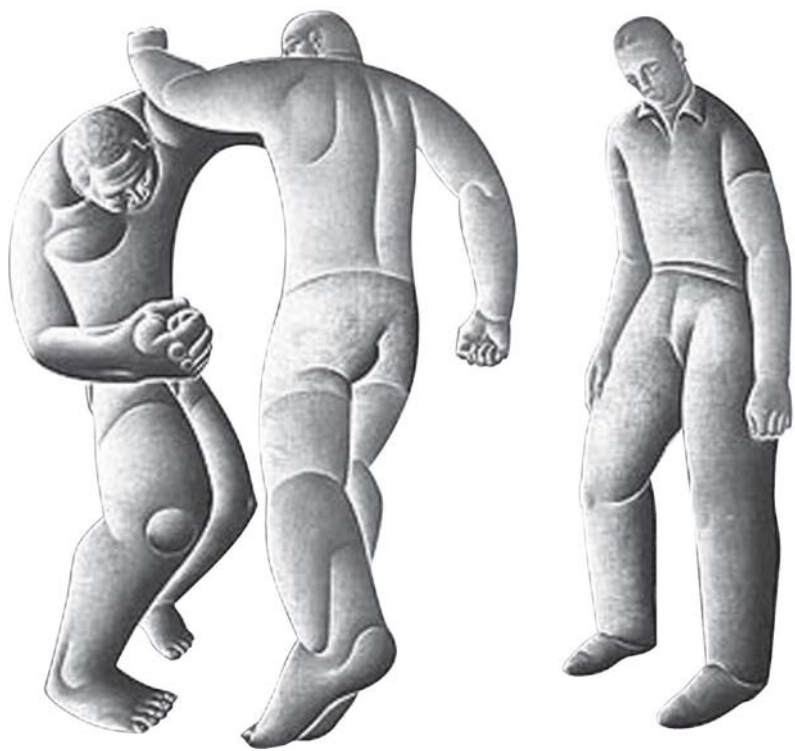


Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade



Rego Monteiro. O combate. 1927.

Victor Andrade de Melo

Doutor em Educação Física pela Universidade Gama Filho (UGF). Professor da Escola de Educação Física e Desportos e do Programa de Mestrado em História Comparada do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Esporte, imagem, cinema: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006 (no prelo). victor.a.melo@uol.com.br

Alexandre Fernandez Vaz

Doutor em Ciências Humanas e Sociais pela Universitat Hannover/Alemanha. Professor do Departamento de Metodologia de Ensino e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Sport und sportkritik im kultur-und zivilisationsprozess: analysen nach Horkheimer und Adorno, Elias und Da Matta*. Frankfurt: Afra, 2004. alexfvaz@uol.com.br

Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade

Victor Andrade de Melo e Alexandre Fernandez Vaz

RESUMO

Considerando que esporte e cinema são manifestações culturais típicas da modernidade, que ambas estabeleceram fortes relacionamentos no decorrer da história e que se constituem em eficazes ferramentas pedagógicas, este estudo objetiva discutir as representações de masculinidade em filmes que incorporaram o boxe em seu enredo. Se em sua origem o esporte é uma prática social especialmente masculina, o boxe aparece como expressão hiperbólica dessa afinidade. Que idéias de “homem”, na sua relação com o corpo e com os sentidos e significados da modernidade, podem ser identificadas nas películas que representaram, ora de forma mais ora de forma menos explícita, tal esporte?

PALAVRAS-CHAVE: história do esporte; boxe; gênero.

ABSTRACT

Considering that sport and cinema are typical cultural manifestations of modernity, that both had established strong relationships and that they consist in efficient pedagogical tools, this study has for purpose to discuss the representations of masculinidade in movies that had incorporated boxe in its plot. If in its origin the sport is understanding as a masculine social practice, boxe appears as hyperbolic expression of this affinity. What kind of ideas of man, in its relation with the body and the directions and meanings of modernity, can be identified in movies that had represented such sport?

KEYWORDS: sport history; box; gender.



Soa o gongo! Primeiro round

São várias as estratégias de combate em uma luta de boxe, esse esporte que parece tão brutal para grande parte do público, mas que é extremamente refinado do ponto de vista técnico, como bem sabem os especialistas. Alguns lutadores partem logo para cima, tentando, já nos primeiros momentos da peleja, nocautear, marcar pontos e/ou reduzir ao máximo a resistência do oponente. Outros, aqueles que absorvem melhor os golpes, optam por aguardar um pouco mais para minar o adversário, atacando-o mais fortemente no fim da luta, quando o oponente já está mais cansado. De qualquer maneira, o primeiro round é sempre mais dedicado para que os atletas se estudem, reconheçam as características do adversário, reforcem ou refaçam suas opções.

Nessa introdução, o primeiro *round* de nosso texto, usaremos uma estratégia dupla. Ao mesmo tempo em que procuraremos apresentar os pontos iniciais, as características centrais, os pressupostos básicos de nos-

so estudo, permitindo que o leitor entenda por onde nossa luta vai se desenrolar, esperamos também já nocauteá-lo ao envolvê-lo na trama que ora estamos começando a enredar.

Começamos com um rápido comentário sobre alguém para o qual a arte — incluindo aí sua própria produção literária — foi uma espécie de esporte de combate. Nos anos 1930, o filósofo alemão Walter Benjamin publicou *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*¹, um ensaio sobre a produção e reprodução da obra de arte sob as condições materiais da modernidade.

Ao escrever esse texto, que anos mais tarde seria considerado um clássico, o autor procurou enfrentar questões candentes daquele momento, entre as quais 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. Filippo Marinetti, líder do movimento futurista, criticado diretamente por Benjamin no final do ensaio, falava da beleza da guerra e da destruição. Contrapondo-se a essa idéia, Benjamin levantava a bandeira de uma politização da arte.

Este estudo sobre a reprodutibilidade técnica é parte de um extenso trabalho 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 da obra de literatos, de panfletos, de propagandas e de outros artefatos existentes nas grandes cidades européias, principalmente na metrópole Paris, a “capital do século XIX”, como demonstram outros ensaios de Benjamin².

Naquele texto, o autor se debruça especialmente sobre o cinema, considerando-o a expressão artística moderna por excelência, por conta de sua natureza produtiva e estética: as possibilidades de aproximação ótica, os cortes, a montagem. Cinema e cidade, a cidade no cinema, a possibilidade de a multidão ver-se na tela, tudo isso chamava a atenção de Benjamin. Mais do que isso, a chance de o 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.*³

Além do cinema, onde o ator dominaria a máquina, no qual o humano exerceria seu senhorio sobre ela, estabelecendo uma relação distinta daquela da fábrica, determinada pelo capitalismo a pleno vapor, chama a atenção de Benjamin outra forma de prática social. Ele se refere a um fenômeno tão importante para a modernidade quanto representativo para as novas configurações subjetivas que se engendram sobre o corpo: o esporte.

O esporte não lhe passou despercebido tanto como ponderação sobre a maquinização do corpo, representada pelo espetáculo dos Jogos Olímpicos de Berlim, realizados em 1936⁴, quanto pela fascinação desencadeada pela excelência esportiva de um multicampeão olímpico: “O esportista só

¹ Em nosso artigo, utilizamos a tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense, 1985.

² Como, por exemplo, em: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, p. 178.

⁴ Ver BENJAMIN, Walter. Nota a *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften I-3*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

⁵ BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, p. 178.

⁶ Mais informações sobre as origens modernas de cinema e esporte podem ser obtidas no estudo: 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>>.

⁷ Sobre o projeto *Olympia*, sugerimos, entre outros, a leitura de: WILDMANN, Daniel. *Begehrte Körper: konstruktion und inszenierung des "arischen" Männerkörpers im "Drittenreich"*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998 e GEBAUER, Gunter e WULF, Christoph. *Die Berliner Olympiade 1936. Spiele der Gewalt*. In: GEBAUER, Gunter (org.). *Olympische spiele — die andere utopie der modere. Olympia zwischen kult und droge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.

⁸ Cf. BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

⁹ Mais informações sobre este filme, em comparação com *Olympia* de Riefenstahl, podem ser obtidas no estudo: MELO, Victor Andrade de. *Jogos olímpicos e arte: Olympia*. In: MELO, Victor Andrade de e PERES, Fabio de Faria. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora do Senac, 2005.

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'⁵.

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 é a própria grandeza de cada um deles, nascidos como espetáculo aproximadamente no mesmo tempo, se considerarmos as primeiras exposições cinematográficas e as contemporâneas arenas esportivas que foram às ruas da nova cidade configurada na segunda metade do século XIX⁶. Lembremos que anos depois, ao tempo em que vinha a público o ensaio de Benjamin, esses dois fenômenos encontraram uma síntese definitiva no filme *Olympia, festa do povo, festa da beleza*, de Leni Riefensthal, documentário que estabeleceu os parâmetros do que será, posteriormente e até os dias de hoje, a captação e a produção de imagens esportivas pela televisão⁷.

O segundo motivo é a presença de Bertolt Brecht no ensaio sobre a reproduzibilidade técnica. Brecht foi, na verdade, 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 freqüentemente comparecer 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.

Gerd Bornheim argumenta que, mesmo que imprecisa, a aproximação de Brecht com o esporte não pode ser vista como uma mera ocasionalidade ou curiosidade, devendo ser situada no âmbito de suas propostas para o teatro e para a arte em geral. Não só comparava os espetáculos esportivos aos teatrais, como sugeria que o público de teatro se aproximasse da postura dos espectadores que freqüentavam os estádios.⁸

Isso diz respeito ao papel que o grande dramaturgo atribuiu ao teatro revolucionário ou, mais especificamente, à relação entre o público e o desenrolar do espetáculo. Para ele, o papel dos espectadores de teatro deveria ser diferente ao do concebido na tragédia clássica, envolto em alguma contemplação e abandono. Ao contrário, sua postura deveria ser similar a daqueles que comparecem aos eventos esportivos: ativo e influente no desenrolar das ações do palco. Brecht toma como modelo nada menos que o público do boxe, esporte pelo qual nutria a fascinação dos revolucionários que acreditam no voluntarismo como mola mestra da transformação social.

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 pugilismo em uma de suas peças (*Na selva das cidades*, 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?*⁹.

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.)¹⁰.

Se o cinema multiplica as possibilidades do teatro revolucionário, uma vez que pode ser arte reprodutível infinitamente, na esteira das preocupações do próprio Brecht, ele mesmo um entusiasta das práticas esportivas na tela grande (e das sugestões de Benjamin), cabe perguntar sobre a relação entre a sétima arte e o esporte, especificamente o pugilismo.

Lembremos, entretanto, que o boxe tem sido um dos esportes mais representados pelas diferentes linguagens artísticas, sobretudo fora do Brasil. A literatura, por exemplo, tem sido pródiga em dispor de suas imagens, talvez porque suas narrativas, seus personagens e ambientes (confusos, paradoxais, sombrios) sejam muito adequados à elaboração de boas histórias.

Ernest Hemingway e Ezra Pound o consideraram; Borges e Brecht destinaram-lhe contos e ensaios. Julio Cortázar 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 crônicas publicadas no jornal *Gazeta de Notícias* na década final do século XIX.

O boxe ainda está representado nas artes cênicas (como na já citada obra de Bertolt Brecht), nas artes plásticas (em quadros de George Belows¹¹ e de Vicente Rego Monteiro¹²), na música (em tangos de Celedonio Flores¹³ e de Carlos Gardel¹⁴), na fotografia (como nos recentes ensaios do britânico James Fox¹⁵ e do brasileiro Miguel do Rio Branco¹⁶) e no cinema, assunto do presente trabalho.

Por que elegemos o boxe e o cinema como temática de estudo? Chamou-nos a atenção a peculiar popularidade da luta em uma sociedade que desde o século XIX vem se pretendendo como moderna. O pugilismo é um curioso elo com o passado, pois ainda que tenha sido bastante pauperizado (lembremos que na Antiguidade Grega as provas de pancrácio só se encerravam com a desistência completa de um dos combatentes — o que não raramente ocorria apenas com a morte — e que durante muitos anos havia poucas estruturas mais eficazes para reduzir o impacto dos socos, como luvas e protetores de cabeça, estes utilizados nos dias de hoje entre amadores), ainda é um esporte considerado muito violento, sendo marcante as imagens sujas de corpos machucados, suor, sangue.

Melo¹⁷ trabalhou com a tese de que esporte, cinema e dança são manifestações primordiais no nascimento da “sociedade do espetáculo”¹⁸, diretamente articuladas com o ideário e o imaginário da modernidade por estarem plenamente adequadas aos sentidos e significados de um novo *modus vivendi* 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 construída no hibridismo urbano do gosto das camadas médias e populares.

Daí sua imensa relação: esporte e dança não só foram temas constantes nas películas (nas quais destacamos um gênero cinematográfico muito popular, os musicais, e importantes filmes “esportivos” da história do cinema, como o já citado *Olympia*, de Riefenstahl, e *Carruagens de fogo*, de Hugh Hudson, que foi agraciado com o Oscar de 1981), como também

¹⁰ Mais informações sobre o papel do esporte nas reflexões de Brecht podem ser obtidas nos estudos: BORNHEIM, Gerd, *op. cit.*; MELO, Victor Andrade de. *Esporte, imagem, cinema*: diálogos. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais, *op. cit.*; BRECHT, Bertolt Die Todfeinde des Sportes. In: GOLDMANN, Bernd e SCHWANK, Bernhard. *Sportgeschichte*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1993 e TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

¹¹ Por exemplo, na obra *Stag at Sharkey's*, de 1909.

¹² Por exemplo, a obra *O combate*, de 1927.

¹³ Importante músico dos primórdios do tango, chegou a ser boxeador e compôs a canção *Mano a mano*.

¹⁴ Gardel foi apaixonado não só pelo boxe, como também por outros esportes, notadamente o turfe.

¹⁵ Publicado no livro *Boxeo*. Madrid: Editora La Fabrica, 2001.

¹⁶ No terceiro número da revista *Gesto*, do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, lançado em dezembro de 2003, encontramos um ensaio fotográfico de sua autoria, realizado na academia de boxe Santa Rosa, Rio de Janeiro.

¹⁷ Ver MELO, Victor Andrade de. *Esporte, imagem, cinema*: diálogos. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais, *op. cit.*

¹⁸ Ver DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹⁹ O presente texto dá prosseguimento a um esforço que pode ser encontrado nos estudos de MELO, Victor Andrade de. *Esporte, imagem, cinema: diálogos. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais, op. cit.*, e em 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: Autores Associados, 2004.* É também parte de um projeto maior de mapeamento da presença do boxe nas manifestações artísticas no âmbito da modernidade e contemporaneidade.

mesmo influenciaram a forma de filmar e foram responsáveis por desencadear mudanças na linguagem cinematográfica, no desenvolvimento de técnicas de captação e de montagem que deviam corresponder às coreografias e competições que se anunciavam (isto é, estamos argumentando que houve um diálogo intersemiótico).

Assim, não por acaso, inicialmente essas manifestações não foram aceitas no restrito mundo da arte (e o esporte, em larga medida, não o é até os dias de hoje). Muito ligadas ao novo grupo em ascensão e às camadas populares, eram situadas em um mundo à parte do aristocrático campo artístico, que ainda não recebera as múltiplas provocações dos artistas modernos, proposições de rompimento de suas rígidas e acadêmicas fronteiras, algo que somente iria se delinear mais claramente no decorrer do século XX.

Não surpreende, dessa maneira, que as três manifestações tenham sido motivo de preocupação e tentativas de controle. Em várias partes do mundo, determinados esportes — notadamente as apreciadas lutas de animais — foram proibidos por serem considerados inadequados para uma sociedade que deveria “se civilizar”. Algumas danças eram desaconselhadas por estimularem a sexualidade ou por lembrarem aquelas típicas dos locais populares (falamos aqui das preocupações com o carnaval e com os *cabarets* e prostíbulos, onde a dança sempre ocupou espaço de importância). Da mesma forma, cinemas foram fechados, bem como filmes censurados em função de seus temas supostamente inadequados à “moral e bons costumes”.

Obviamente que esses esforços “civilizatórios” e de controle não foram totalmente eficazes, devendo ser encarados menos a partir de uma perspectiva linear e mais desde o ponto de vista de uma tensão constante e complexa entre as idéias de dominação e resistência. Aí talvez resida um dos grandes motivos da popularidade do esporte no decorrer do século XX: é uma prática social em que se permite uma experiência de grande fruição mimética e estética; momentos de intensa “imoralidade” no âmbito de uma sociedade muito moralizante. No decorrer do tempo, essa relação que sempre foi muito “erótica” vai se tornar cada vez mais “pornográfica” pela predominância de recursos de imagem que explicitam cada centímetro e cada instante das atividades esportivas.

O boxe, ainda que bastante regulamentado, permanece muito popular exatamente pelas situações e imagens de violência que oferece ao público. O que isso pode ter a ver com o cinema é o que tentaremos discutir neste artigo.

Nas próprias páginas, ocupamo-nos do tema, tomando como referência algumas cenas dessa história¹⁹, concedendo especial atenção ao papel que o boxe ocupou no construir e difundir de imagens ligadas à masculinidade. Se em sua origem o esporte é uma prática social especialmente masculina, o boxe aparece como expressão hiperbólica dessa afinidade. Que idéias de “homem”, na sua relação com o corpo e com os sentidos e significados da modernidade, podem ser identificadas nas películas que representaram, ora de forma mais ora de forma menos explícita, tal esporte?

Ressaltamos que as obras de arte não são por nós utilizadas como ilustrações, mas como fontes propriamente ditas. Alinhamo-nos assim à perspectiva historiográfica de T. J. Clark:

Clark ambiciona esclarecer as determinações históricas pelo prisma do artista, em lugar de enxergá-lo como suporte de determinações que lhe são exteriores, as quais, supostamente, sempre encontrariam meios de incidir na modelagem de suas práticas e linguagens. O objeto por excelência da história social da arte é o exame das condições peculiares dessa interação entre o artista e o contexto, ou melhor, o desvelar de como um conteúdo de experiência se transmuta em forma, como um dado acontecimento se congela numa imagem, de que maneira certa estrutura de sentimentos se condensa numa representação, fazendo com que o desespero seja nomeado como *spleen*, por Baudelaire, num emaranhado de tensões que se convertem em valências de uma linguagem formal.²⁰

O soar do gongo marca o fim do primeiro *round*. Depois desse momento inicial, marcado pela ansiedade e pela respiração ofegante, um momento de estudo e prospecção, o lutador disporá de poucos segundos para recuperar o fôlego, ouvir algumas breves informações de seu treinador e partir de novo para sua luta, quase uma recriação de uma saga épica. Passemos, portanto, a nosso segundo *round*.

Segundo *round*: cinema e boxe

No decorrer do século XIX, o esporte deixa de ser considerado apenas um jogo de azar e passa-se cada vez mais a observar sua vinculação com a idéia de saúde, algo que permanece até os dias de hoje, mesmo com todo o equívoco que representa essa relação linear. De forma crescente, o esporte também passa a ser concebido prioritariamente 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 que goza de grande popularidade por entre todas as camadas sociais. Observa-se que, na transição dos séculos XIX e XX, o esporte ingressa e se adapta definitivamente aos padrões de modernidade.

Nesse contexto, boxe, automobilismo, remo, ciclismo, futebol, ganham espaço²¹.

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 fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” surgiu como a tônica da diversão moderna.²²

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. Aparentemente, de acordo com os indícios históricos levantados, pela primeira vez atletas em movimento são representados em 1865, já com fotografias de boxeadores, exibidas no estereoscópio de Jean Claudet²³.

Novamente 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

²⁰ MICELI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.16.

²¹ O espetáculo esportivo também estava presente em países como a Argentina e o Brasil, como mostram os estudos: ARCHETTI, Eduardo. *El potrero, la pista y el ring: las patrias del deporte argentino*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, e MELO, Victor Andrade de. *Cidade sportiva: primórdios do esporte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

²² SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 133.

²³ Ver MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Senac/Editora Unesp, 2003.

²⁴ Existem alguns bons documentários franceses sobre tal fato, entre eles *Georges Demeny e as origens "esportivas" do cinema*, exibido no mês de julho de 2002, no Centro Cultural do Banco do Brasil/Rio de Janeiro.

²⁵ Ver RABINBACH, Anson. *The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity*. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1992.

²⁶ Ver MAÑAS, Ignacio M. Fernandez. Lágrimas y golpes: lirios rotos. *Nickel Odeon*, Madrid, n.33, inverno/2003.

²⁷ HOBBSBAWN, Eric. *A era dos impérios — 1875/1914*. São Paulo: Paz e Terra, 1988, p.49.

²⁸ Cf. MANNONI, Laurent, *op. cit.*

do exercício, algo que antecipa o uso de imagens no treinamento corporal, fenômeno mais do que comum nos dias de hoje. Juntos inventaram a primeira câmera cronofotográfica, iniciativa que obteve real sucesso na produção de filmes, quase tendo resolvido o problema da projeção, que seria, no entanto, definitivamente solucionado apenas em 1895, com a ação dos irmãos Lumière. Tendo em vista tal ocorrência, alguns estudiosos chegam a afirmar, de forma figurada, que são “esportivas” algumas das origens do cinema²⁴.

O boxe captado e exibido nesse primeiro momento estava diretamente relacionado com uma preocupação científica de investigar e descrever com mais profundidade o corpo humano em movimento. Sua presença nessas pioneiras películas se dá fundamentalmente pela riqueza gestual que apresentava. Obviamente que isso não está isento de uma base moral, pois se tratava de descortinar métodos de melhorar ou aperfeiçoar o controle corporal, preocupação corrente naqueles tempos de fascinação pela máquina e pelo trabalho, em que se observava o corpo predominantemente a partir de seu aspecto funcional²⁵.

Terceiro round: espetáculo e cotidiano

A invenção do quinetoscópio, por Thomas Edison, em 1894, oferece a possibilidade de a exibição de imagens em movimento entrar definitivamente no rumo de tornar-se um espetáculo e não mais somente uma questão puramente científica. Naquele mesmo ano, o notável inventor filmou a luta entre James Corbett e Peter Courtenay e, em 1897, o combate entre Corbett e Fitzsimmons²⁶.

A precoce relação de Edison com o boxe é um indicador muito interessante do espaço que este ocupava nos primórdios da sociedade do espetáculo que estava sendo gestada. Nas palavras de Eric Hobsbawn, “não há dúvida de que as pessoas estavam ávidas de novas invenções, quanto mais espetaculares melhores. Thomas Alva Edison, que montou o que foi provavelmente o primeiro laboratório privado de desenvolvimento industrial em 1876 (...) tornou-se um herói americano.”²⁷

Vejamos que nos Estados Unidos, a partir de aperfeiçoamento do aparelho criado por Edison, várias empresas foram se estabelecendo no mercado. Entre essas, vale a pena destacar a Kinestocope Exhibition Company, dirigida por Otway e Gray Latham, uma das mais profícuas nesse primeiro instante. A temática na qual era especializada? Filmes de boxe.²⁸

Já que se desejava exibir as lutas de boxe em toda sua plenitude, foram criados também novos modelos de película, de maneira a tornar possível captar e exibir pelo menos um round por filme. O primeiro combate filmado com esse novo material 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, também implementada pelos irmãos Latham, ainda no ano de 1895, tinha relação com o boxe: filmaram o combate entre Youg

Griffo e Charles Barnett postados no telhado do Madison Square Garden, em seqüências de até 8 minutos, sem interrupção.²⁹

Na verdade, nesse momento, o pugilismo, uma das práticas comuns no gosto popular, um espetáculo que gozava de grande popularidade, notadamente entre imigrantes e membros da classe trabalhadora, já era bastante filmado. Tais películas gozavam de grande prestígio e se encontravam entre as mais procuradas nos primórdios do cinema norte-americano, nos *nickelodeon*.

Lembra-nos Margareth Cohen que “a exemplo do que ocorre com os gêneros cotidianos do século XIX, os primeiros curtametragens denotam o verdadeiro fascínio pela vida cotidiana”³⁰. O novo mundo era exibido nas telas que ocupavam as feiras e lojas abertas nas novas e cada vez maiores cidades. E dele fazia parte o esporte, notadamente o boxe, um dos símbolos culturais norte-americanos.

Certamente estamos falando da articulação de duas dimensões de grande importância para a consolidação da idéia de modernidade, ambas com participação intensa do esporte e do boxe:

a) O caráter documental e de fixação em um momento pautado pela imprevisibilidade e rapidez. Como lembra Rick Altmann,

*antes de convertirse em um medio de entretenimento de masas, las imágenes em movimiento constituían, por tanto, una prolongación ilustrada de la carta y una versión almacenable del contacto cara a cara. Concebidas inicialmente como recuerdos de experiencias reales, las películas se creaban con el único objeto de mostrarlas a los amigos de las figuras de la pantalla. (...) los primeros años del cine aún reflejaban una y otra vez la importancia de los acontecimientos que implicaban un contacto directo, especialmente em la produccion de actualidades y em el uso que los exhibidores itinerantes hacían de las imágenes tomadas em los propios lugares de exhibición.*³¹

b) E isso tinha grande relação com a consolidação da nascente indústria do entretenimento, como nos recorda Jeannene Przyblyski: “nesse sentido, tem-se argumentado que essa suposta objetividade foi a precondição necessária para uma imprensa de massa, cujos produtos — tanto suas pequenas preciosidades jornalísticas de informação e entretenimento quanto os anúncios pagos que os cercavam — tinham que atrair a gama mais ampla possível de consumidores potenciais”³².

Também é comum desde esse primeiro momento a inserção do boxe em uma dinâmica de comicidade, algo que vai percorrer toda história da relação desse esporte com o cinema. Normalmente trata-se de retratar ficcionalmente um lutador inferior, que adota um estilo confuso e, ainda assim, depois de receber vários golpes do pugilista mais forte (este sempre com cara de mau), acaba por vencer. Um exemplo disso pode ser identificado em *Luzes da cidade*, de Charles Chaplin (1931), que já tinha incorporado o esporte no curta *Campeão de boxe*, realizado em 1915. Outro exemplo pode ser visto em *Boxeur por amor* (1926), de Buster Keaton.

²⁹ Ver MERIDA, Pablo. *El boxeo en el cine*. Barcelona: Kaplan, 1995.

³⁰ COHEN, Margareth. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.), *op. cit.*, p. 341.

³¹ ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000, p. 249.

³² PRZYBLYSKI, Jeannene M. *Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.), *op. cit.*, p. 373.



³³ ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.), *op. cit.*, p.286.

³⁴ *Lírios quebrados*, 1919.

³⁵ *Cidade das ilusões*, 1972.

³⁶ *O homem tranqüilo*, 1958.

³⁷ *Touro indomável*, Martin Scorsese, 1980.

³⁸ No já citado *O campeão* (1979).

³⁹ *Trágica farsa*, de Mark Robson, 1956. Este foi, aliás, o último filme do ator.

⁴⁰ *Réquiem para um lutador*, de Ralph Nelson, 1962.

⁴¹ *Réquiem para um lutador*, de Ralph Nelson, 1956.

⁴² *Ídolo do público*, de Raoul Walsh, 1942.

⁴³ *O invencível*, de Mark Robson, 1949.

⁴⁴ *Caim e Mabel*, de Lloyd Bacon, 1936.

⁴⁵ *Marcado pela sarjeta*, de Robert Wise, 1956.

⁴⁶ *O lutador*, de Jim Sheridan, 1997.

⁴⁷ *Talhado para campeão*, de Phil Karlson, 1962.

Quarto round: formação moral

Sem que deixasse de ser encarado como divertimento do homem comum, o esporte, compreendido enquanto símbolo de progresso, paulatinamente passa a ser inserido em preocupações de cunho nacionalista, envolvido ainda mais com formulações de caráter moral ou encarado como estratégia de formação política, tanto a partir de uma perspectiva progressista quanto do ponto de vista conservador.

Concomitantemente, 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 utilização de heróis como força de expressão, algo que se concretizou com os ídolos cinematográficos, com os esportistas e na representação destes pelo cinema. Atletas começam a participar de filmes como atores, entre os quais Jonny Weissmuller, ex-atleta de natação e o mais famoso Tarzan, além de alguns famosos lutadores de boxe. Como ressalta Abel, “a questão sobre serem esses filmes desejáveis ou não no mercado norte-americano foi amplamente debatida na imprensa especializada durante 1909. Carl Laemmle (na época um distribuidor independente) posicionou-se com mais vigor à medida que começou a se transferir para a produção: “farei dos motivos típicos americanos a minha especialidade... Quero temas americanos fortes e viris”³³.

Os filmes não seriam mais os mesmos e certamente o esporte de forma diferente passaria a ser representado. 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 Zeffirelli em 1979.

Quinto round: o consolidar de uma relação

Os filmes de boxe não mais pararam de surgir na cinematografia norte-americana. David W. Griffith³⁴, John Huston³⁵, John Ford³⁶, além dos já citados Franco Zeffirelli, Charles Chaplin e Buster Keaton, entre outros importantes diretores, apontaram suas câmeras para o esporte. Atores como Robert De Niro³⁷, Jon Voigt³⁸, Humprey Bogart³⁹, Anthony Quinn⁴⁰, Jack Palance⁴¹, Errol Flynn⁴², Kirk Douglas⁴³, Clark Gable⁴⁴, Paul Newman⁴⁵, Daniel Day Lewis⁴⁶ e até Elvis Presley⁴⁷ representaram papéis de boxeadores.

Prêmios diversos foram conquistados por algumas dessas películas. Oscar de montagem para *Corpo e alma* (de Robert Rossen, 1947), também indicado nas categorias de melhor ator e melhor roteiro; Oscar de montagem para *O invencível* (de Mark Robson, 1949), que fora também indicado para melhor ator (Kirk Douglas); Oscar de melhor ator para De Niro em 1980 (*Touro indomável*); Oscar de melhor documentário (1996) para *Quando éramos reis*, de Leon Gast, trabalho que registra o épico duelo entre Mohammad Ali e George Foreman em 1975 no Zaire. Denzel Washington ganhou o Oscar, o Globo de Ouro e o Urso de Ouro de melhor ator, em 1999, por sua atuação em *Hurricane*. Recentemente o Oscar de melhor filme (2005) foi para *Menina de ouro*, de Clint Eastwood, que também recebeu o de melhor atriz para Hilary Swank e o de melhor ator coadjuvante para Morgan Freeman.

Vale ainda destacar a série *Rocky*, cujo primeiro filme foi lançado em 1976, estrelado por Sylvester Stalone e agraciado com três Oscar: melhor filme, melhor direção e melhor montagem. Recebeu ainda outras sete indicações nas seguintes categorias: melhor ator (Sylvester Stallone), melhor atriz (Talia Shire), melhor ator coadjuvante (Burt Young e Burgess Meredith), melhor roteiro original, melhor canção original (*Gonna fly now*) e melhor som. Ganhou o Globo de Ouro de melhor filme-drama, além de ter sido indicado nas seguintes categorias: melhor diretor, melhor ator-drama (Sylvester Stallone), melhor atriz-drama (Talia Shire), melhor roteiro e melhor trilha sonora.

A série foi composta por cinco filmes, nenhum dos seguintes mantendo a qualidade do primeiro, sempre obtendo, contudo, sucesso comercial. O quarto episódio da série angariou mais de 300 milhões de dólares, uma das mais altas bilheterias de filmes relacionados ao esporte e do cinema em geral. Na sua terceira edição, o embate foi contra um russo, no auge da Guerra Fria e do Governo Reagan.

A importância do boxe para os norte-americanos, expressa no cinema desde seus primórdios, como vimos, chegou a ser ironizada por René Clement, importante cineasta francês, no filme *Sparring por um dia* (1936), quando um fraco camponês vence um forte lutador, utilizando não permitidos passes de dança na peleja. Curiosamente, esteve ativamente envolvido com a produção da película o grande diretor Jacques Tati que, aliás, era um esportista apaixonado.

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 él 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.*”⁴⁸

Enfim, 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.

Sexto round: cinema e boxe no Brasil — os primórdios

Assim como no contexto internacional, no Brasil, desde muito cedo se estabeleceram relações entre o cinema e o esporte: vários pioneiros da produção cinematográfica também estavam envolvidos com organização de práticas esportivas (como Giacomo Staffa, Giuseppe Labanca, Cunha Sales), instalações esportivas foram utilizadas para projeção de filmes e cenas esportivas constantemente eram captadas nas primeiras películas realizadas no país⁴⁹.

De acordo com as pesquisas realizadas, principalmente no acervo da Cinemateca Brasileira, as primeiras imagens cinematográficas sobre o

⁴⁸ MAÑAS, Ignacio M. Fernandez, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Ver MELO, Victor Andrade de. *Esporte, imagem, cinema: diálogos*. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais, *op. cit.*

⁵⁰ Uma lista de alguns desses curtas pioneiros está disponível em www.lazer.eefd.ufjf.br.

⁵¹ Mais informações sobre os cinejornais, ver no estudo de MELO, Victor Andrade de. *Esporte, imagem, cinema: diálogos*. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais, *op. cit.*

⁵² Por exemplo, há pequenas cenas de boxe no filmes *Desafio à aventura* (1972, de Ary Fernandes) e *Eu matei Lúcio Flávio* (1979, de Antônio Calmon). Também o filme *Inferno no Gama*, do cultuado diretor *trash* José Afonso Brazza, inicia-se com uma luta de boxe em uma praça pública.

esporte podem ser encontradas já no final do século XIX. Nos anos iniciais do século XX, muitas imagens de clubes e de competições foram retratadas em curtas-metragens documentais.⁵⁰

Esse também foi o caso do boxe, ainda que observemos que há um menor número de imagens do que de outros esportes e que as imagens tenham surgido mais tardiamente do que outras práticas esportivas. Para tal, encontramos duas possíveis explicações: a) o boxe demorou mais a se desenvolver no Brasil, tendo inclusive enfrentado problemas legais; b) a imagem de violência do boxe não foi logo aceita em um país que era ainda muito aristocrático.

De acordo com nossas investigações até agora, o primeiro curta-metragem documental sobre o boxe foi lançado em 1923 em São Paulo: *Lage versus Scaglia*, tratando da preparação desses pugilistas que se enfrentariam no dia 15 de dezembro do mesmo ano. Películas como essa seriam constantes na cinematografia brasileira, como, por exemplo, *Albert Lowell versus Irineu Caldeira*, lançado em 1946, no Rio de Janeiro, já sonorizada, produzida por Genil Vasconcelos. Até os dias de hoje vemos surgir material dessa natureza, como *Na lona*, sobre o boxe amador, dirigido e roteirizado por Wagner Morales, lançado em São Paulo em 2001.

Curioso também é o documentário *Como se prepara um campeão de box*, dentro de uma série relacionada ao treinamento desportivo, lançado em 1939. Mas o maior número de imagens documentais sobre o boxe se encontra mesmo nos cinejornais, importantes programas de atualidades, exibidos nos cinemas antes dos filmes principais. Até a popularização da televisão, era basicamente a principal forma imagética de exibição de notícias.

Cenas de pugilismo podem ser fartamente encontradas em cinejornais gerais (como *Independência atualidades*, *Sol e sombra*, *Cine Jornal Brasileiro*, *Imprensa animada Cineac*, *Notícias da semana*, *Cine Jornal*, *Bandeirante da tela*, entre outros), como também nos específicos (como *Revista Esportiva Paulista*, *Esporte na tela*, *Esporte da tela*, entre outros)⁵¹. Esse é sem dúvida um riquíssimo material de pesquisa ainda a ser investigado.

Sétimo round: longas-metragens no Brasil

Houve também documentários de longa-metragem, destacando-se o pioneiro *Spalla versus Benedito*, lançado em 1924 em São Paulo. Em 60 minutos de duração, exhibe a disputa entre os dois pugilistas, realizada em nove rounds, no dia 11 de maio de 1924, no Estádio Palestra Itália, frente a um público de 20.000 pessoas. Curiosamente foi lançado apenas nove dias depois da luta.

Já bem mais recente, temos também *Quebrando a cara*, primeiro filme de Ugo Giorgetti (que depois retomaria à temática esportiva em *Boleiros*: era uma vez o futebol), um documentário sobre aquele que foi o maior nome brasileiro do boxe: Éder Jofre. O filme aborda a trajetória da família Zumbano-Jofre, traçando uma história de vida de várias gerações de boxeadores, além de um perfil bastante interessante da cidade de São Paulo.

Por certo, também foi possível identificar filmes de ficção onde o boxe está, ora mais ora menos, presente⁵². O primeiro deles foi lançado em 1934, um curta-metragem chamado *Boxeur por amor*, do qual no momento não temos mais informações, mas que pelo título pode ter relação

com o filme de Buster Keaton (1926).

O primeiro longa-metragem de importância foi *O campeão*, realizado em 1931, dirigido por Reid Valentino (José Ferrinho Visconde), que além de representar o principal papel, era também campeão de boxe (de 1927) na categoria leve. A temática é bastante comum entre os filmes de boxe: pugilista enfrenta muitas dificuldades para se tornar vencedor e conquistar o amor de uma bela mulher. Valentino desligara-se do boxe por não manter mais o peso necessário e resolveu se dedicar ao cinema, aproveitando sua relativa fama. Depois de fazer uma ponta no filme *O babão*, uma paródia a uma produção norte-americana, escreveu e produziu a história de *O campeão*.

Algumas polêmicas cercam esse filme e se direcionam tanto ao fato de ser uma suposta cópia do filme homônimo norte-americano quanto à real direção (alguns afirmam que foi conduzida por Alberto Vidal) e ao fato de nunca ter sido exibido publicamente, já que Valentino fugira com a cópia para o exterior para não ser preso, denunciado como estelionatário. Na película, também participou José Bricjman, outro campeão de boxe.

Vale destacar que outros pugilistas representariam pequenos papéis em filmes nacionais, como é o caso de Paulo Jesus, campeão brasileiro, que atuou em *Absolutamente certo*, primeira película dirigida por Anselmo Duarte (Estúdios Vera Cruz) e lançado em São Paulo em 1957. Nesta realização, há algumas cenas que recriam lutas de boxe. A fita obteve grande sucesso de público e se destacava por ser uma comédia musical diferente das chanchadas da Atlântida. Foi um filme que marcou época pelas inovações narrativas.

Alguns anos antes, em 1947, fora lançado *Este mundo é um pandeiro*, uma típica produção da importante companhia Atlântida, uma chanchada dirigida por Watson Macedo, estrelada por Oscarito, Grande Otelo e José Vasconcelos. O boxe aparece em uma situação cômica também comum: um personagem desmemoriado e despreparado (representado por Oscarito) é colocado, por empresários inescrupulosos, para lutar com terrível pugilista. Ainda assim, com um estilo absurdo, vence a luta e fica milionário.

Em 1958, novamente o boxe comparece às telas brasileiras no filme *O batedor de carteiras*, dirigido por Aluizio Carvalho. Um dos personagens é o boxeador Roberto e algumas cenas se passam em uma de suas lutas, quando perde para o chileno Manoelo de la Cumparsita. Como de costume em muitos filmes da época, cenas musicais entremeiam a trama (com a participação de Maysa, Jackson do Pandeiro e Ademilde Fonseca).

Em *Na ponta da faca*, dirigido por Miguel Faria Júnior e lançado em 1971, o boxe já ocupa um lugar mais central. Joel, jovem que chega do interior para tentar a sorte na cidade grande, depois de fracassar em alguns empregos, entra para o mundo do boxe, rapidamente aprendendo os segredos da “nobre arte”. Contudo, seu inescrupuloso empresário, Juvenal, ordena que perca uma luta, o que o pugilista não atende. O filme conta também com a participação do importante boxeador e treinador Santa Rosa.

O tema volta uma vez mais às telas no pornográfico *A luta pelo sexo*, dirigido por Norbert Franz Novotny e Emerson Bueno Camargo, lançado em 1984. O personagem central, Prestes, é um pugilista decadente que chega a tentar o suicídio, mas recupera-se depois de muito esforço e apoio de amigos.

É possível dizer que há muitos filmes ou imagens de boxe na cine-



⁵³ O boxe é o esporte mais representado na filmografia norte-americana. Estima-se que mais de 250 películas já tenham de alguma forma o tematizado.

⁵⁴ MARCHANTE, Oti Rodríguez. El curioso caso del cinéfilo deportista no practicante. *Nickel Odeon*, Madri, n.33, inverno/2003. p. 25.

⁵⁵ Ver SÁNCHEZ, Julio José Rodríguez. Cuerpo y alma: um retazo de vida. *Nickel Odeon*, Madri, n.33, inverno/2003.

matografia brasileira? Se compararmos com a produção norte-americana⁵³ e mesmo com a nacional de outros esportes (futebol, por exemplo), por certo que não. Contudo, temos que considerar que o boxe, tirando um pequeno período de tempo na década de 50 e 60, nunca foi um esporte de grande popularidade no país.

De qualquer forma, a temática tem uma freqüente presença até os dias de hoje, como no caso do curta *Nunc et semper*, de José Roberto Torero (1993), uma divertida biografia do pugilista Aristófanes Juvenal, que também era professor de grego e latim, e do média-metragem *Me erra*, um belo documentário sobre um projeto esportivo desenvolvido no Morro do Cantagalo (Rio de Janeiro), de Paola Leblanc (2002). Bem recentemente foi lançado *Cidade baixa* (2005), de Sérgio Machado, um longa-metragem de ficção. Novamente o boxe volta às telas nacionais, recuperando-se a sua relação com o submundo, com a exclusão, com a “sujeira” das margens da sociedade.

Na verdade, a própria escassez de imagens em longas e curtas (devemos sempre considerar a fartura de cenas em cinejornais) já é um indicador de alguma resistência ao esporte. As idéias de superação como um valor e da denúncia da desonestidade parecem imperar em uma análise inicial do material filmado, mas somente o prosseguimento das investigações nos possibilitará coletar mais dados para nos permitir discutir mais adequadamente essas e outras questões.

Oitavo round: o boxe, o cinema e a construção de masculinidade

O que tentamos até agora argumentar é que o casamento entre cinema e boxe é um dos mais constantes e perfeitos do século XX. Segundo Oti Marchante, isso se dá pela própria natureza estética e de organização espacial do esporte (as luzes, as sombras, os planos), como também por compartilharem uma sensibilidade histórica comum.

*Sin duda, el cine mira al boxeo com otros ojos que a los otros deportes. Y de un modo completamente natural, sin tener que esbozar el grosero gesto del esfuerzo, la cámara absorve toda la grandeza y la miseria del boxeo, por la sencilla razón de que es un deporte de perdedores y vencidos (incluso los campeones) y el perdedor es una de las figuras más queridas, exprimidas y con más potencial poético y dramático que ha encontrado el cine en su largo de vida.*⁵⁴

O boxe, em sua versão cinematográfica, até mais do que na “vida real”, seria uma metáfora de uma sociedade eivada de falcatruas, problemas, conflitos desencadeados pela ambição, remontando ao enfrentamento entre o bem e o mal, até mesmo quando apresenta uma configuração da luta entre os homens simples do povo, normalmente açodados pelos empresários.⁵⁵

Todavia, não parece estranho que o boxe, uma prática aparentemente brutal, obtenha tamanho espaço em uma sociedade que em certo sentido se caracteriza pelo controle e por uma certa visão asséptica, higiênica? Afinal, o boxe é um esporte violento? Sim, mas seria mais violento do que outros esportes como o futebol e o rúgbi? E se compararmos sua atual prática com outros períodos históricos? Como já afirmamos, o pugilismo de hoje é sensivelmente menos brutal do que as lutas que o antecederam,

ainda que persistam muitas características de seu passado.

Na verdade, sempre, e ainda mais na modernidade, as lutas de boxe foram uma forma de violência permitida e regulada, de acordo com os níveis de sensibilidade de cada momento histórico. Assim, se a prática do pugilato na Grécia Antiga pode a nossos olhos de hoje parecer bastante cruel, assim não era naquele instante. Mais, devem ser entendidas no contexto político específico de cada momento, como bem nos lembra Norbert Elias:

O nível superior da violência física nos próprios jogos da Antiguidade era mais do que um dado isolado. Isso era sintomático de traços específicos na organização da sociedade grega, em especial no estágio de desenvolvimento alcançado por aquilo que nós hoje designamos por organização de "Estado" e pelo grau de monopolização da violência física nele integrada. A monopolização relativamente firme, estável e impessoal e o controle dos meios de violência é um dos traços centrais dos Estados-nações contemporâneos.⁵⁶

Assim, na modernidade, com o delineamento do campo esportivo, as antigas práticas vão passar por "filtros" para se adequarem a novos padrões aceitáveis de violência. O esporte, as lutas, o boxe constituem-se em experiências nas quais socialmente se aceita um determinado grau de violência, de acordo com uma organização e regulamentação similar a da própria sociedade moderna (árbitros, federações, tempo controlado, convenções a serem seguidas). Esse processo é dinâmico e resultante de tensões diversas, entre elas a que se configura no embate entre a agressividade necessária à contenda e a necessidade de (relativa) proteção corporal dos oponentes. É nesse contexto que se colocam as regras, como também as transgressões, as burlas, os desrespeitos aos regulamentos.

Não é por acaso que muitos filmes de boxe expressam esse quadro. É bastante comum identificarmos nessas películas situações como a do empresário inescrupuloso que arma resultados ou põe em risco a moral ou a integridade física do lutador somente objetivando ganhos financeiros individuais ou ainda a do boxeador desonesto que usa de artifícios não permitidos, com a complacência ou desconhecimento das estruturas de arbitragem, para se sagrar vitorioso. Ao mesmo tempo em que tais situações são expostas, normalmente ao final do filme temos uma mensagem moral, com a vitória sempre sofrida daqueles que foram injustiçados. Dentro do tradicional esquema herói-vilão, o cinema constrói sentidos que procuram dramatizar, mesmo que de forma idealizada, a vida concreta.

Assim, em boa parte das películas de boxe, os combates são na verdade coadjuvantes das situações pelas quais passam os indivíduos, cujos perfis expressam um determinado momento histórico. Ao contrário dos esportes de equipe, nos quais sempre a idéia de parceiros e oponentes é multifacetada (caso do futebol e do rúgbi), ou de outros esportes individuais, onde há vários competidores que efetivamente menos dependem de sua inter-relação (caso do ciclismo ou da natação), no boxe, no ringue, só existem dois indivíduos que se tocam e durante todo o tempo interagem; o resultado da competição não depende só de um, já que a interposição do outro se impõe. Em função das próprias características de contato físico, são potencializados os dramas, o extremo das situações.

Além de tudo, temos que considerar que, na modernidade, os diálo-

⁵⁶ ELIAS, Norbert e DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992, p. 196.

⁵⁷ Ver HOBBSAWN, Eric, *op. cit.*

⁵⁸ Uma discussão sobre a relação entre usos do corpo e classes sociais pode ser obtida em BOURDIEU, Pierre. Como é possível ser esportivo? In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

⁵⁹ Ver GOLDENBERG, Mirian (org.). *Os novos desejos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁶⁰ LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, FARRIA FILHO, Luciano Mendes e VEIGA, Cynthia Greive. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 424.

gos entre padrões culturais tornam-se mais frequentes, contribuindo para o forjar de hibridismos. Com a reestruturação e multifacetação das classes sociais, e mesmo com o gestar de uma cultura de massas, observa-se uma disputa intensa e constante pela definição de identidades, uma busca por “galgar” postos sociais e a adoção de mecanismos de identificação com outro extrato social. Nesse processo, o esporte foi um dos mais eficazes e comuns elementos de ligação entre as diferentes classes.

O boxe era inicialmente mais preferido pelas classes subalternas. Há uma razão para tal. Com ele estavam envolvidos os imigrantes, os com poucas oportunidades de trabalho, os que moravam nos cortiços, os que suportavam mais facilmente a dor, o sofrimento, os representantes do tipo de sensibilidade “brutal” do boxe.

Na verdade, vale destacar, os praticantes do boxe em seu início não eram exatamente membros dos escalões da classe operária, mas sim de uma camada anterior, uma subclasse trabalhadora que lutava por alguma integração socioeconômica, um extrato de classe de grande importância para a formação de uma cultura híbrida, já que aspirava condições de vida superiores.⁵⁷

Com o tempo, o esporte também sofre modificações quando passa a ser apreciado por todos os grupos sociais, nunca sem críticas ou desconfianças acerca de seu grau de “civildade”, já que, ainda que presente no gosto geral, estava muito relacionado com os usos do corpo mais específicos e aceitos pelos populares.⁵⁸

Certamente estamos falando que essa prática está eivada, de forma tensa e complexa, dos sentidos e significados que compõem o seu registro histórico. Ela nos apresenta indícios das concordâncias e contestações que envolvem as diferentes classes sociais, das relações econômicas e tudo o mais que configura o quadro da sociedade, inclusive das relações de gênero.

Se já existem bons estudos sobre a questão da construção de papéis socialmente aceitos e estimulados para os homens (logo, estamos desde o início argumentando que a masculinidade é uma prática e um discurso construídos socialmente), essa é uma temática relativamente recente no âmbito dos estudos de gênero, que em um primeiro momento dedicavam muita atenção às mulheres, tendo mesmo um caráter explicitamente militante⁵⁹. Na área de conhecimento Educação Física/Ciências do Esporte é flagrante a diferença no número de investigações dedicadas à feminilidade e à masculinidade, com ampla vantagem para os primeiros.

Como estamos falando de construções historicamente situadas, cabe-nos perguntar como os filmes de boxe construíram modelos de comportamento masculino, algo que certamente foi muito influente, já que tanto o esporte quando o cinema são ferramentas pedagógicas bastante poderosas, como vimos no decorrer deste artigo e como bem demonstra Guacira Lopes Louro:

Com várias sociedades, incluindo a brasileira, o cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gêneros, sexuais, étnicas e de classe eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas.⁶⁰



Uma das dimensões que salta aos olhos quando observarmos as películas de boxe é a construção da idéia de paternidade. Goldenberg⁶¹ argumenta que mulheres e homens historicamente estabelecem relações diferenciadas com os filhos: enquanto para as primeiras, a maternidade é uma prova de feminilidade, para os segundos, a questão passa a ser a virilidade. Aliás, para os homens, mais do que a prova da capacidade de reproduzir, espera-se que possam comprovar sua capacidade de prover os recursos financeiros necessários para criação da prole.

Curiosamente, e não por acaso, figuras que nos remetem a tal discussão bailam pelos filmes de boxe. Não são poucas as películas em que o boxeador principal tem um filho como um dos seus elementos motivadores, tanto porque sente a necessidade de construir e reforçar a idéia de que é um herói para ele, quanto porque tem a preocupação de, se morto e/ou derrotado em combate, não conseguir os recursos financeiros necessários para garantir o futuro da criança. Mais ainda, sofre por não ter tempo para brincar com seu filho, já que o treinamento lhe exige dedicação extrema. Sofre, mas prioriza a carreira, sempre custeado pela figura da mãe-esposa que, aflita com a saúde do pugilista, freqüentemente segura a barra da casa enquanto ele se dedica aos treinos.

Essa trama, por exemplo, está presente nos já citados filmes *O campeão*, *Rocky* e mesmo no recente *A luta pela esperança* (Ron Howard, 2005), uma versão da história verdadeira do pugilista norte-americano Jim Braddock, um peso-médio que venceu lutas consideradas impossíveis em pleno período da Grande Depressão.

Por certo, como observa Goldenberg⁶², há mudanças significativas nesse quadro, onde se percebe que os homens estão mais sensíveis e atentos à necessidade de participar mais ativamente na educação dos filhos (isso altera inclusive a sua performance pública, o que inclui a declaração explícita de sua preocupação). Entretanto, em linhas gerais, a questão da carreira profissional ainda é um dos elementos centrais que motivam os homens (verdadeiros “lutadores”), ainda que também as mulheres de hoje tenham dificuldades de equilibrar suas opções profissionais com a maternidade. Nas palavras da autora: “Ser sexualmente ativo e sustentar financeiramente a família, exercendo a autoridade e o poder (quando não a força e a violência física) no meio familiar e no trabalho, eram (ou ainda são) condições básicas para ser considerado homem.”⁶³

A questão da virilidade associada às lutas fica clara, aliás, até nas metáforas lingüísticas utilizadas constantemente, algo bastante relacionado ao mundo da guerra, uma esfera bastante masculina: “mostrar o pau”, “meter o pau”, “botar o pau na mesa”. O órgão masculino é comumente definido como pau, porrete, pistola, canhão, espada.

Essa idéia de virilidade, relacionada à de família, aparece ainda nos esquemas maniqueístas típicos dos filmes de boxe, quando o oponente, representado como cruel, desonesto e supostamente mais bem treinado, mais forte e com mais condições de vitória, desfila com um sem-número de mulheres retratadas como fúteis, mais interessadas em seu físico e em seu dinheiro do que em algo “sério”, como a constituição de um lar.

De novo podemos chamar para nosso debate *A luta pela esperança*. O pugilista adversário (o bandido), Max Bauer, que anteriormente já matara dois oponentes, encontra com Braddock, personagem central da película (o mocinho) em um restaurante. Enquanto o herói se apresenta em gestos

⁶¹ Ver GOLDENBERG, Mirian (org.), *op. cit.*

⁶² *Idem, ibidem.*

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 25.

⁶⁴ TREVISAN, José Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

⁶⁵ Ver HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁶⁶ Ver GOLDENBERG, Mirian (org.), *op. cit.*

e roupas modestas, acompanhado de sua esposa um tanto sem sal, Bauer adentra ao recinto em finos trajes, com gestos largos, causando grande turbulência, consumindo produtos caros, cercado de muitas mulheres turbinadas de aparência fútil. É o símbolo da opulência e virilidade que será em breve derrotado nos ringues por outra expressão da masculinidade: o homem honesto, provedor do lar. Seu *donjuanismo*⁶⁴ é uma marca valorizável de sua personalidade máscula, mas deve ser exposta com cuidados.

Uma das provas de virilidade, portanto, é a capacidade de bancar a criação dos filhos, sempre como uma figura coadjuvante frente à esposa-mãe, esta sim a “rainha do lar”. Para isso, e só por isso, os homens podem chegar às raias da humilhação, algo também exposto em certas cenas de alguns filmes de pugilismo, como em *Rocky* e o já citado *A luta pela esperança*. Nesse caso, até os oponentes e adversários se sensibilizam, pois o que está em jogo é um certo estatuto de masculinidade.

Ao mesmo tempo, as mulheres “honestas” sabem que seu papel é servir de apoio para a carreira do marido, um herói, e não se prestar ao papel das “pistoleiras”. Para a figura feminina, recupera-se a velha oposição entre mães e prostitutas, dualidade fundante da sociedade patriarcal — Circe e Penélope no trajeto errante do herói astuto, guerreiro e másculo Ulisses, conforme interpretam Horkheimer e Adorno⁶⁵.

Como já vimos, há mudanças nesse quadro geral em função das tensões recentes no âmbito das relações de gênero, desencadeadas inclusive em função de uma maior presença e participação social feminina. Curiosamente, nesse processo, muitas vezes as mulheres são consideradas culpadas pelas mudanças que em certo sentido incomodam o mundo masculino. O novo “poder feminino” assusta os homens.

Essas imagens percorrem os filmes de boxe? Pouco, mas há um exemplo significativo, o recente *Menina de ouro* (2004, de Clint Eastwood). Nessa trama, uma mulher decide a todo custo ser boxeadora, insistindo para que um grande treinador a prepare para ser uma campeã. É interessante notar a tematização da presença feminina no antes bastante masculino mundo do boxe, contudo, as imagens não se afastam muito do que antes comentamos.

Primeiro o treinador não se interessa por treiná-la, pois afinal se trata de uma mulher. Para que fique convencido, ela tem que treinar em dobro, demonstrando sempre credenciais masculinas, para ser aceita como uma espécie de “homem honorário”. As situações de boxe são idênticas, a sua oponente a vence desonestamente, a ferocidade é a mesma. Por fim, no trágico desfecho, o treinador assume a condição de pai, marido, o responsável pelo provimento.

Há outra curiosa ocorrência dos redimensionamentos do papel do homem que comumente aparece nos filmes de boxe: sua sensibilidade. Ainda que lutadores, combatentes, cercados de violência, muitos protagonistas também são apresentados como seres sensíveis, humanos, em crise com sua condição. De qualquer forma, certamente uma das dimensões mais explícitas das contribuições dos filmes de boxe para a construção da masculinidade se encontra nas suas imagens de violência, determinação, força física e poder, algumas das dimensões que as mulheres declaram mais invejar nos homens.⁶⁶

A tradicional constituição da imagem de masculinidade é plenamen-

te identificada nas películas que têm o boxe como argumento desencadeador da trama: os pugilistas não são femininos, homossexuais, dóceis, seus gestos são típicos dos machos (um tanto grosseiros), e fundamentalmente são seres ativos. Isso é, apresenta-se um modelo de performance pública esperada para os homens, inclusive e fundamentalmente no que se refere às posturas corpóreas a serem adotadas. Como bem aborda Denise Jardim, “essas performances masculinas são rotinizadas e, portanto, são mais do que o espaço de interação social e sim de estruturação de uma experiência que estabelece o nexo entre o físico e o social”.⁶⁷

O boxe é ainda comumente apresentado como típico do mundo masculino, tanto em função do seu aspecto físico (falamos aqui mais dos ginásios de treinamento, local sagrado da prática, do que das arenas de competições), quanto devido à característica da técnica corporal, e ainda por se tratar de um mundo dos negócios, esfera tradicionalmente concebida como lugar de ação dos homens.

Podemos traçar um paralelo com a visão tradicional do conhecido boteco, reino da masculinidade⁶⁸ que agora começa a ser invadido pelas mulheres. No boxe, assim como no boteco, mais ainda no primeiro, há uma série de comportamentos aceitáveis, compreensões da idéia de um autocontrole corporal e de atitudes que devem ser seguidos à risca.

Jardim identifica também que um dos componentes importantes na construção da idéia de masculinidade, inclusive por seu traço explícito e por ser elemento de ressaltar as subjetividades, são as marcas corpóreas a serem exibidas: cicatrizes, cortes, arranhões, tatuagens, mutilações.⁶⁹ Elas têm relação com o desempenho do homem em sua trajetória de heroísmo; são provas de uma história e da construção de uma auto-imagem a ser exibida com orgulho, que estabelece o diferencial e requisita respeito; são as demonstrações concretas da valentia, da luta, do desempenho. São, enfim: “a base de uma cumplicidade masculina e também de pertencimento a uma comunidade de destino. Não é somente no contraste com o corpo feminino que a masculinidade é elaborada, mas no contraste com os outros homens, outros corpos, a partir de parâmetros tidos (e negociados) como masculinos”.⁷⁰

Não há boxeador que não tenha marcas e histórias de mácula corporal para contar. Pelas películas — e pela vida esportiva concreta — desfilam mãos quebradas, ossos triturados, corpos exaustos, sangue, suor e lágrimas eventuais, não de dor, mas de emoção, normalmente ligada à família. O que se exhibe com exaustão é a figura do combatente, guerreiro incansável, que enfrenta com obstinação infinita todos os desafios, superando as máculas corporais para atingir seus objetivos. São pugilistas que se superaram, disputam combates ainda que machucados, vencem os limites corporais e se tornam vitoriosos perante outro lutador que, ainda que dispendo de melhores condições, não possui o seu *elã* masculino.

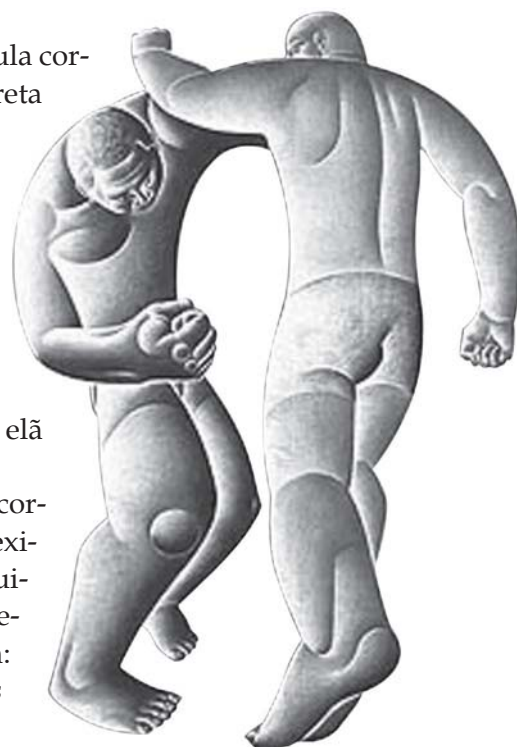
Esse controle corporal, o domínio dessa requintada técnica corporal, não cai do céu, mas é obtido lenta e progressivamente, exigindo uma árdua disciplina e condições claras de privação. Requisita ainda, como é comum em outras tradições esportivas, sobretudo de lutas, respeito aos mestres, sábios em sua experiência: aprender a suportar a dor é uma prova de virilidade, afinal, *boys*

⁶⁷ JARDIM, Denise Fagundes. Performances, reprodução e produção dos corpos masculinos. In: LEAL, Ondina Fache (org.). *Corpo e significado*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p.192.

⁶⁸ Cf. *idem, ibidem*.

⁶⁹ Cf. *idem, ibidem*.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 198.



⁷¹ HELMAN *apud* GASTALDO, Edison Luis. A forja do homem de ferro: a corporalidade nos esportes de combate. In: LEAL, Ondina Fachel (org.), *op. cit.*, p. 213.

⁷² WACQUANT, Loic. *Corpo e alma*: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.22.

⁷³ *Idem, ibidem*, p.34.

⁷⁴ Ver FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

don't cry. "O estoicismo e auto-controle diante do sofrimento (...) é a reação mais esperada de homens, especialmente de jovens e de guerreiros. Em algumas culturas, a capacidade de suportar a dor sem esquivar-se, isto é, sem manifestar o comportamento da dor, pode ser um sinal de virilidade, e faz parte dos rituais de iniciação que marcam a transição do menino em homem."⁷¹

Aliás, o próprio aprendizado do boxe é corpóreo em todas suas fases; não há saída, não há formação teórica longe da prática, é uma pedagogia sensível, onde os equívocos, os erros e as negligências são pagos na hora, com a dor, com a mácula, com sofrimento, expressos muitas vezes em marcas.

Esse processo, logo, não é apresentado somente por ocasião das lutas, mas deve ser construído constantemente, no dia-a-dia, em cada treinamento — imagens comuns nos filmes de boxe. Em tais películas, para a força dramática da narrativa, as cenas do ginásio são tão importantes quanto as da grande competição. Assim como supostamente na vida, sem um momento não pode haver o outro.

Loic Wacquant já chamou a atenção para esse momento menos espetacular do boxe. É aí que o esporte exerce mais fortemente a configuração imaginária tão importante para sua "pedagogia", algo que constantemente vai estar exibido nas telas: "a cinzenta e lancinante rotina dos treinamentos, na academia, da longa e ingrata preparação, inseparavelmente física e moral, que preludia as breves aparições sob as luzes da rampa, os ritos ínfimos e íntimos da vida do gym, que produzem e reproduzem a crença que alimenta essa economia corporal, material e simbólica muito particular que é o mundo do pugilismo".⁷²

Segundo este autor, a academia — o *gym* — ocupa três funções sociais básicas: é um santuário, protegendo o boxeador das mazelas da rua; é uma escola de moralidade, produzindo e sendo retroalimentada pela disciplina necessária à formação do campeão; desbanaliza a vida cotidiana, construindo a idéia do herói que incorpora as dimensões esperadas de um grande homem. Nesse espaço, "o corpo é ao mesmo tempo a sede, o instrumento e o alvo".⁷³

Ali o boxeador há de aprender que se seu esporte é individual, a boa prática depende da coletividade, e com isso incorporado deverá empenhar-se no controle racional do seu corpo, do seu tempo, dos seus desejos — imagens, sem dúvida, bastante interessantes para a consecução do ideário da modernidade, elementos que interessam à sociedade em seus modelos disciplinar e de controle.⁷⁴

Lembremos que estamos falando de um ambiente masculino, para formar homens, que pouco tolera não apenas a presença de mulheres (que, aliás, podem ser perigosas, já que potencialmente afastam os homens de seus objetivos nobres; a velha imagem da serpente que faz perder o paraíso), como também de qualquer "feminice", que pode ser inclusive relacionada com novas regras que visem diminuir a violência da prática e/ou aumentar a segurança dos *boxeurs*: boxe é coisa para homens, não se deve esquecer!

O *gym*, todavia, não é o local de homens conforme normalmente concebe o senso comum: transgressor, exagerado, desrespeitoso. Por trás de sua aparência suja e humilde, é um local eivado de regras de comportamento mais ou menos explícitas, que modulam um comportamento ade-

quado e esperado para os homens; é um lugar de trabalho, conforme concebido pela moral burguesa: árido, repetitivo, ascético.

Tendo em vista essa idéia, uma vez mais devemos fazer ressalvas para que não tracemos relações lineares, ainda que seja possível fazer paralelos com a sociedade capitalista, notadamente se levarmos em conta a definição de Wacquant⁷⁵ acerca de uma possível compreensão dos “três corpos” do boxeador — máquina, ferramenta e arma. Mesmo com tantos limitantes, por certo que o *gym* se constitui também em possibilidade de ressignificação e expressão de uma identidade própria. O boxe é uma prática que não permite análises maniqueístas, como bem define Wacquant ao falar do importante papel do *sparring* (figura, aliás, constante nos filmes de boxe).

*Ele demonstra o caráter altamente codificado da violência pugilística. Mas, além disso, como se situa a meio do caminho entre o exercício “individual” e o combate, ele permite que se veja melhor, como através de uma lente de aumento, a sutil mistura, em aparência contraditória, de instinto e de racionalidade, de emoção e cálculo, de abandono individual e de controle coletivo, que é a pedra de toque do trabalho de fabricação do pugilista e que marca o conjunto de exercícios de treinamento, até o mais anódino deles.*⁷⁶

Enfim, há uma dimensão pedagógica fundamental que deve ser ressaltada no aparato moral explicitado nos filmes de boxe. Talvez em nenhum outro gênero cinematográfico as fronteiras entre o herói e o bandido sejam tão tênues; basta que o primeiro esqueça os “nobres” princípios que devem norteá-lo em sua trajetória, deixando-se contaminar por laivos de vaidade que o afaste de sua saga diária de treinamento. Até mesmo o fracasso é aceitável, mas desde que o “guerreiro” não abandone sua condição.

Como bem discute Preciado, “*el fracaso tiene una estética gloriosa, poética y utópica, sobre todo, si se compara con la safiedad de ciertos triunfos o, mejor dicho, de ciertos triunfadores cuyos méritos dependen pocas veces del talento, la tenacidad o la propia valia, pues se deben más bien a privilegios heredados, la suerte o el milagro del marketing.*”⁷⁷

A visão da torpeza, da falcatrua, da desonestidade a serem derrotadas, permite a identificação com o herói honesto, o expurgo do mal, uma catarse coletiva em torno do bem. É um espetáculo de poesia trágica. O boxe é a redenção e o reencantamento para o desencantamento, para a tragédia, para a falta de opção em um mundo cruel. Só no interior da crueldade, com luta, encontram-se saídas — claramente uma mensagem moral. E certamente, nesse percurso, foram construídas idéias acerca dos comportamentos aceitáveis e desejáveis para os homens.

Nono round: encerrando o combate

Para concluir nosso estudo, vale a pena dialogar com conceito de desmapeamento de Sérvulo Figueira. De acordo com o autor, “as mudanças sociais são rápidas e ‘visíveis’, não sendo acompanhadas no mesmo ritmo e intensidade pelas subjetividades individuais, que incorporam ideais ‘modernos’ sem eliminar os ‘arcaicos’, que permanecem ‘invisíveis’ dentro dos sujeitos. Esse descompasso entre aspectos ‘visíveis’ e ‘invisíveis’

⁷⁵ Ver WACQUANT, Loic. Os três corpos do lutador profissional. In: LINS, Daniel (org.). *A dominação masculina revisitada*. Campinas: Papirus, 1998.

⁷⁶ WACQUANT, Loic. *Corpo e alma*, op. cit., p. 100.

⁷⁷ PRECIADO, Nativel. Histórias de perdedores. *Nickel Odeon*, Madri, n.33, inverno/2003, p. 30.

⁷⁸ Apud GOLDENBERG, Mirian (org.), *op. cit.*, p. 36.

⁷⁹ LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 38.

veis' leva à coexistência de mapas, ideais e normas contraditórias muitas vezes insuportável."⁷⁸

Esse desmapeamento não se dá somente pela ascensão das conquistas femininas, mas também, mais recentemente, pela organização política dos grupos de homossexuais e Estudos *Queer*, notadamente no sentido que aponta Denilson Lopes: "uma política da homosociabilidade busca alianças para desconstruir espaços de homosociabilidade homofóbicos ou heterofóbicos, ao mesmo tempo que pensa, num mesmo espaço, as diversas relações entre homens (ou entre mulheres), como entre pai e filho, entre irmãos, entre amigos, entre amantes."⁷⁹

Isso é, certamente continuam a existir os tradicionais conceitos de masculinidade, mas hoje eles estão em xeque a partir das novas demandas sociais e dos debates a elas correspondentes. Tende-se claramente a um modelo híbrido e/ou multifacetado de homem, ainda que persistam posições conservadoras. Todos nós, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, estamos repensando e/ou reconstruindo nossos papéis, ora mais ora menos explicitamente.

Se o cinema e o esporte estão articulados complexamente com a construção do ideário da modernidade, ocupando um lugar ímpar nesse processo, essas tensões, contrastes, quadros de mudança podem ser plenamente sentidos no interior dos filmes de boxe que, como ferramentas pedagógicas de grande penetração, podem se constituir então não somente em fontes para que, nos estudos das relações de gênero na prática esportiva, ampliemos nossas considerações, mas também como estratégias para que professores, nos seus diferentes espaços de atuação, possam desencadear discussão de tamanha importância. Construir a idéia de que um modelo binário (masculino versus feminino) já não mais se sustenta parece ser um desafio para todos nós, educadores e cidadãos.

Uma luta profissional de boxe normalmente tem 10 ou 11 *rounds*; o nosso artigo termina por aqui. Teríamos conseguido nocautear/convencer o leitor? Esperamos que não totalmente, pois há muitos combates que merecem e precisam continuar a ser travados.



Artigo recebido em janeiro de 2006. Aprovado em maio de 2006.

