

## ESPORTE, CIDADE, MODERNIDADE: IRONIAS CHAPLINIANAS

Victor Andrade de Melo<sup>1</sup>  
Alexandre Fernandez Vaz<sup>2</sup>

**Resumo:** São usuais os encontros entre cinema e esporte, fenômenos que se conformaram no século XIX, articulados com o conjunto de mudanças que marcou aquele cenário. Neste estudo, pretendemos discutir certas representações sobre a modernidade em uma das ocasiões na qual houve diálogos entre as linguagens, na obra de um dos maiores expoentes da arte cinematográfica: Charles Chaplin. Trabalhamos com oito curtas-metragens produzidos entre 1914 e 1921. Por meio do humor e graças ao impecável domínio cênico e dramaturgicamente do ator/diretor, nessas películas se entabula uma crítica “aos novos tempos”, ironizando-se algumas de suas dimensões mais notáveis. Tais filmes mostram ainda a importância da prática esportiva como expressão da experiência moderna, bem como sua capacidade de dramatizar as transições sociais em curso.

**Palavras-chave:** modernidade; cinema; esporte.

### SPORT, CITY, MODERNITY: CHAPLIN'S IRONIES

**Abstract:** Cinema and sport usually met each other. They are phenomena that have settled in the nineteenth century, linked to the set of changes, which marked that time. In this paper, we intend to discuss representations of modernity in one of the occasions in that there was a dialogue between both languages, in the work of one of the greatest exponents of the cinema: Charles Chaplin. We analyze eight short films produced between 1914 and 1921. Through humor and in function of the impeccable domain scenic and dramaturgical of the actor/director, these films criticize the “modern times”, seeing ironically some of his most remarkable dimensions. Such films also show the importance of sports as an expression of modern experience, as well as its ability to dramatize the social transitions underway.

**Keywords:** modernity; cinema; sport.

---

<sup>1</sup> Professor Doutor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ). E-mail: victor.a.melo@uol.com.br.

<sup>2</sup> Professor Doutor da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGE-UFSC). O artigo é fruto das pesquisas desenvolvidas pelos pesquisadores no âmbito do “Sport: Laboratório de História do Esporte e do Lazer/UFRJ” e do “Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea/UFSC”. E-mail: alexfvaz@uol.com.br.

## Introdução

Quero destacar que o apelo da imagem não pode ser explicado com base unicamente em práticas econômicas da modernidade. Esse apelo deve ser entendido também pelo reposicionamento da imagem em meio às complicadas práticas discursivas e semióticas que a enquadram. Venho defendendo a tese de que o padrão-imagem resulta do poder de que dispõe a imagem para intervir intersemioticamente, o poder de se transformar em uma moeda comum capaz de unificar o caos discursivo que caracteriza as abstratas e complexas formações sociais da modernidade (COHEN, 2001: 315).

Mesmo que existam manifestações similares anteriores, não é equivocado sugerir que cinema e esporte são fenômenos que se conformaram principalmente na segunda metade do século XIX e transição para o XX, período em que se delineou, de forma tensa, complexa e não homogênea, muito do que se define como ideário e imaginário modernos (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001).

A conformação dessas duas práticas sociais – que se configuraram também como linguagens – teve relação com a estruturação de um mercado de entretenimentos, faceta de uma sociedade que progressivamente elegeu a esfera pública como *locus par excellence* de experiências, cenário em que as noções de espetáculo e consumo se articularam na gestação de uma cultura urbana. Nesse processo, ambos se tornaram

poderosas representações de fatos que marcaram o século XX: a necessidade de superação de limites, o extremo de determinadas situações (comuns em um século onde a tensão e a violência foram constantes), a valorização da tecnologia, a consolidação de identidades nacionais, a busca de uma emoção controlada, o exaltar de um certo conceito de beleza. Juntos celebraram a modernidade e suas ideias de velocidade, eficiência, produtividade. Juntos cultivaram muitos heróis (MELO, 2012: 259).

As relações entre esporte e cinema têm sido intensas e constantes. Não se trata somente de o primeiro ser assunto para o segundo, mas sim de um diálogo em que se observam influências múltiplas e recíprocas (MELO, 2006), especialmente se considerarmos o quanto a prática esportiva se desenvolveu, no século XX, para ser captada pelas câmeras cinematográficas – bem como pela televisão e outros meios. Se considerarmos que os ideário e imaginário da modernidade materializam-se em uma série de representações – para Clark (2004: 49), mais ainda, “as circunstâncias do moderno não eram modernas, só passaram a sê-lo ao receber as formas ditas do espetáculo” – inferimos

que nos encontros entre as duas linguagens pode-se prospectar olhares sobre o conjunto de mudanças em curso.

Neste estudo, pretendemos discutir algumas representações sobre a modernidade em uma das ocasiões na qual houve diálogos entre as linguagens, na obra de um dos maiores expoentes da arte cinematográfica: Charles Chaplin. Especificamente, trabalhamos com oito curtas-metragens de seu início de carreira, produzidos entre 1914 e 1921, momento no qual aprendia os segredos da arte da tela grande e delineava o perfil de seu personagem mais conhecido, Carlitos.

Se o cinema é um produto que só poderia emergir na experiência moderna, é porque uma forma de expressão somente pode se materializar na medida em que um tempo disponibiliza certas condições para tal. A prática/linguagem não pode ser pensada sem ter em conta sua relação com a indústria, a tecnologia e os processos de especialização. É resultado do desenvolvimento técnico em sentido muito preciso, o da reprodutibilidade da obra de arte, conforme podemos ler no clássico ensaio de Walter Benjamin (2013). Passo adiante em relação à fotografia, espetáculo em grandes salões europeus e americanos quase desde o início da sua existência, encontrou em Chaplin uma de suas figuras mais notáveis.

Chaplin participou da concepção da nova arte tanto na medida em que exerceu com destaque diferentes funções – para além da de ator – quanto porque, da mesma forma que seus contemporâneos Fritz Lang, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, entre tantos, elaborou e testou narrativas e enquadramentos, inclusive tendo como inspiração outras manifestações artísticas, procedimento usual até hoje e muito utilizado até que o cinema encontrasse, mesmo que precariamente, sua autonomia.

Neste artigo procuramos entender algo da experiência cultural do início do século – em grande medida urbana – tendo o esporte no cinema como mote. Ao nos debruçamos sobre os registros fílmicos nos quais participou Chaplin, consideramos já haver uma ironia de origem. Sem-jeito por natureza e ofício, Carlitos atua no paradoxo de sua própria insuficiência, dramatizado pelo domínio técnico e expressivo característico do grande ator que lhe deu vida.

A primeira modalidade esportiva que surge nos filmes de Chaplin é o automobilismo, representação lúdica do domínio da natureza por meio da máquina, dramatização de grandes linhas utópicas do moderno: a velocidade, a competição, o risco.

São marcantes as películas em que Chaplin atuou tendo como cenário as corridas de carro, espetáculo dos mais concorridos o início do século XX, quando os automóveis recém substituíam carruagens e carroças no transporte urbano.

Na sequência, ocupamo-nos de filmes em que o enredo se vincula ao pugilismo, exemplo marcante de produção de controle corporal que transforma uma prática violenta e pouco ordenada – a briga – em esporte em que a agressividade aparece de forma restringida por regras e códigos próprios. Modalidade afeita às camadas marginalizadas da população, o boxe se deixa dramatizar por Chaplin em chave humanista e cômica.

Seguindo, tratamos de um filme em que as peripécias de Carlitos se manifestam ao redor da patinação, prática que carrega pelo menos dois elementos fundantes do moderno – o controle do próprio corpo exigido para que se possa deslizar com graça, e o domínio do espaço que representa a natureza; o ringue de patinação, artificialmente produzido, suplantando a necessidade de gelo.

Antes das considerações finais, discutimos o olhar de Chaplin para uma prática esportiva que, como muitas, se fortaleceu no âmbito das elites, mas que, diferentemente de outras, permanece como tal – o golfe.

### **Charlie e as corridas de carro**

Entre os muitos aparatos tecnológicos que invadiram o cotidiano no decorrer do século XIX e décadas iniciais do XX, marcas significativas da dinâmica social moderna, os automóveis ocupam lugar de destaque. Símbolos do progresso, substituindo a força humana e dos animais (especialmente os cavalos, que paulatinamente perderiam o seu “prestígio” na cena pública), os carros tornaram-se rapidamente objetos de consumo, estabelecendo-se como signos de status e distinção, desejo incentivado por uma mais bem estruturada publicidade, que por sua vez se articulava com os espetáculos públicos (FEATHERSTONE, 2004; GARTMAN, 2004; GIUCCI, 2004).

Deve-se ter em conta que o avanço tecnológico não interferiu somente na dinâmica de produção, mas também na própria estruturação dos divertimentos, ambos marcados por novas dimensões sensoriais – a velocidade, a fugacidade, a mobilidade:

O fonógrafo, o cinema (uma grande novidade, muitas vezes chamada de “a invenção do século”), as exposições universais (aliando a

demonstração de avanços tecnológicos com situações festivas), as exposições musicais e de dança, a melhoria das condições para a manutenção dos cafés abertos à noite e para a realização de funções teatrais noturnas (possíveis graças à “milagrosa luz elétrica”), a nova configuração dos espetáculos esportivos (com os recordes e resultados sendo aferidos com precisão pelo uso de cronômetros) são alguns dos exemplos de como a tecnologia esteve presente não só na esfera do trabalho, mas também na da diversão, envolvendo todos e tudo em novas e cada vez mais crescentes estratégias comerciais, marcas de uma indústria cultural que dava seus primeiros passos, já configurada a partir da articulação das ideias de consumo e espetáculo (MELO; SCHETINO, 2009: 112).

Levando adiante algo que já se consolidara com o ciclismo, o automobilismo – entendido tanto como estilo de vida quanto como esporte propriamente dito – exponenciava um novo conjunto de representações:

Automóveis são úteis para o trabalho (transporte de pessoas ou de cargas) e para a diversão (ampliavam as possibilidades de passeio e geraram um esporte específico). Se serviam para potencializar a busca da natureza, algo valorizado nas décadas finais do século XIX em função do rápido crescimento das cidades, também ajudavam a celebrar, com as competições e seus recordes, a grande excitabilidade urbana. Pertencem aos indivíduos, funcionando mesmo como forma de *status* e distinção, mas seu uso é público: eles devem ser exibidos para o exponenciar de seus símbolos perante os olhos do teatro social (MELO, 2008: 190).

É esse esporte tão simbólico da modernidade o primeiro que Chaplin ironizou em um de seus curtas, “Corrida de automóveis para meninos” (*Kid Auto Races at Venice*)<sup>3</sup>. Dirigido e roteirizado por Henry Lehrman e produzido por Mack Sennett, no filme de seis minutos – rodado em janeiro e estreado em fevereiro de 1914<sup>4</sup> – foi a primeira vez em que surgiu nas telas o célebre personagem Carlitos<sup>5</sup>.

A equipe era típica dos empreendedores que deram origem à indústria norte-americana de cinema. Chaplin era um inglês que se estabelecera nos Estados Unidos depois de uma apresentação de uma companhia teatral na qual atuava como mímico. Já o polêmico Lehrman era um austríaco que chegara jovem ao país, tendo desempenhado as funções de ator, diretor, roteirista e produtor. Foi uma das figuras-chave dos primórdios do cinema

<sup>3</sup> O conjunto de informações sobre os filmes, a maior parte de livre circulação na internet, pode ser encontrado em Okuda e Maska (2005), Harness (2007), Neibaur (2012), Shiel (2012).

<sup>4</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <<https://www.youtube.com/watch?v=DHtHkAO4Pik>>. Acessado em: 11 fev. 2016.

<sup>5</sup> Há, todavia, uma polêmica sobre esse fato, alguns sugerindo que o personagem surgiu em um curta anterior, filmado poucos dias antes: “*Mabel’s Strange Predicament*”.

mudo e do importante Keystone Studios, fundado por um antigo companheiro de aventuras cinematográficas, Sennett, canadense de família irlandesa que acabou se tornando conhecido exatamente pelos filmes cômicos, especialmente os *slapstick*.

Observe-se que Chaplin viveu não apenas os inícios da arte cinematográfica, como também a transição do cinema mudo para o falado. Em tempos em que não havia banda sonora nas películas, o humor havia de ser muito mais expressivo nos termos da expressão corporal, daí a contingência de Charlie tão bem corresponder àquele tempo.

A Keystone lançou diversos filmes ironizando as experiências urbanas de Los Angeles, cidade da Califórnia que pertencera à Espanha e ao México, mas fora anexada pelos Estados Unidos em 1847. Nas suas redondezas, Hollywood foi criada, em 1910, altura em que a região já estava se tornando uma potência industrial e um grande centro de entretenimentos, o que atraiu muitos imigrantes dispostos a escapar da pobreza.

Poucas décadas depois, a região se tornaria uma representação de uma nova América que enfrentara a grande depressão e se reerguera com o *New Deal* de Franklin Roosevelt, expressão da proposição e participação do país na conformação de padrões materiais e simbólicos de modernidade. Nos anos 1930 e 1940, no contexto do exílio de um grande número de intelectuais e artistas centro-europeus, a Baía de São Francisco foi também um refúgio para gente como Thomas Mann, Bertold Brecht e Fritz Lang, vários deles empregados na indústria cinematográfica em crescente expansão (CLAUSSEN, 2005).

“Corrida de automóveis para meninos” se passa numa competição que foi realizada em Venice, empreendimento criado na primeira década do século XX, inspirado em Veneza, e que logo se tornou um sucesso pelas diversões oferecidas. A primeira edição da Vanderbilt Cup Race fora organizada em 1904, tornando-se uma das impulsionadoras do automobilismo norte-americano, famosa por envolver pioneiros e notáveis pilotos e marcas de automóveis. Na Califórnia, foi promovida entre 1914 e 1916. No filme, vemos não a prova principal, mas uma corrida de carros improvisados que compunha o programa do evento.

A trama é bem simples. Em meio a imagens das corridas, um espectador impertinente descobre uma câmera que tenta filmar o evento e se coloca insistentemente,

das mais diversas formas, à sua frente, causando distúrbios na continuidade das provas, atrapalhando a todos, organização, competidores, plateia.

A produção foi marcada por muitas improvisações – no cenário, nos planos adotados, especialmente na atuação dos atores. Aparentemente, pouco foi combinado com a direção do evento, e o público, que majoritariamente sequer sabia que se tratava de uma filmagem, participou da película de forma ocasional, espontânea e despreziosa. Chaplin teve que se desdobrar para lidar com o inusitado, e uma chave do sucesso do curta foi mesmo sua incrível habilidade cênica<sup>6</sup>.

Mesmo com um enredo aparentemente desprezioso, esse filme tem algo a nos dizer sobre os novos padrões de modernidade. De um lado, as cenas de automobilismo mostram o frenesi do público e uma das grandes preocupações das primeiras décadas, a relação entre máquinas e pedestres<sup>7</sup>, problema que se exponenciava nas corridas. De outro, a película toca em mais um tema relevante, a predisposição para captar o entorno para exibi-lo como imagens em movimento, algo que esteve na origem do próprio cinema, antes mesmo que se estabelecesse como arte (SCHWARTZ, 2001).

A sequência final do curta mostra a câmera verdadeira – que filma a câmera cênica – sendo descoberta pelo personagem central, descortinando os mecanismos de construção cinematográfica, invertendo a posição de Carlitos, que passa momentaneamente à mesma condição de espectador. Se antes o personagem protagonizava o enfrentamento com o que lhe exigia passividade, logo percebe que há algo mais a enquadrá-lo.

Seu olhar é de ódio para a câmera – uma imputabilidade de culpa que preserva a condição humana. Aviva-se aqui seu humanismo crítico, que recorre a uma experiência que Benjamin (2013), nos anos 1930, tomando em conta, entre tantos elementos, o próprio Chaplin, destacaria com uma das marcas revolucionárias do cinema, a possibilidade de o

---

<sup>6</sup> Esta habilidade seria reconhecida mundialmente, como se sabe, e destacada de forma exemplar por Theodor W. Adorno, com quem o ator conviveu nos anos 1940 e com o qual protagonizou uma famosa e inusitada cena em uma festa em Malibu. Adorno não sabia que um convidado havia perdido a mão direita na Segunda Guerra Mundial. Ao cumprimentá-lo, assustou-se ao tocar o frio metal da prótese. Acompanhando o ocorrido, Charlie imediatamente fez uma mímica, aliviando o ambiente com seu extraordinário talento. Adorno classificou o episódio como um “privilegio imerecido” que tivera e assim se manifestou sobre o artista: “Presença de espírito e onipresente capacidade mimética também caracterizam o Chaplin do dia-a-dia. Sabe-se bem que ele não limita suas artes miméticas aos filmes, que desde a sua juventude produz apenas a grandes intervalos de tempo e, ao que parece, em um espírito intensamente auto-crítico. Ele atua incessantemente, assim como trapezista de Kafka, que dorme no rack de bagagem, para não ausentar-se do treinamento sequer por um momento. Qualquer tempo com ele é de representação ininterrupta (...)” (ADORNO, 1997: 364-365).

<sup>7</sup> Sobre o tema, ver Singer (2001).

ser humano recuperar a autonomia frente à máquina, dominando-a e invertendo a ordem de relações que se outorga com o industrialismo.

Imagem 1



Cena de “Corrida de automóveis para meninos” (1914)

A intervenção seguida e insistente de Carlitos frente à câmera sugere algumas questões: quem pode filmar e quem tem o direito de ser filmado? Para Benjamin (2013), o cinema apresenta uma resposta revolucionária: as massas que veem e podem ser vistas. No curta, desarrumando o que tem pretensões de civilizado, o vagabundo introduz o imponderável do público na cena, explicitando uma ambiguidade central da sociedade do espetáculo: é necessário ter o maior número de pessoas a assistir – por questões comerciais –, mas elas devem permanecer nos espaços a elas destinados – para garantir que funcionem os mecanismos de status e distinção.

Efetivamente, o vagabundo mal trajado se apresenta como intruso naquela festa de gente bem arrumada. A composição de Carlitos – inspirada em grande parte dos norte-americanos naquelas décadas iniciais do século XX – já é em si uma sátira a uma forma burguesa de se vestir, bem como certa declaração de solidariedade aos mais populares que faziam o possível para tentar parecer um pouco mais dignos ao olhar dos que estabeleciam o que era comportamento aceitável.

O populacho nem sempre, ou muitas vezes, aceita passivamente a condição subalterna, fazendo questão de intervir, encontrando e produzindo brechas nas restritas experiências que se lhes destina. O personagem transita de uma posição de surpresa e certo



encantamento (a magia da imagem filmada), para outra de estupecato (frente à exclusão da possibilidade de ser filmado) e por fim de reação clara, contraposição (a interferência para fazer parte do quadro filmado). O público é exibido de forma não individualizada. É Carlitos que concede cara e protagonismo à massa – uma suposição do exercício do direito de ser considerada.

A simplicidade da intervenção do personagem principal não deixa de explicitar os jogos de duplos que estão em cena: quem filma e quem é filmado; o civilizado e o bárbaro; o burlesco frente ao clássico; corpo versus máquina; indivíduo contra grupo; natureza versus cultura – todas questões que se ampliam no âmbito da construção de discursos modernos.

O curta é uma expressão de um momento de transição do cinema, em que a abordagem está na fronteira entre o registro documental e o ficcional, entre a improvisação e o controle dos grandes estúdios, passando de um uso excessivo de planos gerais para o emprego mais intensivo de closes (até mesmo em função do aperfeiçoamento das câmeras), em que se chama a atenção para questões de cunho psicológico que de forma alguma prescindem de um olhar social – trata-se de pensar o espaço das subjetividades em meio à massa. O próprio humor de Carlitos cada vez mais estará atento à exclusão e controle brutais que pendem sobre os sujeitos, que se defendem como podem.

“Corrida de automóveis para meninos” é, assim, uma antecipação do “projeto chapliniano”, sempre atento às contradições e ambiguidades do novo mundo construído a partir da lógica do capitalismo industrial, que desumaniza e rompe laços de solidariedade. Frente à câmera, Carlitos praticamente interpela: seriam os carros mais importantes que os homens? Tratar-se-ia de uma antecipação de sua frase mais conhecida – “Não sois máquina, homem é que sois”?

No mínimo podemos supor que se trata de uma mesma sensibilidade, ainda não lapidada, que dava seus primeiros passos na arte cinematográfica, mas que já exhibe um dos pontos centrais da dramaturgia de Chaplin, seu humanismo crítico. Atualizando motivos românticos, o artista oferece um momento de questionamento de valores modernos associados ao progresso.

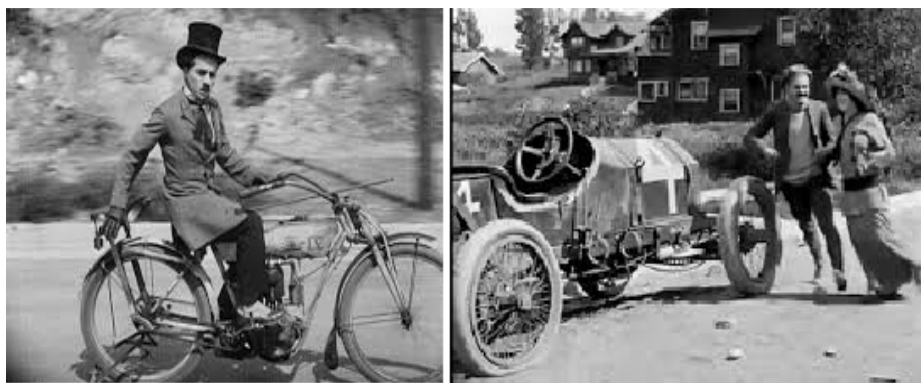
Esta e outras questões podem ser identificadas na segunda película de Chaplin em que o esporte ocupa lugar denotado, como a anterior dedicada ao automobilismo. “Carlitos

banca o tirano (*Mabel at the Wheel*)<sup>8</sup>, lançada em abril de 1914, produzida pelo Keystone, foi dirigida por Mark Sennet e Mabel Normand, também uma das protagonistas<sup>9</sup>. Charlie atuou como ator e um dos roteiristas.

Dessa vez, temos uma trama mais elaborada, com cerca de 23 minutos. Carlitos desempenha a função de vilão. O vagabundo agora se mostra mais cruel<sup>10</sup>. A todo custo tenta vingar-se por uma mulher tê-lo trocado por um belo piloto de carros. Pouco importa que, na verdade, tenha parcela de responsabilidade – ele a deixara cair de sua motocicleta –, tampouco que tenha antes “roubado” a namorada do automobilista.

O que lhe interessa é estabelecer o contraponto, marcar as diferenças, as posturas e posições diametrais. Logo nas primeiras cenas aparecem duas mulheres enlouquecidas pelo carro de um galã, enquanto pela estrada, solitário e sem grande celebração, vem o personagem de Chaplin em bicicleta motorizada. Uma vez mais vemos as filiações sociais do ator, a vinculação com grupos subalternos, entendidos não de forma passiva, mas como agentes de um processo do qual tomam consciência no desenrolar da própria experiência. Sua forma de atuação, a propósito, acaba por criar certa simpatia com o vilão.

Imagem 2



Cenas de “Carlitos banca o tirano” (1914)

<sup>8</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <<https://www.youtube.com/watch?v=nBH3Mj2wxaE>>. Acessado em: 11 fev. 2016.

<sup>9</sup> Normand foi uma das grandes estrelas dos primórdios do cinema, com uma trajetória que não foge ao que era usual no momento, acrescida da ousadia de ser uma mulher a transitar em territórios bastante masculinos. Filha de uma família das camadas populares, atuou em várias funções e teve uma vida marcada por muitos escândalos.

<sup>10</sup> Há de se notar a proximidade entre o riso e certa crueldade, relação que em Chaplin encontraria sua melhor tradução, segundo interpretou Adorno (1997: 365-366): “Tão próximo da crueldade está todo o riso que ele proporciona, mas é somente nesta proximidade que ele alcança sua legitimação e seu papel redentor”.

Vale ter em conta que a realização da filmagem foi marcada por muitos conflitos entre Chaplin e Mabel, a verdadeira estrela da Keystones, além de namorada do poderoso Sennett. Ela defendera o ator em muitas ocasiões, mas não admitia as muitas intervenções que este queria promover na película, enfatizando o caráter estereotipado do personagem (na verdade, a princípio destinado a Ford Sterling). Depois de mediações do diretor e dono do Estúdio, a produção seguiu e se tornou um importante registro na carreira do artista inglês, marca de sua autonomia e inteligência.

De novo, aproveitou-se uma ocasião real, corridas realizadas em Los Angeles (dessa vez, as provas principais da já citada Vanderbilt Cup Race). Parte do público, como na película anterior, participa ocasionalmente, fazendo com que os limites entre a ficção e o documental sejam tensionados.

O grande espetáculo das corridas, concebido como refinado e expressão de um progresso que interessava às elites, é desconstruído pelas *trampas* do personagem e pelo envolvimento “pouco comportado” das massas. O vilão é, na verdade, um estorvo que não cansa de incomodar os que, a seu ver, o traíram.

Mesmo que argumentemos que os dois curtas já carregavam claros indícios do que seria o Chaplin maduro, já se fazendo sentir sua autoria, nem todos consideram essas películas iniciais como típicas obras chaplinianas. De fato, seu olhar fica mais explícito quando se envolveu pela terceira vez, nessa ocasião também como diretor, com o espetáculo das corridas de automóveis, um indicador de quanto a prática era uma expressão do cenário social que costumeiramente ironizava. Se o cinema se consolidava como opção de lazer e crescia como indústria, tal associação, demarcada com vigor pelas películas de Charlie, mostra novamente a importância do esporte.

“Carlitos e Mabel assistem às corridas” (*Gentlemen of Nerve*)<sup>11</sup>, película de cerca de 15 minutos na qual Chaplin atuou como ator, diretor, roteirista e montador, foi lançada, como as outras, em 1914, ainda pela Keystone de Sennett. Dessa vez ele representou o papel de um espectador das provas automobilísticas.

A dinâmica do público é o interesse central do filme. As cenas das tribunas – desta vez atuam atores, e não o público ocasional – são entremeadas por imagens das corridas,

---

<sup>11</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <<https://www.youtube.com/watch?v=3RG3u-DK5zU>>. Acessado em: 11 fev. 2016.

captadas numa situação real (uma prova beneficente realizada no Ascot Park Race Track, autódromo que existiu entre os anos de 1908 e 1919).

O que se pode ver nas *gags* são ironias à postura da plateia, ao fascínio, à balbúrdia, às situações de flerte e traição ocasionadas pelos novos encontros entre homens e mulheres no espaço público. Com o exagero necessário para que uma história possa ser narrada em poucos minutos, o humor ganha protagonismo, simultaneamente demonstrando e amenizando os paradoxos de comportamento que, como entre os Antigos, na forma da tragédia e da comédia são trazidos à luz.

Uma vez mais, Carlitos vai tumultuar o ambiente, explicitando suas contradições. Encontrando dificuldades para entrar e assistir às corridas, desde o início apresenta sua condição marginal e os limites sociais que suporta. Seu desajuste incomoda o público, mas também se constitui em atração à parte. Na sociedade do espetáculo, a plateia não é um detalhe, desconfia o diretor<sup>12</sup>, mas parte da trama, como bem mostra o cinema que se ocupará do esporte nas décadas seguintes<sup>13</sup>.

Chaplin joga à cena um tema relevante no cenário do crescimento do mercado de entretenimentos e da sociedade moderna como um todo: quem é o indivíduo em meio à massa? O enfado que transparece nas posturas do vagabundo, que o leva a buscar se diferenciar por meio de ações estapafúrdias, coloca em xeque a conformação do sujeito em meio à nova excitação pública, tema que esteve presente em várias obras de arte no decorrer do século XIX e início do XX (BLAKE; FRASCINA, 1988; CRARY, 2001).

O encontro de Carlitos e Mabel, por sua vez também aborrecida e incomodada com o que lhe cerca – inclusive com uma explícita traição de seu namorado –, carrega um enorme potencial de reencantar a cena. Ambos encontram um no outro a motivação que lhes faltava. O personagem de Chaplin parece mais atento às injustiças, mais focado em defender uma causa, no caso da película a honra da mulher que lhe causara tamanha emoção. Mesmo mais frágil socialmente do que seus oponentes, mantém e reafirma a masculinidade hegemônica como valor.

---

<sup>12</sup> Abordagem semelhante, com conflitos ainda mais acentuados, pode se ver em outra película que tem como pano de fundo as corridas de automóveis realizadas no mesmo Ascot Park Race Track – “Carlitos e as salsichas” (*Mabel's Busy Day*), também de 1914 (lançada em junho), dirigida e estrelada por Mabel Normand e Chaplin.

<sup>13</sup> Um exemplo é o documentário *Garrincha, a alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, no qual, quase tanto quanto o grande futebolista, aparece como personagem o “povo” nas tribunas (PEREIRA; VAZ: 2012).

O desfecho de “Carlitos e Mabel assistem às corridas” ocorre quando o protagonista dá uma de herói, defendendo a mocinha e espancando o antagonista. O tema é trivial, e não foge de usuais intencionalidades dramáticas – um fraco e desajeitado, graças a sua esperteza, consegue vencer o mais forte, brutal, grosseiro – situações acentuadas pela composição física e cênica dos personagens.

Para além das questões simbólicas imiscuídas nessa abordagem, o fato é que os novos enfrentamentos físicos e modelos de corpo constituem outro tema costumeiro nos curtas de Chaplin em que o esporte está presente, notadamente naqueles em que se destaca o pugilismo.

### **Carlitos boxeador**

Melo e Vaz (2006) sugerem que a presença do boxe nas películas é das mais antigas e longínquas na história do cinema. Atendendo a diferentes interesses no decorrer do tempo, no momento em que Chaplin lançou seu olhar, o pugilismo majoritariamente atraía a atenção por gozar de prestígio entre os mais populares, no contexto do que Margareth Cohen (2001) chamou de fascínio pelo registro da vida cotidiana. A modalidade foi, pouco a pouco, migrando de prática popular mais aparentada ao circo para a forma esportiva que se consolidou como um dos grandes espetáculos do século XX.

Na década de 1910, nos Estados Unidos, o boxe já era mobilizado discursivamente tanto como forma de construção de uma identidade norte-americana quanto como parâmetro perspectivado de masculinidade. As lentes de Chaplin não vão deixar passar despercebidas tais concepções, ironizadas a partir de seu cáustico olhar sobre a sociedade de seu tempo.

Em 1914, Chaplin envolveu-se com dois filmes em que o pugilismo ocupa espaço de relevância. No primeiro, lançado em 11 de junho, “Dois heróis” (*The Knockout*)<sup>14</sup>, participou como roteirista e ator, representando um árbitro. Dirigido por Charles Avery, foi uma das poucas películas em que Carlitos teve pouco destaque.

---

<sup>14</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <<https://www.youtube.com/watch?v=8oBzxVHVGqg>>. Acessado em: 11 fev. 2016.

A trama, de toda forma, merece referência por tocar num ponto muito comum no mundo do boxe: a corrupção, a combinação de resultados das lutas para iludir os incautos da plateia. Um personagem farsante se faz passar por um grande campeão, não contando que o verdadeiro lutador iria aparecer e colocar em risco a armação. Mesmo tratando-se de uma comédia, a película não foge ao que identificaram Melo e Vaz (2006: 149):

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, com 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; o fascinante mundo do boxe sempre foi um prato cheio para cineastas de todas as nacionalidades.

O protagonismo de Chaplin é mais evidente no curta lançado cerca de 10 dias depois, “Carlitos e Mabel se casam” (*Mabel's Married Life*)<sup>15</sup>. Chaplin roteirizou, atuou e dirigiu a película de cerca de 17 minutos. Dessa vez, o vagabundo é o marido fragilizado que tem dificuldades de se posicionar frente ao assédio que sofre sua esposa.

O conflito é ritualizado entre indivíduos de distintos estratos sociais, Carlitos e Mabel se destacando por suas roupas um tanto precárias, o que os identifica com os mais populares. O outro casal, ao revés, tem vestimentas e posturas distintivas. O homem, que tem um ar esportivo e saudável, porta uma raquete de tênis – modalidade típica das elites. O parque que frequentam é o mesmo, mas as expectativas são diferentes.

Os contrapontos são bem demarcados. Um é alto, forte, bem-sucedido. Outro é baixo, fraco, aparência desleixada, de fracassado. O primeiro tentará roubar a mulher do segundo. A moral dos mais poderosos é posta à prova. A esposa rica exige satisfações não de seu marido, mas de Mabel, que como o vagabundo dispõe de poucos recursos para enfrentar a coerção. Depois de serem seguidamente humilhados, ela cria a expectativa de que Carlitos venha a praticar boxe.

A modalidade é a única saída perspectivada. O boxe era uma alternativa de escape vislumbrada pelos mais populares, tanto por ser uma estratégia de sobrevivência cotidiana quanto por apresentar uma possibilidade de ascensão social. Na sua película, é uma potente metáfora. Mabel compra um manequim/saco de pancadas para que se preparem. Nem

---

<sup>15</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_SBCF8IMT1s](https://www.youtube.com/watch?v=_SBCF8IMT1s)>. Acessado em: 11 fev. 2016.

sempre, contudo, as coisas saem do jeito esperado. Carlitos logra não mais que apanhar do boneco. O mundo do pugilismo é cheio de artimanhas.

Esse olhar está bem marcado naquela película em que a luta é o tema central: “Campeão de boxe” (*The Champion*)<sup>16</sup>, curta de 31 minutos que estreou em março de 1915. Chaplin – que atuou como roteirista, diretor, ator e montador –, recuperou e aperfeiçoou algumas histórias e cenas dos filmes anteriores.

Na ocasião, Chaplin já não estava na Keystone, mas sim nos Estúdios Essanay. Fundada por George Spoor e Gilbert Anderson, em Chicago, a empresa logrou muito sucesso nos primórdios do cinema, especialmente com *westerns*. Logo também se estabeleceu na Califórnia, integrando o frenesi cinematográfico da região. Sempre testando novos formatos, atenta ao sucesso de Charlie, a empresa o contratou no final de 1914, oferecendo maior salário e, principalmente, autonomia para que produzisse suas películas. Por lá, o artista ficou por quase um ano.

Ainda que mantido o uso de metáforas e a força poética dos filmes de Chaplin, em “Campeão de boxe” algumas mensagens são mais diretas, bem como mais aproximada a abordagem da concretude do mundo dos ginásios (nessa época Charlie se tornou mesmo um *habitué* de lutas).

Na ocasião, o artista já famoso expressava mais constante e claramente seus pontos de vista. A película, coerente com este novo momento, começa de forma arrebatadora. Carlitos e seu cão, numa situação de penúria, dividem o único alimento restante. Sem saída, se oferece como *sparring* num campo de treinamento de um boxeador. Dada a sua falta de preparo para exercer a tarefa, a tragédia é iminente.

Nem os aparentemente mais bem preparados conseguiam desempenhar a função, tal a brutalidade do boxeador. Quem se submeteria a essas tarefas tão subalternas, sem as quais a sociedade do espetáculo e do consumo não funcionaria? Somente os marginais dos marginais, negros e imigrantes nos Estados Unidos daquele momento. São esses que, de alguma forma, Chaplin representa.

O mesmo mundo obscuro do pugilismo, que tantas armadilhas apresenta para tais personagens, também oferece aos mais pobres algumas saídas, ocorrência que, aliás,

---

<sup>16</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <<https://www.youtube.com/watch?v=uPvhbLr5JVw>>. Acessado em: 11 fev. 2016.

permanecerá no imaginário e de certa forma na realidade das populações marginais de grandes cidades estadunidenses, como mostra o exemplar trabalho de Lôic Wacquant (2002).

Carlitos usa de um artifício para enganar a todos e conseguir um bom posto, o que lhe concede, ao menos provisoriamente, um pouco de conforto – certo protagonismo, comida e até mesmo um flerte, improváveis na sua condição anterior. Obviamente o vagabundo vai tumultuar o *gym*. O sarcasmo com o exagero do cenário do boxe é da mesma forma dirigido à sociedade contemporânea como um todo.

Chaplin também está a ironizar os novos modelos de corpo e de masculinidade. Na mesma medida, como tinha já feito em outras oportunidades, as diferenças flagrantes de compleição nuscular acentuam os conflitos, as injustiças que marcavam aquele novo modelo de sociedade: o muito forte x o muito fraco, o habilidoso x o atrapalhado.

Imagem 3



Cena de “Campeão de boxe” (1914)

No seu caminho até a luta, o personagem vai cruzar com tentativas de cooptação e de fraude. O que haveria de mal nisso se uma trapaça o tinha levado ao posto que ocupava, para o qual não demonstrava a menor habilidade? Com o que não se contava é que tinha lá seus princípios o vagabundo, como a lembrar quem eram os verdadeiros desonestos.

O desfecho da trama é a luta, com várias *gags* que Chaplin já empregara em outros filmes. As cenas do público lembram o mesmo frenesi da plateia filmada nas películas de



automobilismo. A diferença é que, ao contrário das corridas de carros, a massa se identifica com os lutadores, especialmente com o fraco e improvável Carlitos, nele despejando algo de sua esperança.

As belíssimas e muito engraçadas cenas culminam com Carlitos sendo salvo por seu amigo cão, tornando-se vencedor no inusitado combate, para delírio do público que não pode conter a euforia<sup>17</sup>. O vagabundo é, assim, esperança que se concretiza, ainda que por meios estapafúrdios.

### **Carlitos patinador**

Em mais duas películas de Chaplin, o esporte ocupou um espaço de importância. Uma delas foi “Carlitos patinador” (*The Rink*)<sup>18</sup>, lançada em 1916, na qual atuou, roteirizou, dirigiu e montou. Dessa vez, a produtora foi a Mutual Film, que o contratou a peso de ouro – tornou-se um dos artistas mais bem pagos do mundo – e lhe ofereceu boa estrutura de trabalho e liberdade de criação. Essa experiência seria fundamental para que fundasse, pouco tempo depois, a United Artists (em conjunto com D. W. Griffith, Douglas Fairbanks e Mary Pickford), uma alternativa aos maiores estúdios norte-americanos.

Quando Chaplin realizou sua película, a patinação já há alguns anos era moda nos Estados Unidos. A modalidade com rodas era relativamente recente. O artefato só se tornara mais confortável e produzido em maior escala a partir dos anos 1820 (ao contrário dos patins de gelo, bem mais antigos). No século XIX, especialmente a partir da segunda metade, a prática tornou-se uma das mais emblemáticas dos novos tempos. Os riques eram centros de entretenimento procurados por gente de distintos perfis e estratos sociais. De acordo com Crary (2001: 108), era um dos “‘espaços de sonho’ públicos, como chamados por Benjamin, o que abriu novas arenas de consumo visual e proporcionou a possibilidade para itinerários e encontros libidinosos antes desconhecidos”.

A perspicácia de Chaplin o faz uma vez mais ironizar a modernidade a partir de um dos seus templos. Ele encara o ringue tanto como um espaço de fuga quanto de

<sup>17</sup> Vale lembrar que cenas de boxe muito similares foram depois inseridas num dos maiores sucessos de Chaplin, “Luzes da cidade (*City Light*)”, de 1931.

<sup>18</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <<https://www.youtube.com/watch?v=kcQ3U4r90q0>>. Acessado em: 11 fev. 2016.

dramatização do frenesi cotidiano. A excitação cerca a todos, em todos os lugares, em todos os momentos.

Fica patente essa sensação caótica, com corpos a se chocarem e caírem, interrompendo a mobilidade que idealmente nunca deveria cessar. Como de costume, o cineasta vai esgrimir contrapontos e ambiguidades: queda/movimento; risco/sucesso; estático/dinâmico. O curioso é como o desastrado Carlitos consegue se movimentar bem na turbulência, ao contrário do que a princípio se podia esperar. Os exageros da representação e da dramaturgia chapliniana, assim, carregam um duplo registro – o da própria natureza desses novos espaços sociais e o da crítica a tais manifestações.

Essa impressão se acentua com os conflitos de classe que se apresentam na película. Uma vez mais Carlitos, claramente vinculado a uma representação dos subalternos, enfrentará os desígnios das elites. Terá dificuldade de assumir o papel de garçom. A posição de serviçal não lhe cai bem, levando-o a criar tumultos com os clientes e com outros funcionários do restaurante<sup>19</sup>.

As cenas no *Skating* fortalecem a inversão de polaridades. O desajustado patina muito bem e pode achincalhar aqueles que antes o oprimiram. Ainda que sua participação não seja menos tumultuada, é sua performance, sua habilidade motora, que lhe dá destaque, fazendo-o avançar em seu flerte (afinal, o que são os riques e os novos espaços da modernidade senão locais de “perigosos” encontros?). Se na luta de boxe sua condição é inferior, agora os papéis são trocados, ainda que siga sendo o mais fraco.

### **Carlitos golfista**

Esses conflitos de classe vão se tornar ainda mais explícitos em “Os ociosos” (*The Idle Class*)<sup>20</sup>, também chamado de “Os clássicos vadios”, lançado em 1921, produzido pela First National Pictures, último estágio antes de Chaplin partir para a United Artists.

Dessa vez, Carlitos invade um hotel de ricos, dedicado à prática do golfe, um dos mais aristocráticos esportes. Não há mistura harmônica entre estratos sociais, e o

---

<sup>19</sup> Lembremos que cenas desse filme, de forma adaptada, foram incorporadas em “Tempos modernos (*Modern Times*)” (1936).

<sup>20</sup> O filme está largamente disponível na internet. Um dos sítios em que pode ser consultado é: <<https://www.youtube.com/watch?v=FVZRFUy5G4E>>. Acessado em: 11 fev. 2016.

vagabundo tumultua diretamente o espaço restrito das elites, das classes ociosas nominadas no título, modelo de comportamento que nos Estados Unidos tendeu a reduzir-se depois do Fordismo, substituído pelo do burguês que atua em seu próprio negócio<sup>21</sup>.

Essa mudança não necessariamente eliminou certas práticas, mas sim as reconfigurou. O novo rico também se distinguiria jogando tênis ou golfe, assumindo culturalmente vários das práticas costumes identificados como aristocráticos. Chaplin capta tal momento e o transforma em matéria de humor.

A situação de contraponto fica explícita no desempenho do antagonista, rico alcoólatra representado pelo próprio Chaplin. Na trama, os personagens chegam a ser confundidos pela aparência semelhante. A metáfora é quase explícita: afinal, o que há de tão distinto entre nós? Ambos têm lá seus desvios de moral e querem da vida coisas similares. É a situação de desigualdade econômica, que pode ser momentaneamente mascarada, que determina que uns possam tanto e outros tão pouco.

Frente a isso, o final é simbólico. Carlitos nega-se a aceitar o pedido de desculpas do pai da moça com a qual flertava. Dá-lhe um chute e corre em direção ao horizonte, cena tão comum em seus filmes. Se a saída não é fácil e parece distante, há sempre uma esperança no trilhar em direção ao futuro.

## Conclusão

Chaplin não inventou o espetáculo de humor, mas ajudou a consolidá-lo como material cinematográfico. Para tal, foi necessário selecionar artefatos culturais que encontrassem ressonância junto ao espectador. As *gags* e situações embaraçosas provocadas por Carlitos só são de imediato compreensíveis porque o espectador compartilha do mesmo universo de sentidos que o ator glosa na tela.

Até mesmo por isso, chama a atenção que Chaplin se ocupe dos esportes, o que mostra a força e presença social desse divertimento no início do século XX. Por um lado, ao mobilizar o automobilismo, boxe, patinação, golfe, Charlie buscava uma identificação com o público. Por outro, o homem de cinema subverte aquilo que é afirmativo em cada uma das modalidades, operando nas contradições do moderno – ele mesmo, aliás, atua no

---

<sup>21</sup> Para mais informações, ver Veblen (1991).

seu verso, como vagabundo frágil que se torna forte, esperto que apenas parece tolo. Como um Ulisses às avessas, Carlitos é um improvável herói astucioso.

Se o humor encontra algo da crueldade para poder se expressar, Chaplin o realiza no interior de seu humanismo crítico. É o que acontece nos filmes em que o automobilismo surge como tema, em que a máquina e todo o glamour que a cerca, herança do século XIX e suas crenças no domínio infinito pela técnica, não são suficientes para suplantar o desejo e o deliberado “ativismo” do vagabundo.

Tal postura se exponencia no que há de “anacrônico” nas aventuras pugilistas de Carlitos, não apenas porque o boxe dramatiza algo que já há muito poderia ter sido superado pela tecnologia – a força física a serviço da autodefesa e do ataque corporal –, como também porque descortina o que há de obscuro em todo jogo, a trapaça. Além disso, o universo da luta entre o sempre fraco, mas astucioso, anti-herói contra seu oponente aparentemente intransponível, traz algo de esperança de que o futuro não está de antemão determinado.

Tal olhar subversivo se percebe no filme de patinação, quando a interação entre tecnologia e corpo permite o vagabundo superar o que o oprimia, embate que fica ainda mais explícito na película em que o golfe é representado. Lá está em jogo o conflito entre classes no âmbito da cultura e da distinção.

Em 1929, Walter Benjamin (1991) escreveu, em um belo e breve texto sobre o filme “O circo”, que Chaplin fazia um cinema tão expressivamente bem localizado do ponto de vista social, condicionado por sua história, que seria por isso mesmo universal e com potencial de ser reconhecido em qualquer lugar. Não é diferente quando o vemos entretido e entretendo-nos com o esporte, a expor ambiguidades, ambivalências e dualidades, em crítica das mais interessantes e radicais da modernidade.

### Referências

ADORNO, Theodor W. Zweimal Chaplin. In: ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften 10-1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

BENJAMIN, Walter. Rückblick auf Chaplin. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, vol. III, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2013.

BLAKE, Nigel, FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis et al (org.). *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CLARK, Timothy J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLAUSSEN, Detlev. TWA: The Friend from America. *Telos*, Camdon, NY, n. 130, 2005.

COHEN, Margareth. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

FEATHERSTONE, Mike. Automobilities: an introduction. *Theory, Culture & Society*, London, v. 21, n. 4-5, 2004.

GARTMAN, Davi. Three ages of the automobile: the cultural logics of the car. *Theory, Culture & Society*, London, v. 21, n. 4-5, 2004.

GIUCCI, Guillermo. *A vida cultural do automóvel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HARNESS, Kyp. *The art of Charlie Chaplin: a film-by-film analysis*. Jefferson: McFarland, 2007.

MELO, Victor A. de. *Cinema e Esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2006.

MELO, Victor A. de. O automóvel, o automobilismo e a modernidade no Brasil (1891-1908). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Goiânia, v. 30, n. 1, set. 2008.

MELO, Victor A. de. Sharing (modern) experiences: sport (body) – (image) cinema. *Journal of the Philosophy of Sport*, v. 39, n. 2, 2012.

MELO, Victor A. de; SCHETINO, André. A bicicleta, o ciclismo e as mulheres na transição dos séculos XIX E XX. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 1, abr. 2009.

MELO, Victor Andrade de, VAZ, Alexandre Fernandez. Cinema, Corpo, Boxe: reflexões sobre suas relações e notas sobre a questão da construção da masculinidade. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, 2006.

NEIBAUR, James L. *Early Charlie Chaplin: the artist as apprentice at Keystone Studios*. Lanham: Scarecrow Press, 2012.

OKUDA, Ted; MASKA, David. *Charlie Chaplin at Keystone and Essanay: dawn of the tramp*. Lincoln: iUniverse, 2005.

PEREIRA, Lana G.; VAZ, Alexandre F. A “Alegria do povo”: cinema, esporte, herói. *História. Questões e Debates*, Curitiba, v. 57, 2012.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SHIEL, Mark. *Hollywood cinema and the real Los Angeles*. London: Reaktion, 2012.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

VEBLEN, Thorstein. *The theory of the leisure class*. Fairfield: Augustus M. Kelley, 1991.

WACQUANT, Loic. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Data de recebimento: 12/03/2016

Data de aceite: 23/05/2016