida na meia lua do estádio, vemos torcedores em pé, outros pulando, a câmera filma em velocidade acelerada; 5”.
- Plano médio e de frente vemos a torcida comemorando, a grande maioria dos torcedores com um radinho no ouvido; 4”.

- *Close-up em dois torcedores em pé sorrindo, na seqüência com o carrinho a câmera percorre da esquerda para a direita o estádio, filmando os torcedores, a maioria em pé, mas, alguns sentados, alguns rindo e outros sérios, mulheres pulando, homens com seus radinhos; 3''.*
- *Em plano médio, volta à imagem no campo, vemos Garrincha comemorando a vitória com a equipe do seu time; 25''.*
- *Plano americano em alguns torcedores pulando; 6''.*
- *A câmera filma de cima para baixo as cabeças dos torcedores, na seqüência vemos através de uma grua as cabeças da esquerda para a direita; 2''.*
- *Plano médio da torcida; 3''.*
- *Outro plano médio da torcida com um plano americano em alguns torcedores, uns homens de braços cruzados uma mulher batendo palmas; 4''.*
- *Em plano médio vemos a torcida, na seqüência um close-up em um rádio nas mãos de um torcedor e vemos uma mulher pulando histericamente atrás; 3''.*
- *Close-up em um torcedor; 4'' em outro; 3''.*
- *A câmera vai subindo e vemos em plano médio a torcida na arquibancada; 2''.*
- *Temos uma foto de torcedores e na seqüência um plano americano em alguns torcedores com os braços para cima comemorando a vitória do seu time; 2''.*
- *Plano geral passando pela torcida na arquibancada comemorando, a câmera filma em velocidade lenta temos um escurecimento da imagem que se chama (Fade - in);*

Esta é a primeira seqüência que o autor filma o povo na arquibancada. São os instantes que precedem à partida e neles se vê os jogadores no vestiário se preparando para entrarem. Observamos a disposição do povo nas arquibancadas e nas antigas gerais. É perceptível a espera ansiosa pelo começo do jogo, que mesmo na chuva não se intimida. Após a entrada dos jogadores em campo e o início da partida, vemos Garrincha, então, dar um show à parte. Resultado: Botafogo campeão carioca!

Joaquim mostra a festa no campo com Garrincha e a equipe, intercalando imagens da alegria do povo. As imagens filmadas em velocidade lenta dão a impressão de leveza e durabilidade, ao passo que ao vermos a festa do povo sendo filmada de forma acelerada temos a impressão de euforia e de enlouquecimento e paixão. Os closes feitos por Joaquim mostram o povo como ele é; vemos rostos retorcidos, caretas, olhares atentos, testas franzidas, sorrisos, gritos, bocas abertas, corpos magros, maltratados, esticados, desdentados. Sem maquiagem, as rugas ficam evidentes, mais pelo maltrato do que pela idade.

Um povo pobre, sofrido, que traz no corpo as marcas da exploração. Esse povo, caracterizado pelo espaço de um estádio, final do campeonato carioca, inscreve-se no

tempo dos princípios dos anos 1960, período em que o Brasil se encontrava em pleno desenvolvimentismo. Um corpo que começava a se inscrever num processo de industrialização. Num período anterior, o Brasil se forjava no meio rural e sua economia era basicamente agrária. Com o êxodo rural, os trabalhadores vão para os grandes centros urbanos trabalhar na construção civil, nas fábricas e indústrias para terminar de construir as cidades. Em meados dos anos 1950, 40% da população já trabalhava nas fábricas. O trabalho disciplinava os corpos de maneira mecanicista, por meio da repetição sucessiva de um mesmo movimento; aos poucos os corpos estavam sendo moldados em funções indiferenciadas.

Mas os corpos dos trabalhadores não são disciplinados apenas pelo trabalho no sentido industrial, agro-pecuário, fabril etc. Foi ele também disciplinado pelo *gozo*, através do esporte enquanto lazer. O povo ia ao Maracanã assistir os jogos para se divertir. Era o lazer do qual o trabalhador tinha acesso na época e ainda hoje ele aparece como tal. Não é por acaso que o Grande Maracanã, maior estádio do mundo, teve sua construção concluída nos anos 1950, num momento em que o Brasil procurava valorizar aquilo que o representava, buscando dar ao povo motivos de se orgulhar de sua pátria, na tentativa de desviar a atenção para questões de ordem econômica e política, evitando o crescimento dos movimentos que se opunham ao governo, dando ao povo “pão e circo”.

Vemos nos estádio os corpos dos trabalhadores apaixonados pelo futebol, unidos numa identidade de “povo brasileiro” fortemente ligada ao futebol. Segundo Hall (citado por MELO, 2003, p.49), temos:

As identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação: elas participam da idéia da nação tal como é representada em sua cultura nacional.

Segundo o autor, o que estava em jogo no momento era a surgimento de uma identidade nacional pautada nas características de dois ídolos do futebol (Pelé, de São Paulo, e Garrincha, do Rio de Janeiro). Além de serem as duas capitais mais importantes do

país, muitos movimentos culturais nasceram ou chegaram primeiro nas duas cidades. O próprio cinema nasce e se desenvolve a partir das cinematecas do Rio e de São Paulo.

Os dois jogadores tiveram grande importância para a construção do imaginário social brasileiro e conseqüentemente para a forja da identidade nacional. O povo se identifica com o futebol de Garrincha, mas também com o de Pelé. As características dos dois jogadores juntos uniam toda uma nação em torno do fenômeno futebol.

Na segunda parte do filme vemos outras imagens do povo na arquibancada. Na seqüência destas cenas temos os jogos do Brasil das copas de 1958 e 1962. Vejamos como Joaquim capta tais imagens:

Seqüência 06: O povo na arquibancada I (00:29:42 até 00:29:52)

- *Num Plano Americano vemos: um homem sentado num estádio. Duas pessoas dispostas um de cada lado do homem, mas mostrando apenas algumas partes destas. Uma orelha direita, com pedacinho do cabelo, rosto e ombro, e atrás um pedacinho do rosto e ombro da segunda pessoa. O homem estava olhando para esquerda, com as mãos fechadas amaciando as próprias faces. (2")*
- *Perfil de um homem disposto no canto esquerdo da tela com um chapéu de marinheiro; (2")*
- *Plano Médio mostrando um homem em decúbito ventral sendo carregado por outros quatro. (4")*
- *P.M: pernas de pessoas ao fundo, e no centro três homens agachados, um de cabeça baixa com os dedos cruzados à frente da cabeça, este mais à esquerda da tela; o que se encontra mais à frente tem a mão fechada no ouvido e o outro olha algo que estava a sua frente, provavelmente um foguete que estava preparando para lançar; (2")*
- *Close no foguete; (1")*

Nesta pequena seqüência são os discretos gestos que fazem a diferença. Ao filmar num plano americano o homem com as mãos fechadas apertando as faces, o autor capta uma expressão de preocupação, pois o olhar do homem está fixo, parado, como quem se espanta com algo. Um gesto diferente e inusitado. O homem, sendo carregado, parecia estar passando mal ou ter se machucado; o fato é que a emoção que o futebol traz ao povo faz com que este aja de forma inesperada, arriscada, podendo colocar sua própria integridade física em risco. São inúmeros os casos de desmaios, enfartos e crises cardíacas durante os jogos de futebol.

6.2 A condição do futebol como *drama da sociedade brasileira*

Na terceira parte a seqüência do “povo na arquibancada” ganha uma outra característica. Como se comporta uma nação identificada com o futebol diante de uma derrota em sua própria casa? Vejamos a descrição da cena:

Seqüência 13 - Final da Copa de 1950 (00:45:09 00:45:13)

- Vemos o estádio de futebol em plano geral; balões levantam-se com uma faixa escrita: VIVA O BRASIL; a câmera acompanha o balão até ele sumir;

Seqüência 14 - Vergonha nacional (00:45:38 até 00:48:16)

- Imagem do povo na arquibancada na diagonal, meia lua; temos, com a aproximação, a imagem de um grupo onde a câmera focaliza uma mulher chorando e olhando para trás;

- Close-up no perfil de um jogador com a cara de choro, lado esquerdo da tela. Atrás dele vemos pedaços de um rosto de um homem;

- Amplia-se a imagem e em plano médio e vemos o mesmo jogador com o rosto baixo e as mãos nos olhos sendo acompanhado por dois homens para fora do campo; temos esta imagem de perfil. Novamente a imagem do estádio e o povo na arquibancada. Fazendo uma meia lua, a câmera circula o estádio numa grua, e vai ampliando a imagem até mostrar o campo de futebol também; no campo vemos em plano médio as pessoas dispersas, alguns grupos espalhados; Inicia-se uma seqüência de fotos: vemos em plano americano dois jogadores; um estava com o braço em volta do pescoço do outro, no centro da tela;

- Foto: duas outras pessoas; close-up em seus rostos cabisbaixos;

- Imagem de dois homens sentados, um mais à esquerda com a mão embaixo do queixo e a outra mão sobre as pernas; o outro homem estava mais à direita e de perfil; vemos seus braços dobrados e suas mãos tapando o rosto cabisbaixo;

- Vemos dois outros homens em plano americano, sentados, um mais à esquerda com a mão escondendo o rosto e o cotovelo apoiado no joelho; o outro mais à direita, de perfil, com as mãos tapando as orelhas e os braços também apoiados nos joelhos;

- Close-up em mais dois outros torcedores, um visto de lado, com as mãos escondendo o rosto, o outro mais a frente e à direita no canto com a mão na cabeça e esta abaixada;

- Em plano americano vemos de perfil uma menina com os cotovelos dentro de uma pia, cabeça baixa escondida entre os braços;

- Imagem borrada;

- Em plano americano vemos dois homens sentados numa cama; alguns objetos espalhados entre eles na cama; o da esquerda cabisbaixo e o outro com uma coberta cobrindo suas pernas; a câmera num afastamento focaliza agora o chão do quarto onde se encontram vários objetos espalhados;

- De baixo para cima vemos a cena de um estádio de futebol à noite, vazio, a imagem desfaz-se e a tela vai ficando preta (fade - in);

- Foto: a imagem volta (fade - out) e vemos em plano americano uma bola grande no canto esquerdo sendo carregada com as duas mãos por alguém na arquibancada; ao fundo, vemos um pedaço da arquibancada lotada, rostos tristes;

- Volta à filmagem: close-up no rosto de um torcedor negro que olha atentamente para frente, a câmera segue seu olhar e depois aparece o rosto de outro torcedor atrás, com o olhar também atento;
- Close-up em um rosto atento na multidão;
- Close-up em outro rosto que olha fixamente para frente com uma expressão fechada carrancuda;
- Close-up no rosto de outro torcedor com uma expressão de raiva no rosto, testa e olhos franzidos, chapéu na cabeça;
- Outro close-up no perfil de um jovem torcedor olhando com o rosto triste e preocupado para frente;
- Perfil no canto direito de um homem com um capacete de militar, olhar atento para frente, boca semi-aberta;
- Olhar de um guarda em plano americano, atento ao lado direito;
- A câmera agora focaliza duas crianças olhando com atenção para o lado com o olhar de espanto;
- Três homens em plano médio estendendo seus pescoços para assistirem melhor algo que o espectador não vê; eles estavam com expressões de espanto, preocupação e atentos;
- Três guardas de perfil da cintura para cima uniformizados virando suas cabeças para a direita para verem melhor;
- Foto: close-up no rosto de um torcedor negro com a testa franzida e a boca meio aberta e um olhar de espanto;
- O mesmo homem (rosto), visto de perto, aproximação da câmera; dentes estragados; vemos do seu lado outro torcedor fazendo gestos como se estivesse reclamando de algo;
- Vemos os mesmo dois homens agora um do lado do outro, o negro agora de boca fechada;
- Com o afastamento da câmera vemos dois homens com gestos de reclamação, de revolta; olhar de raiva;
- Imagem em plano médio do povo na arquibancada; atrás da corda de segurança, temos a imagem vista de frente, a câmera se aproxima da multidão até focalizar um homem negro com óculos estilo Ray-ban espelhado que refletia a luz do sol;

Quando VAZ (2002) referindo-se a DAMATTA faz referência à reflexão de que o futebol é o drama da sociedade brasileira, seu principal objetivo é mostrar como esta sociedade de características tão próprias, apropria-se da identidade com o futebol e faz deste fenômeno uma dramatização, uma representação do que seja o homem e a mulher brasileira (o). Assim como os gregos em seus antigos jogos e batalhas representavam as relações sociais existentes naquela época, algo semelhante acontece com o Brasil.

Foi o que talvez tenha ocorrido na Copa de 1950. O Brasil tinha o favoritismo, a final era em casa no maior estádio do mundo, construído exclusivamente para sediar aquele evento. O período correspondia à busca do nacionalismo, o Brasil procurava uma identidade, uma personalidade própria, crescer economicamente, e ganhava força através de

seu futebol. Mas a fatalidade não tarda a acontecer e o Brasil perde em pleno Maracanã para o Uruguai. Este sim foi o verdadeiro drama da sociedade brasileira que apostava demasiado no futebol. É claro que outros movimentos ocorriam paralelamente, mas nenhum de repercussão mundial e de importância para o Brasil, como o futebol. O século XX foi marcado de tal forma pelo fenômeno do esporte que o futebol ganhou repercussão mundial tornando-se um esporte tipicamente popular.

Nas imagens do sofrimento do povo, Joaquim não poupa forças para mostrar a vergonha do brasileiro ao perder uma Copa em sua própria casa. Percebemos vários closes e planos americanos nas pessoas de cabeças sempre abaixadas, com as mãos tapando os rostos. Estas cenas marcam profundamente o quanto para o brasileiro representa o futebol. O Brasil pode perder em quase tudo, mas no futebol, não! É claro que é preciso destacar que estávamos na década de 1950, início da formação de uma identidade brasileira representada pelo futebol. Assim, ao perder a Copa de 1950, o Brasil sofre um golpe certeiro no coração, mas as esperanças não morrem. “Cordial” e “otimista”, o povo brasileiro continua acreditando no futebol como redenção.

6.3. A diversão como disciplina

No primeiro capítulo anunciamos que o esporte, como uma das formas de educação do corpo em movimento, caracteriza-se por possuir regras e valores que se comprazem com os ditames da sociedade contemporânea. Ao valorizar a superação da dor, a ultrapassagem dos limites, a ideologia do sucesso, ele incorpora a idéia de progresso nas imagens dos atletas. A disciplina, a obediência e o rendimento tornam-se valores esperados dos atletas/ídolos que compõem o imaginário popular. As práticas esportivas têm como objetivo disciplinar o corpo. No treinamento esportivo, por exemplo, exige-se do corpo um esforço quase sobrenatural, através da repetição incessante dos movimentos até chegar à execução perfeita do gesto. A utilização do doping faz parte desse quadro e se torna cada vez mais presente no mundo esportivo, levando o atleta a arriscar a própria vida constantemente.

Apesar de o esporte atuar como disciplinador de corpos, ele não é, enquanto instituição, o único a fazer isso. O lazer incute regras, valores e normas presentes no esporte e no trabalho. É preciso saber se comportar durante o lazer, no tempo da “liberdade”, que é

regido por atitudes de consumo que, por exemplo, nos garantem a sensação de divertimento.

Este tópico tem por objetivo refletir sobre aspectos do lazer e do divertimento, como por exemplo a questão do tempo livre e sua relação com a Indústria cultural. Ir ao Maracanã assistir os jogos do Botafogo, ou melhor, assistir Garrincha e seu futebol-arte em 1962/1963, era um momento de lazer ao qual o brasileiro tinha direito. Vejamos como, no filme, o autor capta as imagens referentes à ida e vinda do povo ao estádio:

Seqüência 17 - Partida.

- *Povo na arquibancada começando a ir embora;*
- *Alguns homens começando a ir embora olhando para frente;*
- *Policiais descendo as escadarias da arquibancada;*
- *Vemos dois homens mais a direita um de frente para o outro;*
- *Em plano médio temos homens descendo as escadas na arquibancada, esta, já quase vazia, jornais voando, um casal conversando, um de frente para o outro;*
- *A câmera se afasta e vemos com meia amplitude a arquibancada sendo esvaziada só algumas pessoas andando;*
- *Através de uma grua vemos de novo a mesma imagem mais de um outro ângulo;*
- *Duas pessoas na última arquibancada e algumas andando embaixo;*
- *Em Plano geral vemos o campo vazio e a entrada das escadas que ira dar nos vestiários;*
- *Em Plano médio vemos um homem de chapéu; olhando para frente; pessoas andando atrás dele ao fundo, ele vira-se para a direita e começa a caminhar;*
- *Em plano médio vemos a arquibancada de baixo para cima quase vazia, vemos jornais e folhas no ar levantadas pelo vento;*
- *Em Plano médio dois garotos carregando um saco enorme, com papéis dentro, andando pelas arquibancadas vazias, a câmera os seguem da direita para a esquerda;*
- *No Plano médio o estádio (meia lua) vazio;*
- *Alguém saindo das escadarias do vestiário para o campo com um guarda-chuva/ o carrinho vai passando com a câmera pelo estádio filmando-o vazio; a câmera circula;*
- *Vemos em plano médio o trem chegando à estação;*
- *Antes mesmo do trem parar totalmente, vemos ao fundo algumas pessoas saltando do trem, ele vai parando e na mesma medida o povo vai saindo; alguns correndo; e em poucos segundos centenas de pessoas saindo dos trem correndo na calçada, alguns atravessando os trilhos; a câmera vai se deslocando para frente;*
- *Imagem das pessoas andando de frente, algumas correndo, plano médio;*
- *Dois garotos correndo descendo alguns degraus na calçada; vemos sorrisos; vemos uma criança do lado esquerdo dando a mão para alguém; alguns pulando os degraus; risos;*
- *Imagem de frente em plano geral, vemos carros estacionados de costas para um muro ao fundo a estação de trem, pessoas pulando o muro;*
- *Plano geral vemos pessoas caminhando em direção à entrada do estádio; ônibus chegando lotado; carros; ruas lotadas;*
- *Plano geral de outra vista da rua; carros; ônibus; pessoas andando; pessoas chegando às entradas do estádio;*

- Carros na rua e uma caminhoneta lotada de pessoas atrás; pessoas acenando da caminhoneta, a câmera segue-a;
- Câmera filmando por trás pessoas andando, ao fundo vemos uma ponte; carros nas ruas; pessoas correndo;

Seqüência 18 - O Ciclo.

- No plano americano pessoas andando nas ruas;
- Pessoas saindo ou entrando pelas grades do estádio.
- Pessoas escalando as grades pulando-as;
- De novo vemos o povo nas ruas aos arredores do estádio; vemos carros;
- Por uma grade a câmera filma pessoas andando, correndo, entrando no estádio, passando por uma espécie de catraca;
- As pessoas vão chegando enchendo o estádio; vão se sentando, para assistir a um novo, jogo de futebol;
- Câmera filma os homens na cabine;
- De cima para baixo vemos o povo na arquibancada; continua acena alguns levantando e depois todos também se levantam;
- Cena de cima para baixo, por trás vemos povo sentado na arquibancada, câmera vai girando como a ajuda da grua contornando o estádio;
- Amplia-se a imagem do estádio visto de cima lotado;
- Em plano geral vemos o estádio, pela grua circulamos o estádio; ampliando-se e afastando-se a câmera mostra todo o estádio visto de cima lotado até aparecer os arredores do estádio;
- Campo visto de cima em plano geral;
- No plano geral vemos o campo em meia lua do estádio lotado, a câmera vai afastando-se do estádio e por outro ângulo vemos a mesma imagem; a câmera circula;
- Em plano médio vemos jogador pegando a bola no campo correndo da esquerda para a direita e indo em direção ao gol, adversário vindo em sua direção para impedi-lo; vemos o jogador driblando o adversário e fazendo o gol; o jogador entra no gol;
- No campo jogador com a bola vai para área, prepara-se e faz o gol no cantinho esquerdo do gol; jogador já vai pulado; o goleiro fica com um dos joelhos no chão; vemos ao fundo pedacinho da arquibancada levantando-se;
- Jogador driblando outro pela direita e fazendo o gol, torcida atrás do gol; vemos a arquibancada levantando-se e vibrando;
- Jogador em plano médio pega a bola no meio; goleiro sai do gol e a bola entra;
- Jogador dribla pela direita e faz o gol no cantinho esquerdo;
- Outra jogada; drible do jogador com um balãozinho e vai para área e faz o gol visto por trás do gol;
- Vemos em plano americano, jogador se joga na rede, pendurando-se nela como um bebê no ventre de sua mãe; a bola fica no canto direito do gol;
- FIM do filme.

A discussão sobre lazer e a diversão como forma de dominação, passa diretamente pelo conceito de tempo livre, qual seja, aquele em que não estamos trabalhando, de forma

que o outro é preenchido pelo trabalho determinado socialmente. O tempo livre é justamente o contrário do tempo de trabalho. De acordo com Horkheimer e Adorno (1985, p.117), a relação entre as pessoas e seus papéis sociais é tão estreita que dificilmente elas se dão conta de que são coisas diferentes. O que ocorre é que a sociedade contemporânea, por meio dos esquemas da indústria cultural, caminha em direção a uma administração total que vai liquidando com o indivíduo.

No filme *Garrincha, Alegria do Povo*, o povo mostrado na arquibancada sente uma “aconchegante” sensação de pertencimento ao grupo. A integração é intensa, não deixando espaço para a reflexão de que se é alguém na multidão. Os corpos se diluem na massa, ganhando um só formato e um conteúdo único. Nas imagens da partida e chegada do povo ao estádio, Joaquim realiza um movimento interessante. Ele inicia a seqüência com o final de uma partida de futebol, mostrando o que acontece depois do jogo. Os closes, os planos americanos e os planos médios captam partes de um todo que se desfaz em poucos minutos. Vemos a grande maioria saindo do estádio, apressada, impaciente. Por outro lado, assistimos também os torcedores que hesitam em sair, conversam, olham, pensam, um momento de reflexão de mais uma partida que acaba, mais um divertimento que se foi. A imagem dos jornais voando sobre as arquibancadas compõe um pequeno balé que enaltece a solidão e o vazio que fica no estádio. Os dois meninos catando papéis, continuam a executar sua missão, carregando um saco enorme que prova que uma multidão passou por ali. O movimento continua e Joaquim passa a filmar a chegada das pessoas ao estádio, ao som do samba *Brasil Glorioso*, de Ventura. Temos imagens dos trens lotados que se esvaziam em segundos. Observamos várias pessoas correndo, pulando escadas. Vemos famílias inteiras, pais com seus filhos. As ruas lotadas, os carros procurando estacionamentos, os ônibus lotados despejando uma multidão de torcedores que quase saltam pelas janelas. Vemos uma caminhoneta com várias pessoas na carroceria, ascenando e festejando a chegada ao estádio. Temos pessoas passando pelas catracas, alguns pulando muros e portões.

O autor filma a “parte” através de *close-ups*, planos médios e americanos, para depois filmar de cima para baixo e através de uma grua filmar o estádio lotado, a massa formada. De uma vista aérea vemos o todo compactado no estádio, agora não existem mais corpos separados, individuais, mas um só corpo que forma o todo, reunidos pela mesma

paixão, o futebol. A imagem vai se ampliando até chegar a um plano geral, com o qual vemos todos o estádio e a partir deste momento não se pode identificar mais nada, senão um ponto. A multidão reunida espera por mais um espetáculo. Os “especialistas” comentam os erros e as magníficas jogadas, os dribles inesperados e tudo mais que concerne ao futebol. Encerrada a partida, recomeça a vida ordinária: trabalho – casa – trabalho, salvo que na película o ciclo é feito a partir do lazer enquanto divertimento. De acordo com a própria narração: *O último apito do juiz devolve ao torcedor a sua realidade, aos caminhos que vão e partem da segunda feira até que o ciclo se feche com o primeiro apito de um novo jogo*. O apito aqui representa uma quebra, uma ruptura do povo com a sua vida ordinária. Temos a impressão de que ao escutar o apito o povo se esquece verdadeiramente de tudo, um desligamento automático com sua própria condição e realidade. O tempo livre e o tempo de trabalho são separados por um apito, um sinal que transporta todos para uma outra realidade. Mas serão estes dois tempos contraditórios em si? Conforme ADORNO (1995, p.71).

O tempo do trabalho onde as pessoas estão habituadas a executar seus papéis se prolonga para um tempo do não trabalho que caminha na mesma direção. Segundo o autor, no tempo livre: “(...) se prolonga a não-liberdade, tão desconhecida da maioria das pessoas não-livres como a sua não-liberdade em si mesma”.

Neste, prolongam-se as formas de vida social organizada segundo o regime do lucro. A idéia de lazer está ligada com a idéia de fazer algo banal, que não exija reflexão, algo para matar o tempo. De acordo com Marx, na sociedade burguesa a força de trabalho se tornou mercadoria, e o trabalho coisificou-se. Em nosso tempo livre deveríamos a priori fazer algo contrário à coisificação, mas isso não acontece. No tempo de trabalho nos coisificamos da mesma forma que no tempo livre. Trata-se de uma prolongação das características do trabalho. Assim, aos poucos, introduz-se regras e normas que não fogem aos padrões exigidos no trabalho. De acordo com Adorno (1995, p. 74): “Essa rígida divisão da vida em duas metades enaltece a coisificação que entrementes subjuguou quase completamente o tempo livre.”

O lazer no sistema capitalista reproduz normas e regras do trabalho coisificado. O futebol não foge a esta situação. Apesar de ser visto por alguns como arte, sua função na sociedade é vender o espetáculo, a imagem de um ídolo, o sonho de mobilização social e a identidade de todo um povo. Ora, não é gratuitamente que ganhamos uma identidade, ela é

conquistada ou comprada com fins a obtermos uma (pseudo)felicidade aconchegante. No filme esta situação é mostrada através de um ciclo: apito – trabalho – apito. É um novo jogo que se inicia anunciado pelo apito do juiz, que termina o jogo com o mesmo gesto, é o final da partida e o início do trabalho. As imagens da entrada do povo no estádio demonstram uma euforia, um desespero e uma inquietude das pessoas. A intenção é divertir-se, esquecendo-se dos afazeres do dia-a-dia, das obrigações do trabalho, de suas regras e demandas. É mergulhando no universo do futebol, do seu espetáculo, que o povo aliena-se dos problemas e da sua banal existência.

Se as pessoas ganhassem mais autonomia, através das mediações, se pensassem por si próprias e conseguissem sair do sempre-igual, a questão do tédio, por exemplo, seria menor, ou talvez nem existisse. A fantasia ganharia espaço na memória e no imaginário popular. Sob as condições vigentes, seria inoportuno e insensato esperar ou exigir das pessoas que realizassem algo produtivo em seu tempo livre, uma vez que se destruiu nelas justamente a produtividade, a capacidade criativa.

As atividades que fazemos no tempo livre, segundo Adorno (1995), não têm sentido em si a não ser o de “matar o tempo”. A falta de sentido do tempo livre é socialmente integrada, tornando-se uma necessidade social. Essa integração ocorre porque o sistema da sociedade vem se totalizando, poucas são as brechas de se praticar um tempo livre produtivo. Somente pessoas emancipadas o poderiam fazer.

Em se tratando de esporte, no tempo livre os esforços requeridos proporcionam uma funcionalização do corpo no sentido de adestrar as pessoas para as formas de comportamento ao qual foram acostumadas no processo do trabalho. De acordo com Adorno (1995, p.79): “A velha argumentação de que se pratica esporte para permanecer ‘fit’ é falso só pelo fato de colocar a ‘fitness’ como fim em si; ‘fitness’ para o trabalho é contudo uma das finalidades secretas do esporte.” A sociedade nos obriga, para sermos aceitos, a realização de determinadas performances corporais.

As formas de rendimento corporal se inscrevem em uma sociedade gerida por um processo que Adorno e Horkheimer (1985) deram o nome de *indústria cultural*. Tendo como função a integração e dominação, a indústria cultural nos fornece modelos do que se deve fazer no tempo livre. Desde o início da era liberal ela, através de suas propagandas e

standards, manipula os gostos, os desejos e as necessidades dos consumidores. O movimento contrário também ocorre; a indústria cultural se alimenta dos gostos, desejos e necessidades dos consumidores. Isso não ocorre de forma totalizante, pois o consumidor é ainda um sujeito que resiste à completa reificação, podendo reagir ao fenômeno de diferentes formas. Entretanto, gostaríamos de destacar que a indústria cultural e o público ao qual ela se dirige são adequados um ao outro. Entretanto, Adorno (1995, p. 82), ressalta que:

(...) as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles. É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência.

O mecanismo da indústria cultural, apesar de agir na tentativa de substituir nossos pensamentos, imagens, sons, cheiros, gostos, ainda não se fechou em si mesma, e no seu próprio interior se encontram as possibilidades da sua superação. A arte continua sendo uma esperança, pois realiza um duplo movimento, ora ela entra num processo de produção de massa permitindo sua repetição e reprodução incessante, ora ela provoca e critica a própria indústria cultural por meio de uma leitura crítica da sociedade como um objeto distante e próximo ao mesmo tempo.

CONCLUSÃO: pistas de um caminho a percorrer

Podemos observar que em sociedades audiovisuais como a nossa, o acesso ao cinema, e indo mais além, o domínio da linguagem cinematográfica nas suas singularidades, pode ajudar, auxiliar e enriquecer as práticas pedagógicas na educação escolar. E se compreendermos a educação imersa nesta cultura, observamos que a interpretação fílmica e sua apropriação adquirem relevância dentre os saberes escolares.

De acordo com Melo (2003a)¹⁴, destacam-se questões sobre a educação para/pela sensibilidade e o sentido cognoscitivo, para então promovermos olhares mais tolerantes, potencialmente capazes de refletir a questão do prazer, por exemplo. Ainda, conforme o autor, a educação estética precisa ser vista em sua articulação com a ética, visando um modo específico de apropriação da realidade. Com o objetivo de ampliarmos os estudos sobre uma educação que caminhe no sentido de priorizar o agir racional, autônomo e responsável do ser humano, procuramos construir com este trabalho algumas pistas para o início de conversa sobre a relação entre Educação Física e Cinema.

A princípio, com o objetivo de articular três categorias de grande porte: Educação-Cinema – Educação do Corpo, o trabalho corria um grande risco de não ser bem sucedido. A amplitude dos conceitos demanda uma pesquisa mais prolongada. O risco é claro e evidente, ao se tentar falar de um universo muito amplo quando, então, acabamos falando do nada. Desta forma ainda que com algumas dificuldades e limites, o movimento que optamos em realizar pode ser exemplificado no seguinte esquema:

¹⁴ Sua pesquisa de pós-doutorado se configurou na realização de um estudo sobre todos os filmes brasileiros localizados que têm o esporte enquanto temática principal ou secundária. Em artigo recente (MELO, 2003), apresentou um resumo sobre os resultados do levantamento de longa-metragens brasileiros produzidos entre 1908 e 2002 que falam sobre esporte, bem como a relação deste com o cinema.

1) Educação do corpo - “Indústria cultural” – Arte – Cinema.

2) Cinema contexto e história – Cinema e educação - Cinema e “indústria cultural”- O corpo no cinema;

3) O autor e o cinema novo - Documentario “Garrincha, Alegria do Povo”- O povo mostrado na arquibancada - Condição do futebol como *drama* da sociedade brasileira - a diversão como disciplina.

A educação do corpo na sociedade contemporânea não acontece somente no espaço escolar propriamente dito. A rua, a casa, o clube, a escola, o trabalho, são alguns espaços onde ela pode ocorrer. Esta educação se contrói a partir de modelos e suas representações. A imagem corporal exigida pela sociedade contemporânea pede um rendimento duplo do corpo: estético e esportivo. Ora, é o mecanismo da indústria cultural e sua relação com os consumidores (povo, massa) que criam tais modelos. O ídolo, o herói, é construído de forma a ser apresentado como um modelo de determinação, de disciplina, de força de vontade a ser seguido. O herói se tornou um produto a ser consumido.

A “indústria cultural”, ao fornecer tais modelos o faz através das propagandas, mas também através da cultura e da arte transformadas em diversão. Dentre um universo de produtos fornecidos para diversão destacamos para os nossos estudos o cinema. Ícone deste mecanismo que é a indústria cultural, por ser um produto feito para ser reproduzido, o cinema faz um duplo movimento, ora ele se apresenta como arte criticando o esquematismo da indústria que o criou, ora ele se apresenta como um produto a ser consumido como outros tantos. A partir da análise de algumas seqüências do filme, foram construídas categorias. O movimento contrário também foi feito. A partir das categorias já mencionadas podemos fornecer pistas para a continuidade do estudo e aprofundamento dele. Apesar de limitadas, as análises das seqüências nos apresentam alguns resultados interessantes.

Este documentário foge em alguns momentos do pensamento político que sustentava o Cinema Novo. Joaquim não denuncia nada, e nem sabemos se eram essas suas intenções. É provável que não. Ele constrói uma obra de arte que na relação entre seu conteúdo, forma e material compõem a descrição de um momento histórico e a construção de um ídolo, um herói popular. Contudo é preciso destacar que esta descrição não se deu de

forma imediata e nem mesmo é uma cópia ou interpretação da realidade, ela é uma criação única e particular.

Em 1963, o Brasil se encontrava entre o desenvolvimentismo e o nacionalismo. O primeiro valorizava o progresso tecnológico, e o segundo a cultura brasileira. O futebol neste contexto fazia parte tanto de uma cultura que tem a mistura como principal característica, como de uma distração, um divertimento que se encaixou perfeitamente aos interesses do capital. O que estamos querendo dizer é que o autor mostrou como o povo reage ao fenômeno do futebol, o filme é carregado de emoção tanto nas alegrias da vitória como no drama da derrota. A identificação do povo com o futebol se deu no Brasil de forma imediata. Um esporte simples, que não necessita de grandes aparatos para acontecer ou tornar-se conhecido, que permite que aspectos da cultura brasileira como a “malandragem” e a ginga da capoeira sejam incorporados inteiramente. Assim, driblar o adversário corresponde ao drible do brasileiro perante as dificuldades que lhe são impostas por uma sociedade desigual e pautada em um sistema que valoriza o capital em detrimento do ser humano. Isso nos sugere o filme.

Uma obra de arte é construída e isso dentro do esquema da indústria cultural, que nega a idéia de estilo. Mas, Joaquim escapa a este esquematismo, inaugurando um novo estilo de filmagem. A utilização demasiada de fotos, de planos estáticos e das imagens feitas pelo canal 100, através de uma montagem espetacular entre som e imagem, faz criar uma obra de uma sensibilidade extraordinária, de compreensão e leitura de uma arte popular, suas conseqüências, enquanto manifestação de resistência ou de conformismo, como nos lembra Marilena Chauí (1986).

Quando as obras de arte se prestam a descrever a realidade, seja refletindo as formas reais ou interpretando conteúdos, elas se tornam pura ideologia. Mas na película esta descrição não é unilateral: o povo participa da cena assim como o ídolo e é tratado como um personagem do mesmo tamanho que Garrincha.

Segundo Horkheimer e Adorno (1985), a cultura de massa vende a seus consumidores a satisfação manipulada de se sentirem representados nas telas do cinema e da televisão, nas músicas e nos vários espetáculos. Entretanto, na obra de Joaquim, o povo não é representado, ele representa a si mesmo. Os heróis são criados, eles refletem aquilo que as pessoas percebem existir nelas mesmas, com a diferença que estes heróis são

revestidos de toda uma técnica que os coloca num outro patamar. No documentário, Garrincha e sua simplicidade não deixam dúvidas de que ele, apesar de já ser uma estrela, continuaria próximo da cultura popular. Este mecanismo fornece a ilusão de “identidade” na sociedade. Vemos nitidamente a construção do herói. Garrincha é revestido de toda uma técnica, mas, sobretudo, de uma mente brilhante que o apresenta como herói popular e não como produto para a massa.

Segundo Adorno (citado por JAY, 1998), a identificação fornece uma sensação de pertencimento à série, ao grupo. No filme observamos esta identificação do povo com o futebol de Garrincha. A perda deste conforto deixaria a todos sem chão. Adorno e Horkheimer (1985) observam que a indústria cultural e seu poder de persuasão desacostumam as pessoas de sua subjetividade, da capacidade de pensar. Ela nos condiciona por meio de todo este mecanismo a compreendermos somente aquilo que já está dado como modelo. Entretanto, os mesmo autores também destacam que este mecanismo é contraditório, assim como a sociedade. As possibilidades de sua superação se encontram em seu próprio interior. A arte pode surgir de dentro deste mecanismo e através da educação estética poderemos, dentro dos limites impostos pela sociedade, construir medidas com vistas à emancipação. É desta forma que percebemos a obra de Joaquim Pedro de Andrade, inscrita no mecanismo da indústria cultural, sem ser um produto unilateral de seus esquemas. A obra de Joaquim critica a própria indústria a partir da criação de algo novo e belo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. Tempo Livre. **In: Palavras e Sinais, modelos Críticos 2.** Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, pp. 70-82.

_____. Glosa sobre a personalidade. **In: Palavras e Sinais: modelos críticos 2.** Petrópolis: Vozes, 1995. p. 62-69.

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BASSANI, Jaison José ; SILVA, Aline Scotti da ; VAZ, A. F. Identidades e rituais na educação do corpo na escola: um estudo em aulas de educação física no ensino fundamental. **In: Motus Corporis**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 23-39, 2002.

BASSANI, Jaison José ; SILVA, Aline Scotti da ; VAZ, A. F. Notas sobre a escolarização do corpo nas aulas de Educação Física. **In: IV ANPEd - SUL**, 2002, Florianópolis. Na contracorrente da Universidade Operacional. Florianópolis : NUP/CED/UFSC, 2002.

BENJAMIN, V. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **In: A Idéia do Cinema.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CEPPAS, F. Desafios para um Diálogo anunciado: Adorno, Filosofia da Educação e *práxis* pedagógica. **In:** <http://orbita.starmedia.com/outraspalavras/resenha1.html>. 2005.

CHÂTELET, F. **Uma história da razão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

DESCARTES, R. **Discurso do Método.** Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DUARTE, R. **Cinema & educação.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

FERRÉS, J. **Vídeo e Educação.** Trad, Joan Acuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

FREITAS, V. **Adorno & a arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FREUD, S. **Mal-estar na Civilização.** Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura.** Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Viana Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- GOULART, C. Reinventando diálogos, vínculos, razões e sensibilidades. **In: TEIXEIRA, I. A & LOPES, J. S. M. (org) A escola vai ao cinema.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- HORKHEIMER, MAX. **Autoridade e Família.** Lisboa: Materiais Críticos, 1983.
- HORKHEIMER, M; ADORNO, T. W. Indivíduo. **In: Temas básicos de sociologia.** São Paulo: Cultrix, 1973.
- JAY, M. **As idéias de Adorno.** Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JIMENEZ, M. **Para ler Adorno.** Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- LIRA, C. Joaquim Pedro de Andrade - um exercício de estilo de alma. **In: Palavrarte.** Disponível em: http://www.palavrarte.com/Artigos_Resenhas/artigos_clima2.htm Acesso: agosto de 2006.
- LOPES, J.S.L. e MARESCA, S. **A morte da “Alegria do Povo”.** Revista Brasileira de Ciências Sociais n 20, ano 07, outubro 1992.
- LOREIRO, R **Adorno e o Cinema.** Mimeo. S/D.
- MARX, K. **O Capital** – volume 1 – tomo 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MELO, V. A. (2003a) Memórias do esporte no Cinema. Sua presença em Longas metragens Brasileiros. **In: III Seminário Lazer em debate.** CELAR/EEFFITO/UFMG Belo Horizonte, 2002. Disponível em: (<http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/producoes.html>)
- _____. (2003b) Análise da produção cinematográfica. *O Lazer e a animação cultural.* In: **RBCE.** Disponível em: <http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/producoes.html>.
- _____. **Cinema (Imagem) e Esporte: Diálogos entre Linguagens na Modernidade.** Rio de Janeiro.
- _____. **Esporte e Cinema: Diálogos – As Primeiras Imagens Brasileiras - .** Rio de Janeiro.
- PIRES, G de L. **Educação Física e o discurso midiático: abordagem crítico-emancipatório.** Ijuí: Unijuí, 2002.
- ROSENFELD, A. **Cinema: arte e indústria.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROCHA, G. **O Século do Cinema.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- SANTANA, I. E. de A. **O cinema operário na República de Weimar.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico: diretrizes para o trabalho didático-ciêntifico na universidade.** 5ª ed. São Paulo: Cortez, 1980.
- SILVA, M. A. **Adorno e o cinema: um início de conversa.** **In: Novos estudos CEBRAP,** São Paulo: CEBRAP, P. 114-126, Jul.1999.
- SIMONARD, P. Origens do Cinema Novo: A Cultura Política dos Anos 50 Até 1964. **In: Achegas.net** n° 9, julho de 2003. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm Acesso: junho de 2006.

TEIXEIRA, I A de C. **A escola vai ao cinema/ organizado por Inês Assunção de Castro Teixeira e José de Souza Miguel Lopes.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VASQUEZ, A. S. **As idéias estéticas de Marx.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VAZ, A. F. Da modernidade em Walter Benjamin: crítica, esporte e escritura histórica das práticas corporais. **In: Educar.** Curitiba: Editora da UFPR, 2000 n.16.p.61-79.

_____. Dominar a Natureza, Educar o Corpo: Notas Conceituais a partir do tema da Mímesis em Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. **In: Revista Digital** <http://www.efdesportes.com>. Buenos Aires. Año 5 n. 27.

_____. DaMatta: futebol-arte, drama e o dilema brasileiro. In: Ricardo de Figueiredo Lucena; Marcelo Proni. (Org.). **Esporte: história e sociedade.** Campinas: Autores Associados, 2002, v. , p. 139-164.

_____. Lazer e Indústria Cultural: reflexões de passagem. In: **Pré-Conbrace SUL.** Pato Branco: FADEP [CD room], 2003.

_____. **Anotações em sala da disciplina Seminário Especial Teoria Crítica e Educação II.** Florianópolis: Curso de Pós-graduação em Educação da UFSC, 2004.

ANEXOS

1. SINOPSE DO FILME:

O filme *Garrincha Alegria do Povo* é um documentário sobre o jogador de futebol Garrincha e a alegria que seu futebol proporcionou a toda nação brasileira. O documentário apresenta o “Brasil como o país do futebol”. Futebol este que traz a alegria e a tristeza, a diversão e catástrofe, o verdadeiro drama da sociedade brasileira. O autor demonstra estas contradições primeiro através de imagens que representam um futebol puro, nascido da terra, algo vindo de uma natureza propriamente brasileira. Jogada na várzea, na praia, no campo de terra, de chão duro, no topo do morro, sem camisa e descalço o futebol brasileiro anuncia que não precisa de aparatos ultra- modernos para jogar seu futebol. Mas o filme nos mostra também um segundo futebol, que é aquele jogado na fábrica. E um terceiro que já é o institucionalizado o futebol profissional. O documentário feito em 63 minutos foi construído fundamentalmente a partir das imagens das copas de 58 e 62 e em alguns jogos do Botafogo, inclusive a final do campeonato brasileiro. O filme apresenta Garrincha em sua vida dentro e fora do campo. Dentro como um guerrilheiro de pernas tortas que só sendo derrubado conseguiriam parar suas jogadas. Fora do campo Garrincha leva uma vida simples, de uma pessoa que vai ao banco, à loja de discos, joga futebol com os amigos de infância no final de semana. Assim é visto Garrincha um homem simples, da terra, quase natureza, perfeito representante do povo, a partir do momento em que sua genialidade se apresenta de forma “sobrenatural”. O povo se vê nos jogos, nos campeonatos, na vida ordinária de Garrincha.

2. TEXTO DO FILME:

Garrincha é o nome de passaro alegre, cor da terra. Este filme pretende mostrar entre outras coisas, que quem apelidou Manuel dos Santos Garrincha, conhecia tanto o rapaz quanto o passarinho e era um poeta.

16:03: Garrincha falando: Me senti famoso em 58 quando cheguei aqui, depois fui pra minha terra em Pau Grande e senti que estava famoso porque, conversando com os amigos um deles falava. E minha casa vivia cheia de gente e eu sai também para fazer compras e viajava sempre de trem sentia..-talvez assim, vinha cansado dos treinos e achava que o pessoal ali não estava assim...pertubando um pouco, então eu sentia um pouco cansativo a vida de idolo, mas...vc sabe que nos não podemos fazer nada, temo que fazer aguentar ...isso tudo porque o povo quer e ...pra eles é bom, mas, é meio cansativo sabe...

17:09: Para sentir a popularidade de G. escondemos uma camera no centro da cidade e da janela de um edificio seguimos os seus passos. A principio ninguém o reconheceu na rua. Ele atravessou a avenida na direção do Banco Nacional de Minas Gerais aonde vai uma vez por semana para assuntos de finanças. Ao sair do Banco sem que se entedesse o processo da identificação, Garrincha estava cercado de gente. Nas excursões da Seleção Brasileira Garrincha, costuma ganhar persentes de seus colegas, para ser o primeiro a descer do ônibus na porta dos estadios e dos hoteis, saindo na frente, ele arrasta consigo a multidão deixando livre e desempedido o caminho dos companheiros. No centro da cidade além da habitual visita ao banco, Garrincha comparece invariavelmente as lojas de musica. E frequente aparecer num samba com uma marchinha celebrando suas glorias de campeão.

Glorias que ele continua a guardar em lugar modesto e que não foram capazes de alterar a simplicidade de sua vida.

19:07: A família de Garrincha vive até hj no lugar onde ele nasceu à 9 anos. Pau Grande é uma cidadezinha de 9 mil habitantes na Serra de Petropolis a 70 km do Rio de Janeiro. Todas as casas pertencem a fabrica inclusive a de Garrincha que lhe foi dado em usufruto como premio pela conquista da copa de 1958. A família de Garrincha se compõe de mulher, 7 filhas e alguns passarinhos um dos quais um muito estranho que ao invés de cantar fala com voz de homem , é o Maina. Tereza, Anete, Sara, Maria Angelica, Maria das Graças, Maria Tereza e Denise, 7 filhas de Garrincha, 7 dribles do destino que so lhe tem dado meninas enquanto ele espera um menino um Garrinchinha de pernas tortas que conta a merecer na proxima jogada. A casa de Garrincha em Pau Grande se torna ponto de atração turistica na época dos campeonatos mundiais de futebol e vira centro político durante as campanhas eleitorais quando os candidatos aparecem tentando explorar a popularidade de jogador. Mas é no futebol , nas peladas de Pau Grande que estão os verdadeiros amigos de Garrincha . Meia direita é capitão do time "Vai que é mole" , é assim descalço e disputando a bola com seus amigos que Garrincha passa os dias de folga. O campo chamado maracananzinho é o mesmo de sua infância, fica no alto do morro ingreme e ali o futebol tem regras e esquemas propios. Jogar a bola fora pelo morro abaixo é mais grave do que maracar um gol contra. Junto com Pincel e Swingue seus dois melhores amigos Garrincha forma a linha média mais famosa de toda raiz da serra. Jogam como meninos alegres e sem compromisso o brinquedo é a bola e a recompensa um copo de cerveja que os vencidos terão que pagar aos vencedores no bar da cidade.

Pincel, Swingue e Altair são mais que amigos de Garrincha espécie de Secretarios que acompanham Garrincha para todod lado. Sobrios, discretos, não procuram tirar nenhum partido da fama de Mané cresceram juntos, identificados na vida de menino pobres frequentavam a mesma escola e juntos se iniciaram no oficio de tecelões da fabrica que rege toda a vida da cidade.

23:11: Hoje como antes os amigos de Garrincha continuam operarios da fabrica de tecidos. Trablham 8 horas por dia e recebem salario minimo, como jogador de futebol Garrincha ganha atualmente cerca de 500mil cruzeiros por mês. NO tempo em que trabalhava na fabrica era mal operario, conseguia dormir em meio ao barulho infernal das maquinas. Varias vezes esteve para ser demitido, mas sua demissão era sempre protelada para uma segunda feira para que el jogasse mais um domingo pelo tima da fabrica. Na segunda feira a demissão não podia se consumir. Cada domingo Garrincha fazia os gols da vitoria e subia mais na estima dos companheiros até chagar à altura do presidente Vargas na sede do Esporte Clube Pau Grande.

Garrincha saiu de Pau Grande para treinar no Botafogo. Do futebol da grande cidade nada sabia, seu estilo inesperado logo impressionou. NO dia seguinte a imprensa notava no Botofago de um novato de pernas tortas e drible desconcertante. Foi lendo jornal, diziu Garrincha, que descobri que tinha as pernas tortas. Hoje passados 10 anos Garrincha é um veterano cada vez mais impaciente com a rotina dos treinos que o seu temperamento de guerrilheiro nunca suportou. Guloso e com tendência a engordar é a vitima preferida dos preparadores fisicos.

27:42:

Tendo que treinar de segunda a sábado o jogador de futebol é obrigado a se submeter a um regime de concentração nos fins de semana. Casados e solteiros ficam 3 dias recolhidos numa casa que o clube mantém exclusivamente para esse fim. Vivem as 24 horas do dia de acordo com as prescrições do treinador e do departamento médico. Doutor Nova Monteiro professor de traumatologia e diretor do Botafogo teve seu interesse científico despertado pelo caso Garrincha. Eis aqui o seu depoimento:

Doutor fala: " E o Garrincha seria um jogador que desconhecido aparecesse hoje em dia num clube qualquer de futebol poderia perfeitamente enganar o médico que o examinasse que seguramente o incapacitaria para a prática do futebol. A peculiaridade dos membros inferiores desse grande jogador que é Garrincha está representada pela existência de um "lado de genoval"- desvio longitudinal do membro inferior- e do outro lado por um genovalvo- também desvio longitudinal mas no sentido oposto - formando um conjunto que o chamado joelho em rajada, ou seja: desvio bilateral dos dois membros inferiores. Como vc pode apreciar nessa radiografia do membro direito. Vê-se perfeitamente a modificação do eixo longitudinal desse membro.

29:04: Mas Garrincha não confiava só nos médicos ele tem sua rezadeira em Pau Grande e algumas vezes Dona Delfina tem arrancado fora aparelhos de gesso das pernas de Garrincha para curá-lo com água benta e pincelada de galho de arruda? Dona Delfina é lavadeira e diz que tem 100 anos de idade. A superstição não é um remédio exclusivo de Garrincha, no futebol brasileiro todo mundo escraviza-se aos mais estranhos deficiências para defender-se de uma derrota.

29:49:

Nas asas da superstição o futebol brasileiro voou para o Chile em maio de 1962. O chefe da delegação viajou com a mesma roupa que vestira na copa do mundo 1958. Na estreia contra o México no estádio de Vinha Del Mar todos os jogadores recusaram vestir as legantes blusas de lã presenteadas por uma fábrica italiana, preferindo continuar com as mesmas e já surradas camisas que tinham usado nas últimas vitórias internacionais da seleção. O Brasil com prestígio de campeão do mundo tinha total favoritismo neste jogo. A certeza geral de vitória firma-se sobretudo nas pernas de Pelé e de Garrincha. Mas as pernas de Garrincha tremiam ostensivamente antes de começar a partida. Tremiam de responsabilidade mas que de medo. Em 1958 o futebol brasileiro frustrado por dramáticas sucessões de derrotas tinha se libertado graças à inspiração de Pelé e de Garrincha agora chegava a uma nova copa do mundo escravizado à sorte de Pelé e de Garrincha.

31:17: Garrincha passou por esse jogo sem dar o menor sinal de seu valor. As manchetes da vitória 2x0 contra o México ficavam com Pelé.

31:33: Três dias depois da vitória contra o México Pelé e Garrincha voltaram a dividir a responsabilidade de um jogo. O adversário a Tchecoslováquia, neste dia porém, o destino surpreendeu o otimismo brasileiro tirando de jogo dramaticamente o atacante Pelé que acabaria fora da copa do Mundo vítima de um dos mais terríveis acidentes do futebol que é a distensão muscular na virilha. O jogo contra os espanhóis foi maior aflição para dois brasileiros no Chile, eles fizeram um gol de saída e nós não tínhamos mais Pelé. Tínhamos apenas esperanças de que Garrincha tivesse um estalo do seu gênio no segundo

tempo. E Garrincha não falhou, de repente aquele jogador sem inspiração mais gordo do que devia começou a inventar dribles contra a defesa espanhola. O campo brasileiro era defendido por duas equipes distintas a do estrategista Didi e a do Garrilheiro Garrincha. A vitória que seu dribles construíram foi dramática. De emoção alguns brasileiros foram medicados em pleno estádio, um deles quebrou as duas pernas numa queda. O cinegrafista amador que tomou estas cenas do jogo perdeu também, como se pode ver o controle da luz e dos nervos.

Na copa de 1958 no banco dos reservas. Garrincha resmungava porque não tinha sido escalado contra os ingleses. Se eu pego um gringo desses -dizia- vou lá dentro do gol.

No Chile em 1962 ele realizaria o velho sonho de ir lá dentro do gol dos ingleses. Com o poder de seus dribles incríveis, entrando pelo meio ou pelas pontas, ele sozinho desmontou a estrutura do Inglesch Time, fazendo gols que até então pareciam patente exclusiva de Pelé e Didi.

Tava com o diabo no corpo. Na hora de uma penalidade quando Didi tomava posição que veio por trás deu-lhe um tranco tirou Didi da jogada e ele mesmo chutou a falta que Vava converteu em gol. Mas tarde aplicava uma folha seca e fazia o terceiro gol do Brasil.

33:39 Garrincha de presente no jogo contra a Inglaterra foi totalmente irressentível três dias depois contra os chilenos, sem que se pudesse esperar tanto de sua inofensiva perna esquerda fez um gol digno de uma antologia dos artilheiros canhotos. Aos trancos e barrancos sofrendo penaltis, Garrincha emocionou o estádio internacional de Santiago precipitando uma tal descarga de ...dentro e fora do campo que acabaria transformando o jogo numa tal batalha que trago os nevos do próprio árbitro o peruano Yamasaque.

Apesar dos gritos do técnico Imoré para que ficasse sempre na ponta Garrincha rebelde as táticas não tinha lugar certo no campo, em dado momento enfiou-se pela meia esquerda e marcou um gol de cabeça que projetou subitamente na área a imagem do grande ausente Pelé que o próprio Garrincha com seu taletó vinha fazendo esquecer. Nesse jogo final da copa de 62, Garrincha experimentou emoção inédita na sua carreira, depois de contribuir excessivamente para eliminação do Chile, ele também perdeu a cabeça, conforme confessou mais tarde deu um pontapezinho na bunda de um chileno, foi expulso de campo pela primeira vez na sua vida, depois do jogo no vestiário, Milton Santos comentava que se Garrincha tivesse a experiência de Zizinho, ia saindo do campo correndo em Zigue Zague, na sua ingenuidade Garrincha deu sopa e acabou levando uma pedrada na cabeça. Para que Garrincha não fosse suspenso até o presidente Prado intercedeu recomendando que o juiz não fizesse carga contra ele no tribunal da FIFA e Garrincha jogou a final da copa contra a Tchecoslováquia revivendo em Santiago a vitória de 1958 contra a Suécia que vemos aqui nas cenas desse filme maltratado, mas ainda assim precioso para história do futebol. Nets jogo o Brasil com sua ficha de perdedor nas decisões dramáticas, estava diante do fantasma da final. Os comentaristas internacionais reunidos no estádio de Estocolmo, não indicaram um favorito, mas achavam que se a Suécia fizesse o primeiro gol ganharia o jogo porque os brasileiros iam perder a cabeça na certa e a seleção da Suécia fez o primeiro gol realizando com sete passos medidos uma ação perfeita que começou nas mãos de seu goleiro e acabou nas redes de Gilmar sem que qualquer jogador brasileiro tocasse na bola. Após o gol sueco o estádio inteiro em delírio viu Didi pegar a bola nas redes e atravessar o campo calmamente, ele tinha na cabeça um só pensamento diria mais tarde Didi, recomeçar o jogo largar uma bola para o Man, eu sabia que nos seus pés estava nossa salvação. Mas assim não pensava Arques ...zagueiro esquerdo da Suécia e marcador de Garrincha que as

vesperas daquele jogo final fez declarações a imprensa dizendo que estava preparado e disposto a barrar o caminho do até então imarcável ponta direita brasileiro, e ousando mesmo disse que Garrincha só sabia driblar para o mesmo lado e contra este dribble já estava pervinido, tinha certeza que não sairia de campo transformado em mais um João, não sabia entretanto o sueco Arsecong que estava repetindo a declaração de dezenas de outros Joãos. A reação afinal estava com Didi Garrincha sem tomar conhecimento de que seu marcador se chamava Arsecom, tratou como mais um João qualquer e driblado sempre para direita colocou Vava duas vezes na cara do gol em duas jogadas absolutamente iguais. Pelo talento e habilidade de Mané Garrincha o futebol brasileiro estava se libertando de um velho complexo, de perdedor de finais e se libertava da maneira mais ampla jogando no campo do adversário apoiado por uma torcida que invés de fria e civilizada como era de se esperar, mostrava-se selvagem e apaixonal no melhor estilo sulamericano. Entrando de saída em desvantagem no placar a seleção brasileira recuperou-se tornando -se irresistível apesar das providências tomadas pelos suecos que reforçaram a marcação sobre Garrincha. Ai então surgiu o problema Pelé o time da Suécia todo peso para o lado direito e Pelé no meio dominando bolas altas driblando na corrida ameaçando cada vez mais o gol sueco. O menino de 17 anos apenas, que tinha aparecido na equipe do Brasil e logo após o jogo ia se tornando juntamente com Garrincha uma das grandes vedetes da copa, no match final contra a Suécia desempenharia um papel decisivo. Garrincha desmontando a defesa sueca e Pelé entrando massivo e decidido pelo difícil caminho do gol; Os gols do grande triunfo haviam sido conquistados em todos os estilos com bravura, malícia e autoridade muito antes de terminar o jogo os brasileiros já tinham certeza da vitória e seu futebol tornou-se mais festivo o jogo terminaria num momento de grande beleza o último gol de Pelé.

Mas na final da copa de 62 em Santiago do Chile, Pelé sem ter se recuperado da sua contusão sentou-se no banco dos reservas, Garrincha entrou em campo com 39 graus de febre, os Tchecos como os suecos em 58 abriram a vantagem pouco depois de iniciada a partida e os brasileiros também como em 58 souberam reagir ganhando o jogo. Garrincha doente e Pelé fora de campo deixaram a seleção brasileira a chance de se afirmar como equipe, todos dividiram a final em partes iguais as honras da vitória, que a alegria essa foi sempre de todos.

45:20: jogadores brasileiros momentos antes de se iniciar o jogo ouviram do General Médico de Moraes prefeito do Distrito Federal, concluir assim o seu discurso: eu cumpro o meu dever construindo este estádio agora vocês cumpram o seu ganhando a copa do mundo.

47:10: O futebol exerce sobre a emoção do povo um poder que só se compara ao poder das guerras leva um país inteiro da maior tristeza a maior alegria. Para explicar esse fenômeno há duas teorias: uma diz que a bola de futebol é um símbolo do seio do ventre materno de modo que se compreende o ardor com que os jogadores disputam o jogo e a preocupação dos torcedores com o destino da bola.

50:57: A outra teoria mais sensata diz que o povo usa o futebol para gastar o potencial motivado que acumula por um processo de frustração da vida cotidiana. O universo lúdico do estádio é um ponto mais confortável para o exercício das emoções humanas.

52:21: O último apito do juiz devolve ao torcedor a sua realidade, aos caminhos que vão e partem da segunda-feira até que o ciclo se feche com o primeiro apito de um novo jogo.

3. DESCRIÇÃO GERAL DO FILME

Tempo	Cenas – discussão (Planos)	Som
00:01:31	Imagem de um livro aberto , uma espécie de olograma sobre um est’adio de futebol. Em uma das p’aginas está escrito Football e a tradução logo à baixo, e na outra página a imagem de um jogador saindo com uma bola do olograma.	DE uma grande torcida gritando, torcendo.
00:01:33	Imagem de um gol sendo filmado pro trás da rede do gol. Os jogadores estão dispostos perto do gol, num plano médio. Imagem de um jogador cabeceando a bola e finalizando a jogada com um gol.	Grande torcida gritando.
00:01:39	Imagem de um juiz no canto inferiro , esquerdo da tela e a imagem das marcas do escanteio do camo na sua frente e uma bola no meio da linha desse mesmo escanteio; o homem (Juíz) estava levantando o braço esquerdo e apitando coma mão ditreita. Aparece sobreposto a esta imagem o nome do filme no canto superior esquerdo “ Garrincha la Joie du peuple” e “Garrincha die Freude des Vaskes”	Torcida gritando de foema mais homogênia.
00:01:42	Tela negra	
00:01:45	Imagem na tela do nome no centro: “ Herbert Richers apresenta”; desaparece esta imagem e aparece outra: “Uma produção de Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira” “ à memória do fotógrafo Luciano Carneiro”	Som de uma bateria de escola de samba, início instrumental de uma música de samba;
00:01:61	Imagem do nome do filme em português no centro da tela “Garrincha, Alegria do povo”	A música começa a ser cantada;
00:01:67	Imagem de 53 fotografia onde a camêra dá o closet am algumas pessoas e partes do corpo como braços , pernas e rostos. Esta sequencia termina com o closet no rosto de uma gorotinha de uns seis anos de idade.	Voz do narrador apresentado o jogador Garrincha e a importância do futebol no Brasil; Quando o narrador fala o nome Garrincha, som de torcida.
00:02:25	Na tela inicia-se a imagem de letras, como que sendo escritas por uma máquina de datilografar num papel; só que esse papel é a tela. Aparece aos poucos uma poema de Nelson Rodrigues com a tradução logo abaixo. “Se fôssemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria êste, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos.”	Música de samba
00:02:44	Imagens da praia de Copacabana	Inicia-se amúsica de samba cantada;
00:02:47	Aparece a primeira imagem de uma sequência de imagens de prédios, praia, pessoas andando, brincando, jogando futebol na praia etc.intercaladas entre os nomes dos roteiristas.	Voz do narrador explicando sobre o surgimento do cinema novo no Brasil, sobre o filme e sobre o que significa o futebol para o brasileiro.
00:03:20	Imagem de um jogador dando um drible e finalizando com um gol.	A música se eleva.
00:03:24	Imagem dos nomes dos organizadores e realizadores do filme.	Barulho de máquina

		de datilografar;
00:04:65	Imagem de Garrincha num vestiário com pé em cima de um banco arrumando suas meias.	
00:04:67	Amplia-se a imagem do vestiário onde Garrincha está se arrumando e vê-se outros jogadores se preparando para entrar em campo. Eles ensaiam chutes na bola, na parede do vestiário; alguns são massageados por médicos ou assistentes.	
00:04:72	Imagens de: torcida/estádio/volta ao vestiário/guarda-chuva/torcida /entrada dos jogadores vista de cima/câmeras/repórter no campo entrevistando os jogadores/entrevista com Garrincha/ torcida/Garrincha de costas /Garrincha andando; Jogo iniciado/Garrincha pega a bola e a solta com a mão/torcida/ fogos/ chuva/ pernas de Garrincha/ Garrincha correndo para pegar a bola/ drible/ pernas de Garrincha/ drible/ Garrincha correndo /drible/ tentativa de gol/ torcida gritando furiosa/ Garrincha cobrando falta/ drible à direita/nova tentativa de gol/ Garrincha andando/ esperando a bola/ drible/ impulsão/ drible onde só mostra as pernas/ drible que ridiculariza o adversário/ queda de Garrincha/ sequência de quedas e de adversários marcando faltas em Garrincha/ cambalhotas e quedas / falta / torcida grita/ Garrincha toca (sente) seu tornozelo/ gol de Garrincha/ abraço nos companheiros/ torcida na arquibancada, filmada em velocidade mais rápida dando a impressão maior do esterismo/repórteres entrando no campo/ entrevistas com Garrincha/ Garrincha sendo carragado/ torcida estérca/gritos/ fotos de torcedores / torcida pulando , comemorando a vitória;	Som de fogos, de torcida eufórica e do narrador falando;
00:09:85	Tela negra	
00:16:00	Imagem de Garrincha iniciando sua entrevista sentado em um banco qualquer do vestiário; Tema da entrevista: a vida de ídolo. Quais as dificuldades e vantagens;	
00:16:05	Imagem das ruas do Rio / bondes / carros/ Garrincha atravessando a rua;	Som de pessoas andando e conversando nas ruas e de carros;
00:16:44	Garrincha indo ao banco e à uma loja de discos; popularidade de Garrincha;	Marcha de carnaval para Garrincha;
00:19:06	Pau Grande cidade onde nasceu e cresceu Garrincha/ imagem feita por cima de Garrincha chegando de fusca à sua casa;	
00:19:12	Pássaro/filhas de Garrincha (7)/ disco/som/ música/ dançando com as filhas/ mulher de Garrincha/ decorações da casa/ medalhas e troféus;	Música de jazz
00:19:22	Visitas que chegam na casa de Garrincha;	
00:21:31	Imagem da pelada na colina com os amigos,pés descalços;	Inicia-se uma música
00:22:22	Bar/conversa com os amigos;	
00:22:54	Imagens da Fábrica onde Garrincha trabalhava/ trabalhadores na fábrica/ foto de Garrincha no escritório, disputando espaço com o patrão;	
00:23:58	Treinamento/ cenas de Garrincha com a bola / grupo sentado/ atentos as ordens do treinador/Garrincha conversando com um homem de costas para câmera/Garrincha brincando com seus colegas;	
00:25:07	Balé: imagem dos jogadores num treinamento físico; hora do balé; todos os jogadores sincronizados; corridas; abdominais; closet no rosto de Garrincha cansado e suado;	Música instrumental : BACH
00:27:17	Concentração: ducha de Garrincha, jato d'água forte em seu corpo/ banheira/ fazer a barba/ comida/	Acaba-se a música;

00:28:13	Médico de Garrincha explicando seu joelho em rajada;	
00:28:19	P.americano ,uma câmera que da mais ênfase à personagem, recortando-a do joelho para cima, mas tb valorizando o espaço ou cenário) ou P. Médio(: o médico falando sentado numa pequena mesa , tem um outro médico do seu lado. Ele pega a radiografia do outro médico que estava ao seu lado dos mebrs inferiores de Garrincha e coloca contra a luz. A câmera se aproxima da (aproximação) da radiografia, mostrando o problema que Garrincha tinha nas pernas.	
00:29:04	uma foto de uma adulto e de ulma ç, um do lado do outro, a foto focaliza o dorso da perna dos dois. Plano detalhe.	
00:29:07	Sequência de fotos: <ol style="list-style-type: none"> 1. Num P.proximo: uma câmera que recorta da cintura pra cima e da pouca ênfase ao espaço e ao cenário; Foto de um braço e mão tocando as pernas de Garrincha 2. Afastamento: amplia-se a cena e vemos Garrincha sentado numa cadeira e D. Delfina sentada num banquinho tocando os pés de G. 3. Primeiro Plano ou closep-up- uma câmera que recorta o rosto da persoinagem. Rosto e olhar de G. 4. Num palo americano vemos Dona Delfina no canto direito da tela. O espaço é um quintal gramado com roupas estendidas no varal e espalhadas pelo chão. 	
00:29: 25	Num P. detalhe: uma noticia de jornal: "..Idade parou e sofreu dureante ora e meia o drama da selação"	
00:29:29	Num P.geral: uma rua com carros, pessoas passando e prédios;	
00:29:30	Num P. Médio vemos três homens (um em pé ao lado da cadeira de engraxate) e os outros dois, um snetado e o outro engraxando seu sapato;	
00:29:32	NUM Plano detalhe: pagina de jornal coma foto de J.K e um dos seus ministros. LEMOS/ : " ...nistrosatentos aos tentos"	
00:29:34:	P. detalhe: pagina de jornal noticia bem grande: "JK ouvira jogo no Alvorada".	
00:29:40	NUM P. Americano, vemos cinco homens vistos através da grade de uma prisão. Os dois da frente no centro com a mão na grade; No fundo os outros três, olhando para frente, ou para câmera	
00:29:43	NUM P. Americano, vemos: um homem sentado num estadio. Duas pessoas dispostas um de cada lado do homem, mas mostrando apenas algumas partes destas. Uma orelha direita, com pedacinho do cabelo, rosto e ombro, e atras um pedacinho do rosto e ombro da segunda pessoa. O homem estava olhando para esquerda, comas mãos fechadas amaçando as bochechas.	
00:29:44	P. Proximo no perfil de um homem disposto no canto esquerdo da tela com uma chapéu de marinheiro;	
00:29: 46	Plano Médio mostrando um homem em decubito ventral sendo carregado por mais quatro homens.	
00:29:50	P.M: pernas de pessoas ao fundo, e no centro três homens agachados, um de cabeça baixa com os dedos cruzados à frente da cabeça, este mais à esquerda da tela, o que se encontra mais à frente tinha a mão fechada no ouvido e o outro olhava algo que estava a sua frente, provavelmente um foguete que estava preparando para lançar;	
00:29:52	Closet no foguete;	

00:29:53	Na tela inteira vemos de cima para baixo a entrada das equipes Brasil e México. Aqui vemos sequências de jogadas dos jogos das duas copas, principalmente os lances de Garrincha e Pelé;	Volta a musica de candomblé;
00:29:55	<ol style="list-style-type: none"> 1) Jogo do Brasil contra o México (1962) em Vinha Del mar; 2) Vemos de cima para baixo cena dos jogadores das duas equipes enfileirados na horizontal; 3) Inicia-se o jogo ainda filmado de cima para baixo. O Brasil sai com a bola driblando pelo lado direito, chegam na lateral direita para o lançamento para o meio, mas o jogador que recebeu a bola deu uma cabeçada para fora; 4) Mas uma jogada, agora pela esquerda, mas o jogador lançou a bola para fora; 5) Começa outra jogada, agora pelo meio, o lançamento é feito e o jogador do meio pega a bola, avança e ataca tentando fazer o gol, mas de novo manda a bola para fora; 6) Outra jogada pelo meio, mas agora o jogador do meio é derrubado; 7) Outro lance vindo da direita para o meio, o jogador do Brasil passa por dois jogadores do time adversario, avança para fazer o gol. Os brasileiros perdem a bola, recuperam-na mas os adversarios derrubam nosso jogador; 8) Uma tentativa de gol pelo meio, chute direto para o gol, a bola bate na trave; 9) Jogador do Brasil vai pelo meio, dribla um jogador mexicano, e chuta para o gol, bem em cima do goleiro; 10) Jogador do Braisl vai pela direita e faz livre lançamento para o meio, outro jogador do Brasil recebe a bola dando uma cabeçada mergulhando no chão; O jogador do México ao tentar impedir a bola de entrar no gol, acaba por chuta-la para dentro. Gol do Brasil; 11) Jogador do Brasil vem pela direita dribla dois jogadores adversarios lança para o meio e o goleiro pega a bola; 12) Jogador no meio tenta chutar direto do meio do campo para o gol. Bola vai muito alta, goleiro consegue pega-la; 	<p>Continua a narração;</p> <p>Para a narração;</p> <p>Para a musica do condomblé, e continua a narração;</p>
00:30:10		
00:31:16	Jogador no meio do campo com a bola é derrubado	Narração retomada
00:31:26	Jogador no meiuo do campo, dribla jogador que esta no meio, depois bate e faz o gol no cantonho esquerdo do goleiro;	Para-se a narração;
00:31:32		Volta a narração;
00:31:37	Jogador Brasil no meio pega a bola vai pelo meio sozinho e chuta para no canto esquerdo do gol, a bola pega no goleiro e vai para fora;	
00:31:42	Chute para o lado esquerdo do campo para o gol, bola para fora; outro lance do meio chute do jogaodr brasileiro sem hesito de gol;	
00:31:49	Outro lance do jogador do Brasil vindo da esquerda, mas agora derrubado pelo jogador do México;	
00:31:50	Saida de Péle do campo, em palno de cima para baixo. Preparador fisico no canto direito do campo esperando Péle;	
00:31:53	Plano de cima pra baixo, tela inteira, jogador caminhando no campo com o preparador fisico de lado;	
00:31:55	Outro jogo: Brasil X Espanha Jogador espanhol vai pelo meio e lança a bola para o gol. O goleiro não alcança e é gol da Espanha;	
00:32:08	Lançamento de bola alta para o meio na direção da defesa brasileira do	

	gol brasileiro, jogador do Brasil divide espaço com o jogador da Espanha e tira a bola do campo de ataque; Em plano americano vemos dentro do quadro três jogadores e um bandeirinha;	
00:32:15	Jogador do Brasil da um passe para outro, tem um bandeirinha atrás da linha do campo . Dois outros jogadores, bem próximos dos dois que dividiam a bola. Jogador brasileiro dribla o jogador espanhol e sai com a bola pela direita, outro jogador espanhol vai de encontro com ele e corre em sua direção. Entre dribles e passes o jogador brasileiro é derrubado pelo jogador espanhol;	
00:32:36	Cena do jogador no lado esquerdo da tela com a bola, depois ele vai com a bola até o escanteio, lança-a para o meio, jogador do Brasil chega e dá uma cabeçada e a bola entra;	
00:32:46	Cena: três jogadores no pedaço do campo do lado direito, jogador dá o passe do meio para o jogador da direita. Drible pela direita no jogador da Tcheco, este quase caindo consegue lançar a bola para o meio para o outro jogador que chuta para o gol;	
00:32:56	Cobrança de falta, escanteio para o Brasil, lançamento para o jogador do meio, este dá uma cabeçada na bola e faz o gol;	
00:33:02	Dois jogadores dispostos no campo (os dois à direita da tela) lançamento do meio do campo que vai para direita, para o meio e para frente, câmera faz o percurso da bola, vemos a bola e um jogador chegando; muda o plano a câmera está perto do gol. a bola bate no goleiro e volta para os pés do jogador brasileiro;	
00:33:09	Cena: vemos seis jogadores dispersos na área, zona do gol, onde três estão correndo, um pega a bola e passa para a defesa e marca o gol;	
00:33:18	Jogadores dispersos, lançamento para área; Garrincha veio por trás do goleiro pega a bola e chuta para o gol;	
00:33:31	Jogadores dispersos em plano americano; Garrincha aplicava uma folha seca, lançando a bola para o gol, e é gol do Brasil; cena do gol com a bola no canto direito da tela;	
00:33:34	Na tela inteira vemos uma manchete de jornal: “VIBRA O BRASIL, TREME O CHILE” ;	
00:33:37	Na zona do goleiro temos quatro pessoas e quatro câmeras, um deitado atrás do gol e outros tantos na diagonal à direita da tela;	
00:33:45	Jogador do Brasil na segunda linha do gol, jogador adversário na frente e jogador atrás, quer dizer de costas para a câmera; o jogador brasileiro dribla o jogador que está na sua frente e lança a bola em direção ao gol. A câmera segue a bola, a imagem amplia-se e vemos mais jogadores dispersos em posições de ataque e defesa e a bola toca a cabeça do jogador que a lança para fora da área; o jogador adversário pega a bola e muda o plano;	
00:33:52	NO campo inteiro e arquibancada do lado direito, vemos a câmera seguir a linha que a bola faz, jogadores dispersos em suas posições, consegue-se ver a metade da arquibancada atrás desta cena; no campo a bola chega nos pés do jogador do Brasil que dá uma bicicleta e a bola vai para o meio e o outro jogador do Brasil pega-a no meio do campo e lança-a para o gol. A bola passa por entre vários jogadores, pelo goleiro e entra no gol, no canto direito no alto;	
00:34:02	Meda a cena, temos outra jogada; arquibancada ao fundo, no campo vemos dois jogadores disputando a bola, passe de um jogador brasileiro para o outro que está no meio do campo; este domina a bola, prepara-se para o drible, dribla para a direita , jogador caído no chão, derrubado pelo adversário; Garrincha caído na zona do goleiro, dois jogadores adversários indo atrás da bola, goleiro na frente do gol; vemos câmeras atrás do gol;	
00:34:19	Outra jogada: mais ou menos três jogadores, vemos câmeras atrás; passes	

	entre os jogadores, vemos um pedaço da arquibancada; a camera segue a bola, ela vai para o meio nos pés de um jogador do Brasil; amplia-se a imagem, vemos mais jogadores, chute de um deles para o gol, camera segue a bola, esta bate no goleiro e volta para os pés dos jogadores dispersos na area de ataque; Vemos metade da arquibancada e metade do campo, jogador vai pela esquerda, dois atras dele, um do lado direito, juiz atras, ele vai em direção ao gol, dribla o goleiro, faz o gol, mas é impedido; cena de Garrincha com as mãos tapando o rosto; o gol atras dele, alguém atras do gol, vemos um pedacinho da arquibancada;	
00:34:27	Muda a cena: jogador no meio do campo fazendo um lançamento pelo campo a bola passa pelos jogadores e entra no canto esquerdo do gol, no alto, goleiro pulando para tentar alcançar, mas não consegue; juiz do lado esquerdo à frente do gol, torcida levantando para comemorar o gol; varios reporteres atras do gol filmando tudo;	
00:34:41	Jogador com a bola, dois adversarios, um na frente outro à sua diagonal superior; drible do jogador no adversario, depois, em outro; amplia-se a imagem aparecem mais jogadores. Garrincha cercado por três ou quatro adversarios;	
00:34:45	Batida de um escanteio do lado esquerdo do campo, arquibancada atras do jogador; lançamento da bola para azona de ataque, a cembra segue a bola; amplia-se a imagem, jogador levanta e faz um gol de cabeçada;	
00:34:52	Outra falta sendo cobrada, escanteio do lado direito; camera segue a trajetoria da bola; amplia-se a imagem e vemos varios jogadores dispersos no campo; jogador do Brasil pula pega a bola no ar e lança esta para o gol. Reporteres atras, vemos pedaços da arquibancada; é gol do Brasil;	
00:35:02	Outra jogada: jogador lança a bola do meio para area, quatro jogadores; lançamento; jogador levanta a bola na direção do gol, e goleia; gol do Brasil; goleiro parado na frente do gol, jogadores adversarios dispersos na frente, jogador brasileiro da uma pulo dentro do gol e sai correndo e pulando, vemos um pedaço da arquibancada, reporteres atras; amplia-se a imagem, vemos o meio do campo, jogadores de um time reunidos falando com o juiz, e dois jogadores adversarios dispersos mais atras;	
00:35:08	Em plano médio vemos pedaço do campo, jogador saindo do campo, bandeira coma placa numero 9 levantada; jogador vindo atras dele;	
00:35:12	Pedaço do campo, vemos jogadores dispersos, arquibancada atras, jogadores formando um bolo em volta do juiz, discutindo com este;	
00:35:16	Tela inteira temos uma noticia de jornal: Garrincha confessa que perdeu a cabeça..”	
00:35:19	Bolo de jogadores, reporteres e fotografos, juizes e guardas no canto esquerdo ao fundo da tela atras, vemos uma pequena parte da arquibancada; Camera segue os passos do jogador que foi expulso do campo, rodeado de reporteres, isto até as escadas que dão apar o vestiario;	
00:35:37	18) Foto de Garrincha com um curativo (pano branco na cabeça). Cose-up em seu rosto de perfil. 19)Close-up na noticia de jornal: Jornal do Brasil: " Brasil derrota o Chile e o juizRRINCHA incerto para a final." Foto logo abaixo à direita, de Garrincha dando um pulo. 20) Close-up em outra noticia de jornal: "...ERNO INSINUA A FIFA QUE NAO PUNA GARRINCHA" . Logo abaixo foto de uam cena de um jogo. Mais noticias de jornal, mas, agora três jornais, o do meio trazia a noticia "SIL BUSCA FINAL EM AMBINETE DE GUERRA";	
00:35:49	Muda a cena, em Plano Médio vemos: as escadarias que ficam na entrada	

	e saída dos vestiários. Um juiz com uma bola na mão e dois bandeirinhas saindo do vestiário e entrando em campo. Ao fundo pedaços de duas partes da arquibancada(lotada) que ficam sobre as escadaria. Atras escrito em letras garrafais TV. Os jogadores começam a sair do vestiário em fila indiana. Saem os times da Suecia e do Brasil.	
36:02:	Plano Médio: Vemos um homem no canto esquerdo da tela, com uma bandeira na mão balançando-a. Ao fundo a arquibancada lotada. Ele se levanta e fica de frente para a câmera. NUm plano americano.	
36:04	NUm Plano Geral vemos os jogadores enfileirados no meio do campo. A câmera os filma na diagonal. NUm Plano Médio vemos a chegada de homens de terno ao campo. Ao fundo vemos pedaços da arquibancada. A câmera segue o homem que esta mais a frente o pegando de costas.	
36:12	O homem de frente cumprimenta os jogadores que estavam de costas para a câmera.	
36:15:	Num Plano Geral vemos a jogo começar, depois a câmera começa a seguir a linha da bola. Lançamento feito para a area. Bola nos pés dos jogadores , passes até a bola ser toamda pelo adversario. Depois os brasileiros recuperam e estes correm para o ataque para o aldo oposto. Garrincha pega a bola no canto direito , continua neste canto, da uma drible no jogador adversario poela direita, coloca a bola no meio para o outro jogador fazer o gol nacara do goleiro.	
37:48:	jogadores brasileiros pulando, um se joga dentro do gol, dois outros se abarçam dentro do gol. Goleiro caído no chão. Dois jogadores adversarios andando para frente numpo plano visto de cima para baixo.	
37:53:	NUm Plano médio vemos cobrança de escanteio, bola dentro da area, depois é jogada para o meio, o jogador que a pega chuta-a para adireita onde se encontra Garrincha, este repete sua jogada pela direita dribla o adversario e coloca abola nos pés de Vava que estava de cara com o gol. Mais um gol do Brasil.	
38:08:	Num Plano Geral vemos o campo e no centro deste o juiz. Alguns jogadores dispersos. Lançamento de bola dos advesrarios	
39:03:	Outra jogada num plano médio, coma finalização uma tentativa de gol de Pelé.	
39:12:	Num plano médio vemos um drible de Garrincha pela direita terminanado o lance com o gol de Pelé pelo meio.	
39:36:	Muda a cena: outra jogada, agora pela esquerda, finalizando com um gol.	
39:42:	Corte: Plano médio rostos de duas mulheres na arquibancada e dois homens atras delas.	Começa a narração novamente;
39:43:	Corte : voltamos para o jogo, a câmera filma de cimpa para baixo. Jogadores dispersos pela metade do campo à direita da tela, vemos dribles.	
39:53:	outra jogada: bola dos brasileiros, estes brincando coma bola termina o jogo com um gol de Pelé. Este fica deitado um tempinho no campo.	Aos 39: 57 para a narração;
00:40:07:	<ol style="list-style-type: none"> 1. jogada; tentativa de gol do adversario; 2. jogada: gol do adversario; 3. tiro de meta para o gol; 4. muda a cena, Brasil com a bola tentativa de gol, mas o goleiro pega a bola; 5. jogada: gol do Brasil; 6. jogada: pela esquerda(ao fundo vemso pedaços da arquibancada), finalização com um gol no canto direito do goleiro; 	Volta-se a narrar até 00: 40: 27, onde para-se de narrar, voltando em 40:36;

00:40:48	<p>SEquência de fotos:</p> <p>Vemos num mesmo corte quatro movimentos da câmera. Em plano americano vemos primeiro as pernas de um jogador, depois seu tronco e por ultimo seu rosto, num movimento continuo da camera que vai de baixo para cima. Assim, vemos Garrincha, com os braços para cima e com a boca aberta, comemorando algo.Em seguida vemos numa aproximação a foto da imagem descrita acima fechando-se em primeirissimo plano no rosto de Garrincha;</p> <p>Depois, temos a imagem da foto em plano mais geral, de Garrincha pulando numa altura até sua cabeça estar na mesma medida que a altura do gol, vemos esta imagem no canto superior e direito da tela; Ao centro vemos o gol, alguns jogadores desperos pelo campo mais ao centro, pedaço da arquibancada atras, fotografos atras do gol. Atras de Garrincha um jogador ajoelhado virado em direção à arquibancada, bem ao lado da trave do gol, no canto direito;</p>	40: 49 para-se novamente de narrar e inicia-se um barulho de fogos e torcida gritando;
00:40:52	<p>Outra foto: em plano americano vemos um pedaço de um campo de futebol. Vemos ao centro um jogador dando um pulo,meio de lado, com os braços para cima, perna esquerda dobrada. Atras vemos pedaço da arquibancada lotada. Vemos também um jogador adversario atras olhando para o pulo do jogador que se encontra ao centro;</p>	Gritos e barulhos de torcida;
00:40:54	<p>A segunda foto é vista em plano americano, um jogador pendurado coma as duas mãos segurando nas redes do gol, coma acebeça entre os braços, se localizando na parte interior, do gol. O jogador se encontra, com as duas pernas juntas, a bola sendo segurada pelos seus dois pés, numa posição quase fetal, vemos atras mais ou menos três fotografos;</p>	Fogos, gritos e barulho de torcida;
00:40:55	<p>Em um movimento de aproximação a câmera fecha a imagem no closet-up dos braços do jogador da foto anterior;</p>	Idem
00:40:56	<p>Em plano americano, vemos um jogador agachado com a bola nas mãos, dentro da rede do gol, no canto mais à direita da tela. Sendo envolvido pelos braços de outro jogador.</p>	Idem
00:40:57	<p>Inicia-se uma sequência de fotos:</p> <ol style="list-style-type: none"> Vemos agora, em plano médio, quatro jogadores dentro da rede do gol, entre dos quais dois caídos e dois agachados, todos tentando envolver a bola numa simbiose entre jogadores e a bola; Vemos em plano americano um bolo de jogadores dentro do gol, agachados todos se abraçando; No canto esquerdo da tela vemos três jogadores se abraçando em plano inteiro, em um pedaço do campo.No canto direito um pouco para o meio vemos um jogador de joelhos olhando para tras e um outyro jogador passando mais ao fundo, olhando a cena à sua frente. Mia sao fundo ainda vemos um pedaço da arquibancada; Em um plano inteiro, temos três jogadores na tela. Vemos o campo e um dos jogadores de joelho, o segunaod se abaixando na meam direção do que esta agachado e um terceiro passando atras. Vemso pedaço da arquibancada atras; e depois temos um closet-up no rosto do jogador que se encontra agaichado. Este ultimo com a boca abberta e a cabeça para cima, vemos assim so metade dor corpo do outro jogador que o esta abarçando; Em palno médio vemso um bolode joagdres agaichados no canto inferior e esquerdo da tela. Atras vemos um jogador vindo na mesma direção do bolo e mais ao fundo caminhando na direção oposta, vemos outyro joagdor. Ele caminha de frente mas seu rosto esta voltado para a cena do bolo; No canto inferior direito da tela vemos um jogador em pé de 	Idem

	costas para camera segurando um outro que pulou em seus braços ficando com o rosto de lado;	
00:41:05	Continuação da sequência de fotos: g) Em plano médio vemos quatro jogadores. Dois do time do Brasil e dois do time adversario. Os jogadores do Brasil estavam mais ao fundo na cena na mesma direção que os dois outros jogadores do time adversario. Um dos jogadores brasileiros estava dando um pulo na direção do outro jogador tentando abraça-lo. Os dois jogadores do time adversario estavam cabisbaixos, um estava meio de lado para a câmera e o outro de costas;	
00:41:06	h) Num movimento de aproximação vemos as pernas dobradas e no ar de um pulo de um jogador brasileiro, depois a imagem vai subindo até chagar em seu rosto. Assim vemos em palno médio no centro da tela, um jogador no ar, num pulo, com as pernas flexionadas, os braços abertos e a boca aberta. Ao fundo vemos pedaço da arquibancada;	
00:41:07	i) Em um plano médio vemos Garrincha no centro da tela de braços abertos e sorrindo, metade de um rosto envolvido por uma mão, no canto direito da tela. Atras de Garrincha temos um jogador olhando para frente, mas com um pedaço da sua testa cortada;	Torcida gritando
00:41:08	j) Em palno proximo vemos o barço de dois jogadores. No fundo do lado esquerdo um fotografo e do lado direito mais ao fundo ainda pedaço da arquibancada;	Gritos de torcida
00:41:09	Num afastamento da camera, amplia-se a imagem e agora vemos em plano médio o abraço dos dois jogadores. Um dos jogadores agarrado no outro enganchando suas pernas entre o corpo do outro. Ao fundo vemos do lado esquerdo alguns fotografos e a direita pedaços da arquibancada e pedaço de um fotografo;	Idem
00:41:10	Clost-up no rosto do jogador que esta sendo abraçado. Seus olhos estão fechados e seu rosto colado ao do outro jogador;	Idem
00:41:11	Plano médio, temos foto da torcida, uma multidão com os braços levantados. Ao centro um pouco à esquerda vemos um torcedor no ar apos ter dado um pulo que o destaca dos outros torcedores, ele tem os braços para cima e a boca aberta;	Idem
00:41:13	Em plano geral vemos uma multidão cobrindo toda tela. Alguns torcedores com os braços levantados, alguns sorrindo, uma bandeira do Brasil ao fundo no centro da foto. Muitas cabeças;	Idem
00:41:14	Outra foto na tela inteira da multidão eufórica; vemos alguns objetos no ar, coisas que o povo joga pra cima; sorrisos;	Gritos de euforia
00:41:15	Temos uma foto tirada de cima para baixo. Vemos uma multidão eufórica, de dois lugares vemos saindo um pouco de fumaça;	
00:41:17	Em tela inteira vemos uma pagina de jornal com a noticia: "...undo inteiro aprova: (...) Rasil Campeão"; Jornal do Brasil; Foto do time brasileiro abaixo da noticia;	
00:41:19	Camêra de cima filmando em baixo em palno geral o povo na rua, comemorando. Alguns com bandeiras, outros jogando coisas para cima. Alguns pulando, outros dançando;	
00:41:21	Vemos em plano médio o povo pulando alto; ao fundo vemos a imagem de algumas casas; Coisas jogadas para cima, no ar;	
00:41:24	De novo vemos a multidão pulando eufórica, com os braços para cima, jogando coisas para cima, entre elas os chapéus; vemos algumas construções ao fundo;	
00: 41: 26	Em plano médio povo pulado, braços para cima; alguns pulando com a sombrinha na mão e aberta; alguns com o jornal na mão, pulando com o jornal aberto; A partir do movimento da camera da esquerda para a direita	Ouve-se tiros além dos gritos de torcida;

	vemos a multidão;	
00:41:29	Em plano médio vemos duas mulheres de boca aberta gritando, uma mais ao centro de braços para cima. A camera da um closet-up em sesu rostos e depois um outro mais à direita no canto mas agora so podemos ver metade do seus rostos.	
00:41:31	Novamente a filmagem é feita de cima para baixo mostrando o povo;	
00:41:32	Closet-up no rosto de um torcedor que se encontra debaixo de uma bandeira;	
00:41:33	Foto: em plano médio vemos o povo comemorando, alguns pulando com os braços para cima outros com os dois braços fechados, com as mãos fechadas para cima;	
00:41:35	Mais uma foto da euforia do povo; abraços, pulos, braços para cima, bocas abertas, sorrisos;	
00:41:36	Camera filmando de cima para baixo: vemos algumas pessoas, braços para cima;	
00:41:37	Jogador de costas em Plano médio no centro mais para à esquerda com os braços para cima, levantando a taça da vitória da copa do mundo; arquibancada ao fundo da imagem; jogador levanta a taça para cima mais alto;	
00:41:38	Closet6up na taça;	
00:41:39	Num movimen,to de afastamento, amplia-se a imagem e vemos ao fundo pedaços de uma arquibancada, dois jogadores se abraçando no canto direito da tela, sendo que um deles com um dos braços levantando a taça;	
00:41:40	Plano proximo, vemos três homens. Vemos do lado direito, metade do rosto de um dos homens, com amão na boca; dolado esquerdo temos dois homens se abraçando, um de frente de oculos e do outro vemos o perfil do seu rosto.	
00:45:13	Vemos o estadio em plano médio e autoridades filmadas de lado, olhando para frente; ao centro uma das autoridades falando ao microfone;	
00:45:15	No centro da tela, vemos uma pagina de jornal com a manchete: Brasileiros e Uruguaiois ...a Batalha Definitiva;	
00:45:17	Volta-se a imagem anterior;	
00:45:19	Outra noticia: “Brasileiros: prometem arrasar a celeste”;	
00:45:21	Idem	Volta a narração por cima da musica, ao fundo escutamos fogos;
00:45:22	Volta novamente a imagem das autoridades	
00:45:24	De baixo para cima vemos a parte superior do estadio, vemos também uma multidão na arquibancada; vemos balões no ar;	
00:45:31	No centro da tela em plano médio vemos meninas com roupas de tircida organizada, e com letras que compõemsm a palavra- Brasil -, todas levantando e balançando seus pompons;	
00:45:33	Volta a imagem do balão subindo comla faixa;	
00:45:38	Camera pega a arquibancada na diagonal, vemos uma multidãzo sentada; estavam todos com lenços na mão, brancos; todos balançavam seus lenços e vemos alguns objetos no ar;	
00:45:39	Idem	Para a narração escutamos gritos e barulho de fogos, escutamos uma musica au fundo;
00:45:41	amplia-se a imagem do estadio, agora formando uma meia lua com a arquibancada lotada;	
00:45:44	Vemos em plano geral a abertura de um compartimento onde se	

	encontravam as pombas brancas;	
00:45:47	Imagem do povo na arquibancada e impedação do campo de futebol, e a imagem à frente no alto das pombas voando;	
00:45:50	Imagem vista de cima para baixo dos jogadores espalhados pelomeio do campo e as pombas sobrevoando o este espaço;	
00:45:54	Vemos em plano médio aimagem do povo na arquibancada; todos agitando seus lenços brancos;	
00:45:57	Amplia-se a imagem e vemos ameia lua da arquibancada com os leços sendo agitados;	
00:46:00	A camera aproxima-se e corta um pedaço do publico; a camera esta filmando as pessoas de costas e de cima para baixo de modo que vemos as cabeças, os corpos até a cintura e as mãos levantadas movimentando os lenços;	
00:46:01	Amplia-se a imagem e com o afastamento da camera vemos em diagonal (grua) uma meia lua do estadio lotado e o povo na arquibancada; todos balançando os lenços para cima;	
00:46:04	Aimagem é a mesma mas agora filmado pelo lado contrario;	
00:46:06	A camera de frete filma a arquibancada lotada; nomeio do povo vemos algumas fumaças; a camera se aproxima da multidão;	
00:46:07	Aproximação da camera ;	
00:46:10	A camera agora de frente filma a multidão de longe, vemos o povo na arquibancada; a camera se movimenta numa grua e vai girando o estadio lotado;	
00:46:12	Vemos ao fundo um pedaço da arquibancada; em plano médio vemos um pedaço do campo, jogadores correndo coma bola à esquerda da tela levando a bola para area até aparecer outros jogadores; é o jogo que ja esta acontecendo; o jogador leva a bola até a area e chuta para o gol, fazendo-o;	
00:46:17	Vemos em plano médio um jogador pulando;	Para o som e escutamos o barulho de uma batida de coração;
00:46:19	Vemos uma bola no ar, entrando no gol, tocando na rede;	
00:46:20	Em plano médio a camera filma vaior homens uniformizados de costas, observando algo que esta à frente deles;	
00:46:24	Em plano americano vemos jogador de joelhos, cabeça baixa, se levantando lentamente ; ao fundo vemos uma parte do campo, alguns jogadores e uma pequena parte do povo na arquibancada;o jogador se levanta e vai andando lentamente para frente, a camera filme este caminhar de perfil; era o goleiro da seleção brasileira;	
00:46:28	Imagem do povo na arquibancada na diagonal, meia lua; temos com a aproximação a imagem de um grupo onde a camera focaliza uma mulher chorandoe olhando para tras;	
00:46:33	Closet-up no perfil de um jogador com a cara de choro, lado esquerdo da tela. Atras dele vemos pedaços de um rosto de um homem;	
00:46:35	Amplia-se a imagem e em plano médio vemos o mesmo jogador com o rosto baixo e as mãos nos olhos sendo acompanhado por dois homens para fora do campo; temos esta imagem de lado de perfil;	
00:46:38	Novamente a imagem do estadio e o povo na arquibancada , fazendo uma meia lua a camera circula o estadio numa grua, e vai ampliando a imagem até mostrar o campo de futebol também; no campo vemos em plano médio pessoas dispersas, alguns grupos espalhados;	
00:46:51	Inicia-se uma sequênciade fotos : vemos me plano americano dois jogadores; um estav com o braço em volta do pescoço do outro, no centro da tela;	

00:46:54	Foto: dedois outros pessoas; closet-up em seus rostos cabisbaixos;	
00:46:56	Imagem de dois homesn sentados, um mais à esquerda com a mão embaixo do queixo e a outra em cima das pernas; o outro estava mais à direita e de perfil; vemos seus braços dobrados e suas mãos tapando o rosto cabisbaixo;	
00:46:59	Vemos dois outros homens em plano americano, sentados, um mais à esquerda com a escondendo o rosto e o cotovelo apoiado no joelho; o outro estava mais à direita de perfil, com as mãos tapando as orelhas e os braços também apoiados no joelhos;	
00:47:02	Closet-upem maisdois outros torcedores, um visto de lado, com a as mãosescondendo o rosto e o outro mais a frente e à direita no canto com a mão na cabeça e esta abaixada;	
00:47:05	Em plano americano vemos de perfil uma menina com os cotovelos dentro de uma pia, cabeça baixa escondida entre os braços;	
00:47:09	Imagem borrada;	
00:47:10	Em plano americano vemos dois homens sentados numa cama; alguns objetos espalhados entre eles na cama; o da esquerda cabisbaixo e o outro com uma coberta cobrindo suas pernas; a camera num afastamento focaliza agora o chão do quarto onde se encontram varis objetos espalhados;	Vota a narração;
00:47:15	De baixo para cima vemos a cena de um estadio de futebol à noite, vazio, a imagem vai desaparecendo e a tela vai ficando preta;	
00:47:24	Foto: a iamagem volta e vemos em plano americano uma bola grande no canto esquerdo sendo carregada com as duas mãos por alguém na arquibancad; ao fundo vemos pedaço da arquibancada lotada, rostos tristes;	
00:47:25	Volta a filmagem: closet-up no rosto de um torcedor negro que olha atentamente para frente, a camera segue o olhar do torcedor e depois aparece outro rosto de outro torcedor atras com o olhar também atento;	
00:47:34	Idem	Inicia-se uma musica funebre;
00:47:39	Closet-up em um rosto atento na multidão ;	
00:47:42	Closet-up em outro rosto que olha fixamente para frente com uma expressão fechada carrancuda;	
00:47:48	Closet-up no rosto de outro torcedor com uma expressão de raiva no rosto, testa e olhos franzidos; chapéu na cabeça;	
00:47:54	Outro closet-up no perfil de um jovem torcedor olhando com o rosto triste e preocupado para frente;	
00:47:58	Perfil no canto direito de um homem com um capacete de militar, olhar atento para frente, boca meio aberta;	
00:48:02	Olhar de um guarda em plano americano, ateto para olado direito;	
00:48:05	A camera agora focaliza duas crianças olhando com atenção para olado meio espantados;	
00:48:07	Três homesn em plano médio esticando seus pescoços para assistirem melhor algo que o espectador não vê; eles estavam com expressões de espato, preocupação e atentos;	
00:48:09	Três guardas de perfil da cintura para cima uniformizados virando suas cabeças para a direita para verem melhor;	
00:48:11	Foto: closet-up no rosto de um torcedor negro com a testa franzida e a boca meio aberta e um olhar de espanto;	
00:48:12	O mesmo homem (rosto) visto mais de perto, aproximação da camera; dentes estragados; vemos do seu lado outro torcedor fazendo gestos comos estivesse reclamando de algo;	
00:48:14	Vemos os mesmo dois homens agora um do lado do outro, o negro agora de boca fechada;	

00:48:15	Com o afastamento da camera vemos dois homesn com gestos de reclamação, de revolta; olhar de raiva;	
00:48:16	Imagem em planomédio do povo na arquibancada; atras da corda de segurança , temos a imagem vista de frente a camera se aproxima da multidão até focalizar um oculos estilo Rayban espelhado que refletia a luz do sol, parecia dois farois;	Começa o barulho de gritos, discussões, pessoas falando alto; torcidas gritando, assobios e reclamações;
00:48:18	Imagem do campo em plano médio de cima para baixo vemos um grupo de jogadores em volta do juiz;	
00:48:20	A imagem vsita pelo outro ângulo, grua; vemso um grupode jogadores e técnicos embolados e alguém empurra o juiz e começa a andar em volta dele;	
00:48:23	Continua o bolo de jogadores e agora com mais fotografos e camera e reporteres, todos entram em cena, além da policia é claro, vemos o bolo aumentar;	
00:48:27	Em uma grua vemos acemra acompnhando o tumultono campo mais gente aparece;	
00:48:28	Em plano médio vemos uma foto, jogador de perfil do lado esquerdo com os braços abertos na altura da cintura , peito para fora indo de encontro a um policial, que levantava o braço direito num gesto de “pare”;	
00:48:29	Em palno americano no tulmuto entre jogadores e guardas;	
00:48:30	Idem	
00:48:31	Imagem do campo de ima para baixo com a bolo de pessoas/jogadores e policiais discutindo e brigando em campo, vemos chegar mais fotografos;	
00:48:38	Idem	
00:48:39	Imagem do campo, alguns jogadores brigando com os policiais no canto esquerdo e ao fundo um grande bolo de pessoas;	
00:48:44	Discussão entre guardas , jogadores, juizes técnicos, engravatados, ao fundo e no alto vemos pedaços do povo na arquibancada;	
00:48:45	Idem	
00:48:46	Idem	
00:48:47	Foto: cena de um policiais de costas segurando algumas pessoas e um bolo de gente; Foto:jogador sendo agredido com braço esquerdo sobre a testa e o outro protegendo o corpo, meio que se esquivando , se abaixando, atras dele alguns jogadores;	
00:48:49	Em plano médio vemos a cena da confusãoi de cima para baixo; grupos de pessoas , guardas , jogadores, técnicos e fotografos, se dispersando e segurando um juiz ou um bandeirinha, este da um murro em alguém, começa os pontapés , a camera segue filmando a cena de violência;	
00:49:03	Alguns policia segurando em plano médio um homem; outro homem chega para pedir algo, segue uma briga entre eles;	
00:49:06	Foto: homem a direita da tela de perfil e os outros três mais ao cenro e um juiz na frente; boca aberta; homem que estava atras de um engravatado segurando com as duas mãos seu peito e do outro segurando do lado esquerdo; Foto: dois homesn , um no canto esquerdo e outro no direito ; um visto de frente e outro de lado no campo; em plano médio vemos um jogador ao fundo em pé , e amsi oa fundo pedacinho da arquibancada;	
00:49:08	Pessoas na confusão, vemos um de camisa numero 8 de costas, um	
00:49:09	deitado, outros dois de frente do lado direito da tela;	
00:49:10	Foto: jogadores, juizes, policia, reporteres , dispersos pelo campo, brigando, vemos com pouca nitidez pois esta à noite e tem pouca luz;	

	Foto: um homem à esquerda começando...; jogador chegando com a perna dobrada, braços abertos, alguns jogadores ao fundo;	
00:49:11	Foto: jogador dando um pontapé, e outro caindo no chão;	
00:49:12	Idem	
00:49:13	Um homem segurando outro por trás, closet-up no rosto deste, ele estava com a boca aberta, e temos mais um closet-up;	
00:49:14	Foto: com aproximação da câmera de frente temos o povo na arquibancada; torcedores apontando com o dedo para algo à sua frente; boca aberta; dentes aparecendo; Foto: cabeças vistas de um plano médio de cima para baixo, closet-up na cabeças do povo; deslocamento da câmera (afastamento) vemos que eles estão apertados e segurando-se uns nos outros para não caírem de uma arquibancada;	
00:49:18	Volta a imagem: câmera de frente em plano médio vemos os torcedores na arquibancada sendo carregados por outros;	
00:49:22	De baixo para cima vemos torcedores na arquibancada, alguns em pé na sacada na parte superior desta última, na frente dos outros que estavam sentados; eles estavam meio que discursando; vemos alguns objetos sendo atirados; um dos homens pega algo e atira também no povo que está à sua frente;	
00:49:33	Foto: rosto de um homem (close-up); braço estendido, boca entreaberta, testa franzida, veias da garganta inchadas; Foto: o mesmo homem com o braço levantado, na outra mão um cigarro, boca aberta, dentes aparecendo	
00:49:38	Câmera filma os torcedores espremidos de costas, atrás da arquibancada; alguns torcedores caindo;	
00:49:39	Close-up em dois rostos de torcedores; ao fundo um com a boca aberta e o da frente olhando atento para frente;	
00:49:40	Outro closet-up no rosto de um negro, boca aberta e dentes estragados à mostra;	
00:49:41	Imagem do campo de cima para baixo (grua); imagem de um gol; repórteres atrás de dois jogadores caídos no campo em frente ao gol; um jogador chegando no local, briga; continua a cena a partir do afastamento da câmera, ampliando-se a visão onde vemos então mais jogadores dispersos discutindo; um chega de frente e empurra outro e embolam-se no meio de mais jogadores; inicia-se uma briga, vários jogadores, juizes, bandeiras, vemos flashes de fotos;	
00:49:59	Multidão no campo brigando, câmera vai para o lado esquerdo (carrinho) e o bolo de jogadores continua brigando, vemos pessoas correndo, flashes;	
00:50:26	Foto: jogador com os braços para cima; atrás dele alguém o segurando; ao fundo pessoas andando; Foto: closet-up no rosto de um jogador com sangue no canto da boca;	
00:50:27	Idem	
00:50:28	Volta a câmera a filmar e vemos a cena de um torcedor com uma das mãos no ouvido outra na boca, esta aberta, olhando para frente; continua a cena e ele vai para frente, volta para o seu lugar, e em plano americano vemos ele levantar os braços e colocar a língua para fora para assobiar;	
00:50:34	Idem	Barulhos de assobios, risos, gritos e fogos
00:50:36	Imagem, closet-up no rosto de um torcedor sorrindo dando uma gargalhada, se mostrando seus dentes de cima, olhos fechados;	
00:50:40	Close-up no rosto de um torcedor negro rindo com os dentes à vista; continua a cena este fumando um cigarro;	
00:50:44	Outro closet-up no rosto de um torcedor negro rindo, mostrando os dentes,	

	continua a cena com ele fumando um toquinho de cigarro;	
00:50:47	Plano americano pegando um torcedor negro usando oculos escuros, mostrando os dentes estragados olhando para frente e com a boca fechada;	
00:50:52	A multidão na arquibancada é vista de cima para baixo, vemos cabeças olhando para baixo; alguns torcedores levantando-se; o vendedor de picocas e outras cositas passando na frente da torcida;	
00:50:56	Idem	Volta a narração e au fundo escutamos barulhos de torcida;
00:50:58	Closet-up no rosto de outro torcedor negro, olhar atento para frente;	
00:51:05	Segue a cena com a camera se afastando pegando a imagem de outros torcedores ao lado, um deles sem dois dentes da frente;	
00:51:10	Closet-up no torcedor batendo palma, olhando para frente com ar de preocupação;	
00:51:12	Closet-up em dois rostos de dois garotos um negro outro moreno que olhavam atentamente para frente com a boca entreaberta; a cena continua focalizando –os e les começam a se esticar para ver melhor a cena que se passava;	
00:51:14	Idem	Volta a musica funebre e ao fundo escutamos ruidos de torcidas;
00:51:21	Imagem de baixo para cima da arquibancada ; em plano médio vemos varios torcedores levantando ao mesmotempo , olhando atentos para o lado esquerdoe para baixo, alguns com radio coladinho no ouvido; a cena continua, levamtam-se outros torcedores preocupados ; alguns estendem os braços à frente ; um deles bate palmas e outros setam-se rapidamente, outros hesitam em sentar; e alguns ficam meio que agavhados, sempre com o radinho e alguns continuam em pé;	
00:51:34	Idem	
00:51:35	Sentam-se todos novamente;	
00:51:36	Idem	
00:51:37	Plano americano no rosto de um torcedor de oculos escuro fumando ou soltando uma fumaça;	
00:51:42	Trocedores enfileirados na horizontal filmados de lado ; de perfil vemos sete torcedores olhando atentos para frente;	
00:51:48	Outros trocedores agora são filmados quase que de frente; um deles bocejando;	
00:51:53	Cena filmada de baixo para cima, vemos um pedacinho da arquibancada com o povo olhando para baixo;	
00:51:54	Idem	
00:51:55	Cena vista de cima para baixo , povo na arquibancada olhando para baixo , amplia-se a imagem e vemos um homem em pé fazendo gestos com os braços levantados, balançando-os ; outro o segue fazendo os mesmos gestos;	
00:52:02	Imagem quase de frente; plano médio; povo na arquibancada; sentado ao fundo três homesn em pé, dois com as bocas abertas e braços estendidos e um balançando uma bandeira;	
00:52:03	Idem	
00:52:07	Vemos em plano médio outra imagem do povo na arquibancada com o carrinho a camera vai da esquerda para adireita seguindo a linha da arquibancada; vemos um homem de costas para a camera ed e frente para arquibancada, para atorcida balançando os dois braços verozmente para	

	cima, ele vira-se se senta-se vemos a o fundo pessoas passando;	
00:52:19	Povo na arquibancada, ao fundo bandeiras sendo balançadas e pessoas em pé; com a grua a camera vai descendo até	
00:52:20	Idem	Volta a narração;
00:52:24	Em plano médio vemos um homem de perfil olhando para o lado direito atrás deles pessoas andando;	
00:52:30	Policiais ao fundo, de costas, em plano médio, fotografos de lado mais para a direita;	
00:52:33	Povo na arquibancada começando a ir embora;	Aumenta-se o ruído da torcida, de gente conversando, escutamos foguetes e gritos;
00:52:37	Alguns homens começando a ir embora olhando para frente;	
00:52:43	Policiais descendo as escadarias da arquibancada;	
00:52:50	Dois homens mais a direita um de frente para o outro;	
00:52:59	Homens descendo as escadas na arquibancada, esta, já quase vazia, jornais voando, povo se dispersando na arquibancada, um casal conversando, um de frente para o outro;	
00:53 17	A camera se afsta e vemos com meia amplitude a arquibancada sendo esvaziada so algumas pessoas andando;	
00:53 24	Através de uma grua vemos de novo a mesma imagem mais de um outro ângulo;	
00:53 26	Duas pessoas na ultima arquibancada e algumas andando embaixo;	
00:53 37	Palno aberto vemos o campo vazio e a entrada das escadas que ira dar nos vestiarios;	
00:53 40	Idem	Barulho de chuva;
00:53 43	Plano médio vemos um homem de chapéu; negro olhando para frente ; pessoas andando atrás dele ao fundo, ele vira-se para adireita e começa a caminhar;	
00:53 53	Vemos a arquibancada de baixo para cima quase vazia, vemos o jornais e folhas no ra levantadas pelo vento;	
00:53 59	Vemos em plano médio dois garotos carregando um saco enorme, andando pelas arquibancadas vazias, a camera os segue da direita para a esquerda;	
00:54:09	Plano médio o estadio (meia lua) vazio;	
00:54:12	Alguém saindo das escadarias do vestiario para o campo com um gurada-chuva/ o carrinho vai passando com a camera pelo estadio filmando-o vazio; a camera cirula;	
00:54:28	IDEM	Barulho de trem chegando
00:54:30	Vemos em plano médio o trem chegando na estação;	
00:54:32	Antes mesmo do trem parar totalmente vemos ao fundo algumas pessoas saltando do trem, ele vai parando e na mesma medida o povo vai saindo; alguns correndo; e em poucos minutos centenas de pessoas saindo dos trem correndo na calçada, algunsn atravessando os trilhos , a camea vai se deslocando para frente;	
00:54:36	IDEM	Inicia-se uma canção, um sambinha;
00:54:51:	Imagem das pessoas andando de frente , algumas correndo, plano médio;	
00:54:55	Dois garotos correndo descendo algunsn degraus na calçada; vemos sorrisos; vemos uma criança do lado esquerdo dando a mão para alguém; alguns pulandoas os degraus, risos	;

00:55:08:	Imagem de frente em palno geral, vemos carros estacionados de costas para um muro ao fundo a estação de trem , pessoas pulando o muro;	
00:55:13	Plano geral vemos pessoas caminhando em direção à entrada do estadio; onibus chegando lotado; carros ; ruas lotada	
00:55:22	Plano geralde outra vista da rua ; carros; onibus; pessoas andando; pessoas chegando às entradas do estadio;	
00:55:30	Carros na rua e uma caminhoneta lotada de pessoas atras, parecia um carro de boia fria; pessoas acenando da caminhoneta, a camera segue a caminhoneta;	
00:55:35	Camera filmando por tras pessoas andando, ao fundo vemos uma ponte ; carros nas ruas; pessoas correndo	
00:55:46	Plano americano pessoas andando nas ruas;	
00:55:47	Pessoas saindo ou netrando pelas grades do estadio.	
00:55:50	Pessoas escalando as grades pulando-as;	
00:55:55	De novo vemos o povo nas ruas aos arredores do estadio vemos carros;	
00:56:03	Por uma grede a camera filma pessoas andando , correndo, entrando no estadio, ou saindo , passando por uma espécie de catraca;	
00:56:12	As pessoas vão chegando enchendo o estadio; vão se sentando, para assistir a um novo, jogo de futebol;	Inicia-se barulho de pessoas caminhando, andando, correndo;
00:56:19	camera filma os homens na cabine;	
00:56:24	De cima para baixo vemos o povo na arquibancada; continua acena alguns levantando e depois todos também levantam-se;	
00:56:38	Cena de cima para baixo, por tras vemos povo sentado na arquibancad , camera vai girando como a ajuda ada grua contornando o estadio;	Escutamos gritos de torcida e trompetes;
00:57:00	Amplia-se a imagem do estadio visto de cima lotado;	Começa a musica final, uma musica classica;
00:57:06	Em palno geral vemos o estadio, pela grua circulamos o estadio ; ampliando-se e afastando-se a camera mostra todo o estadio visto de cima lotado até aparecer os aredores do estadio;	
00:57:20	Campo visto de cima em palno geral;	
00:57:24	Plano geral vemos o campo em maia lua do estyadio lotado, a camera vai afastando-se do estadio e por outyro ângulo vemos a mesma imagem; a camera circula;	
00:57:33	Em palno médio vemos joagador pegando a bola no campo correndo da esquerda para a direita e indo em direção ao gol, adversario vindo em sua direção para impedi-lo; vemos o jogador driblando o adversari e fazendo o gol; o jogador entra no gol;	
00:57:47	No campo jogador coma bola vai para area, prepara-se e faz o gol no cantinhoesquerdo do gol; jogador ja vai pulado; o goleiro fica com um dos joelhos no chão; vemos ao fundou pedacinho da arquibancada levanta,do-se;	
00:57:49	Jogador driblando outro pela direita e fazendo o gol, torcida atras do gol; vemos a arquibancada levantando-se e vibrando;	Escutamos ao fundo gritos de comemoração;
00:57:54	Jogador em plano médio pega a bola no meio ; goleiro sai do gol e a bola entra ;	
00:57:57	Jogador dribla pela direita e faz o gol no cantinho esquerdo;	
00:57:59	Outra jogada ; drible do jogador com um balãozinho e vai para area e faz o gol visto de treas do gol;	
00:58:01	Vemos em plano americano, jogador se joga na rede, pendurando-se nela	Em 58:07 para a

	como um bebê no ventre de sua mãe; a bola fica no canto direito do gol;	musica final e e inicia-se gritos de torcida e foguetes;
00:58:14	FIM	