



© United Artists



CINEMA, CORPO, BOXE:

NOTAS PARA PENSAR A RELAÇÃO ESPORTE E SOCIEDADE

VICTOR ANDRADE MELO — ALEXANDRE FERNANDEZ VAZ

RESUMO: O trabalho apresenta algumas notas sobre a relação entre cinema e esporte, duas expressões da modernidade, tomando como exemplo central o boxe. Modalidade-espetáculo que fascinou a artes, em especial a literatura e o cinema, o pugilismo foi também uma referência estética para Bertolt Brecht, para o qual a posição do público esportivo seria ativa, assim como ator no cinema, para Benjamin, dominaria a máquina. Atemo-nos, nos limites desse trabalho, a algumas cenas da relação histórica entre cinema e boxe, o caráter de espetáculo que este assume e também a carga moral que passa, nos marcos do caráter civilizador do esporte, a comportar.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Pugilismo; Cinema e Esporte; Domínio do Corpo.

ABSTRACT: This paper shows up some notes on the relation between cinema and sport, both very important expressions of modernity. Pugilism is a central theme of this study because it was a fascinated subject for several arts, specially literature and cinema. It was also an esthetical reference for Bertolt Brecht, for which sport public was like the cine actor for Walter Benjamin: both were active, the second was the master of machine. In this study we watch some scenes of the history of cinema and pugilism, the spectacle face of the last and also its moral function as vector of civilization process.

KEYWORDS: Cinema; Pugilism; Cinema and Sport; Domination of Body.





1. INTRODUÇÃO

Nos anos 1930 o filósofo alemão Walter Benjamin publicou um ensaio que se tornaria um clássico sobre as condições de produção e reprodução da obra de arte. Referimo-nos ao conhecidíssimo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Ao escrever o texto, Benjamin procurava enfrentar questões candentes, entre elas a possibilidade de afirmação da obra de arte em face à perda do seu caráter aurático, de unicidade e distanciamento, assim como a estetização da sociedade propugnada pelo fascismo, cujos representantes, entre eles Marinetti, preferiam falar na beleza da guerra e da destruição. Contrapondo-se a eles, Benjamin levantava a bandeira de uma *politização da arte* (Benjamin, 1985). O texto sobre a reprodutibilidade técnica compõe uma constelação que forma um trabalho muito mais extenso e que não chegou ao seu fim na curta vida de seu autor. O *Passagen-Werk* — Obra das Passagens — pretendia ser uma arqueologia da modernidade a partir da análise de literatos, panfletos, propagandas e outros artefatos das grandes cidades européias, principalmente de sua metrópole por excelência, Paris, “a Capital do Século XIX”, como mostram outros ensaios de Benjamin (1997). O texto em questão se debruça especialmente sobre o cinema, considerando-o, por conta de sua natureza produtiva e estética — as possibilidades de aproximação ótica, os cortes, a montagem — a expressão artística moderna *por excelência*. Cinema e cidade, cidade no cinema, a possibilidade de a multidão ver-se na tela, diz Benjamin. Mais do que isso, a chance do humano relacionar-se, de forma autônoma, com a máquina:

O interesse desse desempenho [do ator cinematográfico] é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome dela, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo (Benjamin, 1985, p. 178-179).



Mas há ainda uma outra forma, além do cinema — no qual o ator desempenharia contra a máquina, dominado-a —, onde o humano exerceria seu senhorio sobre a máquina, propugnando uma relação distinta daquela da fábrica, determinada pelo capitalismo a pleno vapor. Benjamin se refere a um fenômeno tão importante para a modernidade quanto representativo para as novas configurações subjetivas que ali se engendram sobre o corpo. O esporte não lhe passou despercebido, tanto como ponderação sobre a maquinização do corpo representada pelo espetáculo de Berlim em 1936 (cf. Benjamin, 1980) como pela fascinação dada pela excelência esportiva de um multicampeão olímpico: “O esportista só conhece, num certo sentido, os testes naturais. Ele executa tarefas impostas pela natureza, e não por um aparelho, salvo casos excepcionais, como o do atleta Nurmi, de quem se dizia que ‘corria contra o relógio’” (Benjamin, 1985, p. 178).

A atenção de Benjamin para esses dois fenômenos tão modernos, o esporte e o cinema, não é arbitrária, pelo menos por dois motivos. O primeiro deles é a própria grandeza de cada um deles, nascidos como espetáculo mais ou menos ao mesmo tempo, se considerarmos as primeiras exhibições cinematográficas e as contemporâneas arenas esportivas, mesmo quando elas foram às ruas da segunda metade do século XIX. Lembremos que anos depois, ao tempo em que vinha a público o ensaio de Benjamin, esses dois fenômenos encontraram uma síntese definitiva no projeto *Olympia: Festa do Povo, Festa da Beleza*, de Leni Riefensthal, documentário que estabelece os parâmetros

do que será, posteriormente, a captação e produção de imagens esportivas pela televisão.

O segundo motivo é a presença de Bertolt Brecht no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Mais que isso, diz respeito ao papel que o grande dramaturgo atribui ao teatro revolucionário ou, mais especificamente, à relação entre o público e o desenrolar do espetáculo. Para ele, o papel do primeiro deveria ser outro que na tragédia clássica, envolto em alguma contemplação e abandono. Ao contrário, o público do teatro revolucionário deveria ser como o seu correlato *esportivo*: ativo e influente no desenrolar no palco. Brecht toma como modelo nada menos que o público do boxe, esporte pelo qual o revolucionário tinha a fascinação dos que acreditam no voluntarismo como mola mestra da transformação social.

Se o cinema multiplica as possibilidades do teatro revolucionário, uma vez arte reprodutível infinitamente, cabe perguntar, na esteira das preocupações do próprio Brecht, ele mesmo um entusiasta das práticas esportivas na tela grande, e das sugestões de Benjamin, sobre a relação entre aquele e o esporte, especificamente o pugilismo. Nas próximas páginas, ocupamos do tema na forma de um comentário algo experimental, tomando como referência algumas cenas dessa história.¹ Com esse esforço, esperamos contribuir para delinear com maior precisão o papel ocupado pelo esporte nas redes e teias sociais, algo que poderíamos chamar de uma “arqueologia social” do objeto.

Lembremos que o boxe tem sido um dos esportes mais representados pelas mais



diferentes linguagens. A literatura, por exemplo, tem sido pródiga em descrever este esporte, talvez porque suas narrativas, seus personagens e ambientes — confusos, paradoxais, sombrios — sejam bastante adequados à elaboração de boas histórias. Ernest Hemingway e Ezra Pound o consideraram; Borges e Brecht elaboraram contos e ensaios tendo o tema como referência. Julio Cortazar dedicou a Carlos Monzón um texto belíssimo, uma homenagem ao campeão argentino, ídolo e figura carimbada da melancolia, do drama e do tango portenhos e ainda tomou “el boxeo” como um quase-personagem no conto *Segundo viaje*. Machado de Assis, por sua vez, observou a presença da nobre arte na cidade do Rio de Janeiro, em especial nas crônicas publicadas no jornal “Gazeta de Notícias” na década final do século XIX.

Porque elegemos o boxe e o cinema como temática de estudo? Chamou-nos a atenção a peculiaridade de sua popularidade em uma sociedade que, desde o século XIX, vem se pretendendo como moderna. Melo (2004) trabalhou com a tese de que esporte, cinema e dança são manifestações primordiais no nascimento da sociedade do espetáculo (cf. Debord, 1997), diretamente articuladas com o ideário e o imaginário da modernidade por estarem plenamente adequadas aos sentidos e significados de um novo *modus vivendis* que incluía o desafio, o movimento, a exposição corporal, a velocidade, a busca do prazer e da excitação, a crença na ciência e no progresso, a idéia de multidão, um processo de formação de uma cultura popular construída no hibridismo urbano do gosto das camadas médias e populares. O

esporte não apenas foi tema constante nas películas, como também foi responsável por desencadear mudanças na linguagem cinematográfica, estabelecendo uma forma de captação e montagem que devia corresponder às coreografias que se anunciavam.

2. CINEMA E BOXE: PRIMÓRDIOS DE UMA RELAÇÃO – UMA PREOCUPAÇÃO “CIENTÍFICA”

É no decorrer do século XIX que o esporte deixa de ser apenas um jogo de azar e passa-se cada vez mais a observar sua vinculação com a idéia de “saúde”, uma relação equivocadamente causal e linear que permanece até os dias de hoje. Mais do que isso, de forma crescente passa a ser concebido essencialmente como um espetáculo, gerando um poderoso mercado ao seu redor. É identificado simultaneamente como uma “forma de viver”, adotada pelos *modernos*, e como uma *diversão* – seja na prática propriamente dita ou ainda no gozo do espetáculo – que ganha grande popularidade por entre todas as camadas sociais. Observe-se que, na transição dos séculos XIX e XX, ele confirma definitivamente os imperativos da modernidade. Nesse contexto, boxe, automobilismo, remo, ciclismo, futebol, disputas em geral ganham espaço:

Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Em uma escala mais modesta, esses elementos sempre haviam feito parte das diversões voltadas para platéias proletárias, mas a nova prevalência e poder de sensação imediata e emocionante definiram uma era



© Mike Stevens



fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” surgiu como a tônica da diversão moderna (Singer, 2001, p. 133).



Assim, como já vimos, não é de surpreender os encontros entre cinema e esporte no decorrer da história. Mas quando o boxe pela primeira vez foi captado pelas lentes dos primeiros “cineastas”? Antes mesmo da invenção do cinema moderno. Ao que tudo indica, pela primeira vez atletas em movimento são representados em 1865, já com fotografias de boxeadores, exibidas no estereoscópio, de Jean Claudet (cf. Mannoni, 2003).

Vemos cenas do “nobre esporte” captadas nas máquinas criadas por Étienne-Jules Marey e Georges Demeny no âmbito da *Station Physiologique*, pioneira no desenvolvimento científico da fisiologia do exercício. Juntos inventaram a primeira câmera cronofotográfica, iniciativa que obteve real sucesso na produção de filmes, quase tendo resolvido o problema da projeção, algo que somente seria definitivamente solucionado em 1895, com a ação dos irmãos Lumière. Alguns estudiosos chegam mesmo a afirmar que seriam *esportivas* algumas das origens do cinema, tal o papel que o esporte ocupou no desenvolvimento de máquinas que precedeu àquela criada pelos Lumière.²

O boxe captado e exibido nesse primeiro momento estava diretamente relacionado com uma preocupação científica de investigar e descrever com mais profundidade a movimentação humana. Sua presença nas películas se dá fundamentalmente pela riqueza de movimentos que apresentava.

3. CINEMA E BOXE: ESPETÁCULO E COTIDIANO

Esse quadro começaria a se alterar a partir da invenção do quinetoscópio, por Thomas Edison, em 1894, em cujas mãos a exibição de imagens em movimento entra definitivamente no rumo de tornar-se um espetáculo e não mais somente uma questão puramente científica. Nesse mesmo ano, Edison filmou a luta entre James Corbett e Peter Courtenay, e em 1897, a luta entre Corbett e Fitzsimmons (cf. Merida, 1995).

Nos Estados Unidos, a partir de aperfeiçoamento do aparelho criado por Edison, várias empresas foram se estabelecendo no mercado. Vale a pena destacar a Kinestocope Exhibition Company, dirigida por Otway e Gray Latham, especializada em filmes de boxe, que já gozavam de grande prestígio entre o público e se encontravam entre os mais procurados nos primórdios do cinema norte-americano (cf. Mannoni, 2003).

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



norte-americana ocorreu quase um mês depois da dos irmãos Lumière: 21 de abril de 1895. Outra inovação implementada pelos irmãos Latham, no mesmo ano de 1895, também tinha relação com o boxe: filmaram o combate entre Youg Griffo e Charles Barnett do telhado do Madison Square Garden, em seqüências de até 8 minutos, sem interrupção (cf. Mannoni, 2003).

Nesse momento, o esporte já era bastante filmado por ser mais uma das práticas comuns no gosto popular e por ser um espetáculo de grande popularidade. Por isso identificamos tanto o boxe sendo tematizado nos primórdios do cinema norte-americano, nos *nickelodeon*, muito procurados por imigrantes e outros membros das classes trabalhadoras daquele país. O novo mundo era exibido nas telas que ocupavam as feiras e lojas abertas nas novas cidades cada vez maiores e dele fazia parte o esporte, notadamente o boxe, um dos símbolos culturais norte-americanos (cf. Cohen, 2001).

Também é comum desde esse primeiro momento a inserção do boxe na cena cômica, algo que vai percorrer toda a história da relação desse esporte com a sétima arte. Normalmente trata-se de um lutador inferior, que adota um estilo confuso e, ainda assim, depois de receber algumas pancadas do pugilista mais forte (sempre com cara de mau), acaba por vencer ou se sair bem no combate. Uma exemplar e genial dessas cenas pode ser identificada no filme *Luzes da Cidade*, de Charles Chaplin (1931), cineasta que já tinha incorporado o esporte no curta-metragem *Campeão de Boxe*, realizado em 1915.

4. CINEMA E BOXE: FORMAÇÃO MORAL

Posteriormente, sem que deixasse de ser encarado como divertimento do homem comum, o tema, compreendido como símbolo de progresso, passa a ser inserido em preocupações de cunho nacionalista, envolvido em formulações de cunho moral e encarado como estratégia de formação política, tanto a partir de uma perspectiva progressista como do ponto de vista conservador.

Havia claramente um sentido de construção de comportamentos adequados e de uma identidade nacional ao redor do cinema norte-americano do início do século XX. Tratava-se da difusão de ideais e da utilização de heróis como força de expressão, algo que se concretizou nos ídolos cinematográficos, vários oriundos do meio esportivo, como Jonny Weissmuller, ex-atleta de natação e o mais famoso Tarzan, e alguns famosos lutadores de boxe.

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

5. CINEMA E BOXE: UMA RELAÇÃO CONSOLIDADA

Os filmes de boxe não mais pararam de surgir na cinematografia norte-americana. David W. Griffith, John Huston, John Ford, Franco Zefirelli, Charles Chaplin e Martin



Scorsese, entre outros importantes diretores, apontaram suas câmeras para o esporte. Atores como Robert De Niro, Jon Voigt, Humphrey Bogart, Anthony Queen, Jack Palance, Errol Flynn, Kirk Douglas, Clark Gable, Paul Newman, Daniel Day-Lewis e até Elvis Presley representaram papéis de boxeadores. Vale ainda destacar a série *Rocky*, cujo primeiro filme foi lançado em 1976, estrelado por Sylvester Stallone, sendo agraciado com três oscars.

Mas o boxe também chamou a atenção de importantes cineastas de outros países, como de Luchino Visconti, que dirigiu *Rocco e seus irmãos*, estrelado por Alain Delon, e de Alfred Hitchcock, responsável por *O Ringue* de 1927. Não nos parece equivocada a afirmação de Ignacio Mañas: “El deporte, como el cine, tiene sus géneros. Y el que sin ninguna duda ha despertado más la atención de los cineastas ha sido el boxeo. Todos los géneros cinematográficos se han servido de este deporte para construir historias que nos han venido mostrando su turbulenta e intrincada evolución” (Mañas, 2003, p. 40).

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





© Mike Stevens



© Pam Roth

6. À GUIZA DE CONCLUSÃO: UM DIÁLOGO COM BRECHT

Praticar boxe para melhorar o funcionamento dos intestinos...isso não é esporte. A finalidade do esporte não é, obviamente, o fortalecimento do corpo, mas a finalidade deste pode, sim, ser esportiva (...). Um pugilista que não leva seu oponente ao nocaute, não pode ser considerado o vencedor do combate.

Bertolt Brecht

Para concluir, vale a pena retomar as relações que Bertolt Brecht manteve com o esporte, notadamente com o boxe, pela importância da obra do poeta e dramaturgo e pela sua compreensão sobre os encontros entre o esporte e a arte. O autor foi um apaixonado pelo aspecto plástico e objetivo do gestual dos atletas, notadamente de pugilistas. Um relacionamento mais explícito de Brecht com o boxe pode ser observado a partir da década de 1920, quando começou a comparecer com relativa frequência aos ringues e às lutas e tornou-se amigo e biógrafo de Paul Samson-Koerner, um dos campeões alemães da época, futuramente ator de cinema.

De acordo com Gerd Bornheim, mesmo que imprecisa, a aproximação de Brecht com o esporte não pode ser vista como ocasional ou mera curiosidade, devendo ser situada no âmbito de suas propostas para o teatro e para a arte em geral (cf. Bornheim, 1992). Como dito na introdução desse texto, Brecht não só comparava os espetáculos esportivos aos teatrais, como sugeria que o público de teatro se aproximasse da postura dos espectadores esportivos. Claramente Brecht parecia caminhar, mesmo que não explicitamente, no sentido de apresentar o esporte como uma arte da performance.



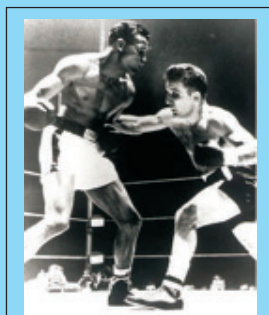
Observe-se que Brecht não propunha que o esporte fosse incorporado como tema pelo teatro, embora também a isso explicitamente não se opusesse, chegando a inserir o boxe em uma de suas peças — *Na selva das Cidades*, de 1922 — quando metaforicamente compõe um conflito entre um empregado (Garga) e um rico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

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

Na verdade, aí está o argumento central de nosso estudo, o que desencadeou nossa investigação: o esporte, entre eles o boxe, esteve articulado de maneira complexa com a construção do ideário da modernidade, ocupando um lugar ímpar nesse processo. É a busca de definição dessa peculiaridade que nos conduz ao desenvolvimento de nossa pesquisa. Com os indícios apresentados neste artigo, podemos concluir que há farto material a ser trabalhado e muito a ser investigado acerca de tão polêmico e instigante esporte.

T & M

Texto recebido em maio de 2005. Aprovado para publicação em julho de 2005.



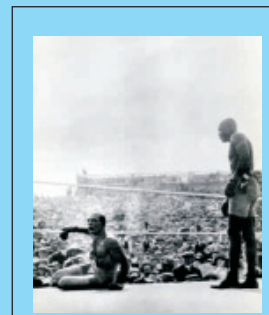
Robinson / La Motta

© Sydney Armstrong



Zale / Graziano

© Karl Struss



Johnson / Burns

© Gordon Hall



Dempsey / Gibbons

© Gordon Hall



Louis / Schmeling

© Karl Struss

5. SOBRE OS AUTORES

Victor Andrade Melo é Professor do Programa de Pós-Graduação em História Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Endereço eletrônico: victor.a.melo@uol.com.br.

Alexandre Fernandez Vaz é Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação e Sociedade Contemporânea. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. O autor agradece ao CNPq e à FAPESC pelo apoio financeiro concedido para a realização da pesquisa. Endereço eletrônico: alexfvaz@uol.com.br.

6. NOTAS

1. O trabalho dá prosseguimento a um esforço que pode ser encontrado em Melo (2004) e Vaz (2004).
2. Existem alguns bons documentários franceses sobre tal fato, entre eles “Georges Demy e as origens ‘esportivas’ do cinema”, exibido no mês de julho de 2002 no Centro Cultural do Banco do Brasil/Rio de Janeiro.

7. REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: —. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . *Charles Baudelaire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. “Die Todfeinde des Sportes”. In: GOLDMANN, Bernd; SCHWANK, Bernhard. *Sportgeschichte*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1993.
- COHEN, Margareth. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- MAÑAS, Ignacio M. Fernandez. “Lágrimas y golpes: lirios rotos”. *Nickel Odeon*. Madri - N. 33 - Inverno/2003.
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Senac/Editora Unesp, 2003.
- MELO, Victor Andrade de. *Esporte, imagem, cinema: diálogos*. Relatório de pesquisa. Pós-Doutorado em Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Programa Avançado de Cultura Contemporânea, 2004. Disponível em: <<http://www.ceme.eefd.ufrj.br/cinema>>. Acesso em: 12. out. 2005.
- MERIDA, Pablo. *El boxeo en el cine*. Barcelona: Kaplan, 1995.
- SINGER, Bem. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VAZ, Alexandre Fernandez. “Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin”. In: SOARES, Carmen (Org.). *Corpo e história*. 2. ed. Campinas, 2004, p. 43-60.





Los Bañistas - Pablo Picasso - 1937



La Nudité Inclinable - Henri de Toulouse-Lautrec - 1897



Danaide - August Rodin - 1885



Dance Study No 1 - Howard Schatz - 1933