

Os trapalhões e o rei do futebol: uma analogia sócio-histórica¹

José Aparício da Silva²

Alfredo Cesar Antunes³

Constantino Ribeiro de Oliveira Junior⁴

Resumo: O objetivo desse texto é analisar o período de transição regime militar/nova república no Brasil por meio das representações encenadas no filme *Os Trapalhões e o rei do futebol* e suas conotações sócio-históricas. O referido filme pode ser visto como uma crítica a situação política da época. Trata de um time de futebol chamado, ironicamente, de *Independência Futebol Clube*, no qual os dirigentes, apoiados por cartolas, tentam manter o modelo de política calcado no autoritarismo e corrupção. Por outro lado, alguns personagens tentam acabar com as indicações para a presidência e propõem uma eleição popular para este posto. O cinema, neste caso, como representação do espaço e espaço de representação faz analogias com a História. A obra encena frentes partidárias, que simbolizam duas vertentes, oferecendo uma possibilidade de reflexão da disputa política daquele contexto. Por meio da metodologia de Análise de Conjuntura e com técnicas complementares de análise fílmica, buscamos identificar as questões sócio-políticas que estavam sendo debatidas naquele momento histórico. Como resultado foi possível perceber, pela análise de conjuntura do momento de produção do filme, que pelo riso, gênero da comédia num filme de apelo popular pode-se denotar muitas críticas sociais e políticas.

Palavras-chave: Cinema; Futebol; História; Representações; Política.

¹Trabalho apresentado no GT - Histórias e Memórias, 4º Simpósio Internacional de Estudos do Futebol.

²Professor no Instituto Federal do Paraná (IFPR). Doutorando em Ciências Sociais Aplicadas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). e-mail: aparicio.silva@ifpr.edu.br

³Professor e pesquisador na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Tem Doutorado em Ciência do Desporto pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E, Pós-Doutorado em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). e-mail: alfredo.cesar@hotmail.com

⁴Professor na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Tem Doutorado em Educação Física - Estudos do Lazer pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). e-mail: constantino@uepg.br

1. Introdução

“A arte perpassa a vida”, diz Ernst Fischer (1987, p. 11), e ainda, nos lembra que a “arte é concebida como ‘substituto da vida’, como meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante”, daí advém a necessidade da arte. Com o cinema não é diferente. Um filme é ao mesmo tempo, representação do espaço e espaço de representação, e, portanto, representação social da realidade.

Sendo assim, um filme já nasce como representação, e, como possui ele próprio, intrinsecamente, sua projeção, vai requerer dos espectadores a interação com as imagens em movimento, somado a som, luzes e cores que multiplicam o número de interpretações possíveis, pois cada um vê de um jeito. O filme é o momento em que dois psiquismos, aquele incorporado na película, e o do espectador se juntam. “[...] A mente do espectador efetua sem descontinuar um trabalho formidável sem o qual o filme não seria nada [...]” (MORIN, 2014, p. 239).

Edgar Morin, atenta ainda para o fato que:

[...] o filme é representação e ao mesmo tempo significado. Ele remixa o real, o irreal, o presente, a vivência, a lembrança e o sonho no mesmo nível mental comum. Como a mente humana, ele é tão mentiroso quanto verídico; tão mitômano quanto lúdico. (MORIN, 2014, p. 240).

Para Marc Ferro (1995, p. 203),

[...] o filme é uma contra-análise da sociedade: o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história. Analisando não somente o filme (a narrativa, o cenário, o texto), mas também o que não é filme (o autor, a produção, o público e a crítica) pode-se compreender a obra, mas fundamentalmente, a realidade que representa.

Pensando o filme como representação da realidade social, este artigo tem como objetivo fazer uma análise de conjuntura do período de transição regime militar/nova república no Brasil por meio das representações encenadas no filme *Os Trapalhões e o rei do futebol*.

Para tanto, será útil o método de análise fílmica demonstrado por Francis Vanoye e Anne Goliot Lété (2012). Eles defendem que um filme deve ser analisado em dois processos: *desconstrução*, isto é, a descrição fílmica e *reconstrução*, esta, sendo a

interpretação. Isto é, portanto, a *decupagem*⁵ (PENAFRIA, 2009), “processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos” (XAVIER, 2011, p. 27), tendo inicialmente uma descrição do filme, e, posteriormente a interpretação de alguns frames para analisar, pelo discurso empregado no filme, “os acontecimentos, cenários, atores, relação de forças, e, articulação entre ‘estrutura’ e ‘conjuntura”” (SOUZA, 1996, p. 9).

O objetivo, portanto, é perceber o filme como um produto crítico da época e para tanto nos pautamos pelas metodologias de análise de conjuntura, bem como, de análise fílmica.

Antes de iniciarmos a descrição e interpretação do referido filme, façamos um breve panorama do cinema de chanchada no Brasil com suas principais características.

O cinema de estilo chanchada data do início do século XX, e, é praticamente concomitante com a história do cinema brasileiro. Apesar de ter quatro fases distintas, algumas características se mantêm e dão identidade a esse gênero cômico (CATANI e SOUZA, 1983). Uma das características marcantes é a relação com a música popular, sobretudo ligadas ao carnaval (marchinhas e samba), fato que o tornou também popular (VIEIRA, 1987). No filme a ser analisado essa regra persiste, pois há cenas com marchinha, tal como o hino do clube “*Independência mais um*” e samba, cantado pelo grupo musical liderado por Mussum, um dos integrantes dos trapalhões, o qual era ligado à música popular na época.

Segundo o diretor Carlos Manga, um dos mais importantes do gênero, (o qual, inclusive, é o diretor do filme aqui tratado) a estrutura das histórias era dividida em quatro partes: mocinho e mocinha se metem em apuros; cômico tenta protegê-los; vilão leva vantagem; vilão é vencido (SUPERINTERESSANTE, 2011). Isso porque,

⁵ Decupagem seria a percepção da estrutura fílmica em sequências e cenas, os planos e a descrição dos enquadramentos, da composição, do ângulo, e também do som.

[...] as chanchadas possuem um esquema básico de narrativa. Normalmente o personagem principal, o “herói”, por um “lance de sorte” e não por esforço pessoal ou habilidade, recebe uma herança ou um prêmio. Honestos, os heróis jamais se deixam corromper pelo dinheiro. Para ajudá-lo a defender-se do “vilão”, que quer apossar-se de sua fortuna, sempre existe um personagem-amigo. O enredo se desenvolve em meio a confusões e conflitos para no final tudo se resolver com o “herói” feliz e o “vilão” na cadeia. Esse esquema básico se desenvolve a partir de um componente fundamental, os incluídos e os excluídos da sorte. (FRESSATO, 2009, p. 113).

E toda essa trama, permeada pelo riso, sendo que o riso nesse caso, seria “um bom remédio contra a opressão e um veículo de expressão da liberdade” (MACEDO, 2000, p. 129). Macedo elucida ainda, que o riso é a característica essencial da liberdade das pessoas, é um meio sutil para contestar atitudes e maneiras inadequadas, como também, pode ser utilizado como crítica social. Sobretudo, a respeito da relação entre o riso e a estrutura do poder, o autor diz: “o riso é capaz de expressar a crença da superioridade do ridente em relação ao objeto risível, assumindo sentido corrosivo e demarcando as diferenças entre os envolvidos”. (MACEDO, 2000, p.130).

Elias Thomé Saliba (2002, p. 28) dá a entender em seu livro *Raízes do Riso* que “o riso estaria na gênese do Brasil, enquanto nação”, e sendo uma manifestação coletiva, muitas vezes ele, o riso, questiona os costumes e a própria realidade social.

2. Descrição fílmica

Os trapalhões o rei do futebol é um filme brasileiro de 1986, com 68 minutos de duração, dirigido por Carlos Manga, roteiro de Ricardo Linhares e Aguinaldo Silva, argumento feito por Renato Aragão e Pelé, e, produção e distribuição conjunta da Embrafilme; Pelé-Saad - Comunicações e Empreendimentos e Renato Aragão Produções Artísticas.

No elenco principal figuram, a trupe dos trapalhões, Renato Aragão (Cardeal), Dedé Santana (Elvis), Antonio Carlos Mussum (Fumê) e Zacarias (Tremoço), além de Edson Arantes do Nascimento (Pelé) que interpreta o jornalista Nascimento; ainda, as participações especiais de José Lewgoy (Dr. Velhaccio), Milton Moraes (Barros Barreto) e Mauricio do Vale (Edésio), e a apresentação de Luíza Brunet como Aninha, a atendente do bar do clube.

No enredo do filme desenrola a história dos membros de um time de várzea chamado de Galinheiros, os quais atuam como funcionários do Independência Futebol Clube - IFC, este já sendo um time consolidado. No IFC está acontecendo uma disputa política pela sucessão da presidência e enquanto isso dispõem de um presidente nomeado interinamente, fato que não agrada seus opositores nem a opinião pública.

Assim, os mandatários, Velhaccio (que ironicamente tem o nome pronunciado como Velhaco⁶) e Barros Barreto, não se entendem sobre os rumos políticos do clube e acabam por demitir o técnico, o qual é visto como culpado pelo fracasso do time. Nessa ocasião entra em cena Cardeal, roupeiro do time, escolhido totalmente ao acaso para ser o novo técnico.

A partir daí, Cardeal, com assistência de seus amigos, passa a usar métodos alternativos para os treinos. Lembrando que o filme é uma comédia e esse é um dos momentos que suscita o riso no público, incentivado pelos assistentes. Por exemplo: atija cachorros ferozes atrás dos jogadores para treinar velocidade; solta galinhas para testar a agilidade. Essa cena das galinhas, uma clara releitura de um dos treinamentos de Rocky Balboa no filme *Rocky, o lutador* (*Rocky*, 1976), dirigido por John G. Avildsen.

Por conseguinte, aos fortes treinamentos, assim como no caso de Rocky, o lutador, o time supera suas fraquezas e volta a vencer para desgosto dos dirigentes que usavam a má fase do time como um trampolim político.

Cardeal, com suas vitórias consecutivas, passa a ser muito popular a ponto de imaginar que está tendo sua paixão correspondida por Aninha, mas ela está mesmo é encantada com Sansão, o goleiro galã do time. O sucesso do novo técnico, entretanto, desperta a ira de Dr. Velhaccio e Barros Barreto, que se unem contra ele. E, percebendo a paixão de Cardeal por Aninha, planejam o sequestro dela, em plena decisão do campeonato, para usá-la como trunfo e impor a derrota do time e consequentemente a de Cardeal.

Porém, o filme, bem no gênero chanchada brasileira, com armações, emboscadas e lutas circenses, faz com que, de forma astuta, os companheiros de Cardeal, auxiliados

⁶ Segundo os dicionários, Velhaco, é quem é traiçoeiro; que busca enganar outra pessoa; tratante. Sujeito que finge ser inocente, mas age com espertezas; finório. Aquele que age com trapaças, patifarias; patife. Que propositadamente engana, ludibria; enganador.

pelo repórter esportivo Nascimento, consigam resgatar Aninha e colocar os vilões na cadeia. No estilo o bem vence o mal, a mocinha assiste a performance do time em pleno Maracanã com o Nascimento (Pelé) jogando de goleiro e Cardeal (Renato Aragão) caricaturando os gols e jogadas que marcaram a carreira do Rei Pelé. Assim, o time, depois de estar perdendo por 4 a 0, emplaca uma virada histórica e se consagra vencedor. Após esse feito, Cardeal é convidado a ser o candidato à presidência do clube. Mas será que ele aceita?

3. Interpretação fílmica

Como já mencionado acima, essa obra fílmica, produzida em 1986, encena frentes partidárias, que simbolizam duas vertentes. Oferecendo uma possibilidade de reflexão, de forma análoga, sobre a disputa política daquele contexto.

O regime militar instaurado no Brasil em 1964, chegou ao fim em 1985, porém data do final dos anos 70 o início do processo de abertura política e redemocratização, quando “[...]o último governante militar João Batista Figueiredo extinguiu o bipartidarismo e concedeu uma ampla anistia política” (LIMA, 2012, p. 80). Esse processo, se fortificou com a campanha “Diretas Já!” em 1984, a qual,

[...] fez crescer a esperança em meio a nossa gente. Desejava-se a rápida transição, ansiava-se pela abertura democrática. [...] Pouco a pouco estava conquistando o direito à liberdade de expressão e rumava ao exercício pleno da cidadania. Começavam-se a se desenhar as primeiras linhas do que viria ser a Constituinte. (PAIM, 2008, p. 134).

Desta forma, o filme produzido um ano após a volta do poder civil, retrata uma analogia dos personagens a grupos no cotidiano: povo (participação popular); gestores (mandatários); jornalistas (imprensa), de modo que é possível perceber conotações sócio-históricas em seu argumento.

Para tanto, há de se pensar pela análise da conjuntura daquele momento histórico. Para Herbert de Souza (1996) a análise de conjuntura permite identificar os atores, o cenário, os elementos das cenas, os elementos dos bastidores, inserindo-os em seus papéis e representações, e por fim, apresentados de tal modo que possibilita compreender o contexto, e, assim selecionar o que é relevante, as consequências, as relações factuais, situando fatos e atores nas suas devidas dimensões.

Na cena inicial (*overture*), em plano geral (XAVIER, 2011, p. 27), a câmera exterior enquadra amplamente a torcida inflamada com pedaços de pau socando o chão numa partida de futebol de várzea, exatamente num momento crucial de uma falta, a qual passa a ser ponto polêmico. Nesse momento ainda em plano geral, mas em outra sequência, inicia-se uma briga generalizada com empurrões e pontapés. Aqui a primeira frase de efeito para a época, o personagem Fumê, gesticulando de forma indignada, diz “*eu protesto!*”, e, ao ser interpelado por dois adversários aparentando serem bem fortes, ele replica timidamente “*eu tenho mania de protestar mesmo*”. (Cena: 00:00:40 a 00:00:45). Fica implícito a crítica ao contexto anterior, no qual ao haver protestos populares, estes eram tratados com repressão, e esta repressão, muitas vezes vinha acompanhada de intimidação ou mesmo de violência.

Várias ferramentas de repressão foram usadas pelo regime militar, durante o período ditatorial no Brasil, para inspecionar e perseguir qualquer cidadão que se posicionava contrário. Atuando de forma autoritária, muitas pessoas foram vigiadas de perto, perseguidas, algumas até torturadas e assassinadas, outras ainda, tiveram os direitos políticos cassados e foram impedidos de permanecer no país. (ARQUIDIOCESE, 1985; CHIAVANETO, 1994).

Segundo Heloísa Starling (S/D, n/p)

[...] a máquina de repressão começou a tomar nova forma em maio de 1967, com a criação do Centro de Informações do Exército (CIE). O CIE atuava simultaneamente na coleta de informações e na repressão direta e foi provavelmente a peça mais letal de todo o aparato da ditadura.

Figura 1: Personagem Fumê protestando e sendo reprimido



Frame do filme Os trapalhões e o rei do futebol (00:00:44)

Na sequência, outra cena que chama atenção. Ao ser proclamado Presidente interino do clube, o Doutor Velhaccio se mostra autoritário e personalista. Decorre o seguinte diálogo com seu assessor e chefe da segurança Edésio.

– Aí está Doutor Velhaccio – Edésio, apontado para o quadro, recém trocado na parede que continha a foto dele – o nosso novo presidente. – Simpático! Respondeu Dr. Velhaccio. – É uma pena. Até que o Dr. Pero Vaz era um bom presidente, não é chefinho? – Disse Edésio, despachando o quadro antigo para às mãos de um funcionário. – Era...era, porque agora o presidente do Independência Futebol Clube, – afirmou Dr. Velhaccio – deixando cair, intencionalmente, a sua xícara de café das mãos, a qual tilinta no chão, espatifando-se - Sou Eu! Pausa de contemplação se si próprio, e, continua: Mande entrar os otários. Quer dizer, a imprensa. (Cena 00:08:23 a 00:08:58. Grifos nossos)

Podemos perceber o caráter personalista na ação de substituir imediatamente o retrato da parede atrás da cadeira da presidência e ao mesmo tempo a autocontemplação na cena. E, além disso, a ênfase na frase “*O presidente sou eu!*” faz uma alusão à máxima “*L’État, c’est moi*” (*O Estado sou Eu*) proferida pelo rei absolutista Luis XIV na França

do século XVI, com o enquadramento da câmera no personagem que sobe ao tablado ficando mais alto e senta-se na cadeira presidencial, o seu trono, e, nesse momento, na sonoridade do filme ecoam-se clarins, como se fosse uma “clarinada real” similar à que se faz a Nero, quando este personagem sobe ao trono, representado no filme *História do Mundo, Parte I* (*The World History, part I*, 1981) do diretor Mel Brooks.

Ademais, ao jogar a xícara no chão denota também uma ação de autoritarismo, para a qual, imediatamente, vem o seu servo catar os cacos e limpar o ambiente. E, por fim, a relação adversa com a imprensa, ao chamá-los de otários, característica típica de regimes totalitários. (Cena 00:08:23 a 00:08:58)

Skidmore (1989, p. 355) aponta que durante o regime autoritário no Brasil,

[...] a prisão e tortura de jornalistas, as pressões (ou incentivos) sobre os proprietários dos jornais, juntamente com a censura direta, haviam reduzido quase toda a mídia, exceto uns poucos semanários de pequena circulação, à condição de líderes de torcida do governo ou, no mínimo, de simples caixas de ressonância das informações geradas no palácio presidencial.

Perry Cotta (1997, p. 18), ao descrever a invasão feita pelo DOPS ao Jornal Correio da Manhã diz que: “esperava-se algum tipo de censura à Imprensa [...], mas, invadir jornais e tomá-los pela força não passava pela cabeça de ninguém”.

Figura 2: Funcionário catando os cacos do Presidente



Frame do filme os trapalhões e o rei do futebol (00:08:58)

Na cena seguinte, em outro plano, estão reunidos, o presidente Velhaccio, Edésio e outros seguranças, com a imprensa para uma entrevista coletiva. Nesta cena, focada pelos olhos da câmera como se fosse um espião, através de buracos na parede, ouvimos:

– Eu convoquei os Senhores aqui para fazer uma comunicação muito importante. Quem manda agora no Independência, sou eu. Eu sou o presidente. Interino, mas presidente Seu Nascimento.- Diz Dr. Velhaccio. – Presidente tem que ser eleito, o senhor foi nomeado. Para mim não tá com nada. – Argumentou o Jornalista Nascimento. - Quer dizer que a imprensa vai me negar o apoio? Questionou Dr. Velhaccio. – Eu não posso falar pela imprensa, mas quanto a mim, eu não lhe dou apoio nenhum – retrucou o Jornalista Nascimento. (Cena 00:10:10 a 00:10:53. Grifos nossos).

Presume-se desse diálogo a luta em defesa de eleições livres e diretas para a escolha dos representantes dirigentes. Naquele contexto, boa parte da imprensa defendia a campanha Diretas Já, ou seja, o povo. Para os jornalistas, a participação popular teria que decidir quem seria o novo presidente, já que naquele momento a eleição se deu de

forma indireta via Colégio Eleitoral, o qual elegeu Tancredo Neves⁷. (SKIDMORE, 1988, p. 486).

Ivan Salomão (2019, p. 70) aponta que

[...] reunidos em uma sala do hospital, a cúpula do Congresso Nacional e a nova equipe do governo discutiram à exaustão quem deveria tomar posse: se o vice-presidente eleito ou o presidente da Câmara dos Deputados. Pressões de todas as ordens ensejavam a posse de Ulysses Guimarães; PMDB e os militares à frente. A recusa peremptória do deputado paulista¹⁷, entretanto, precipitou a decisão dos caciques, já na madrugada do dia da posse, pelo nome de Sarney.

“Após três meses de trabalho incessante e de luta diária contra a doença que fustigava lhe o corpo, Tancredo foi internado às pressas no Hospital de Base de Brasília, a menos de 14 horas da posse” (SALOMÃO, 2019, p. 70) e, veio a falecer no dia 21 de abril de 1985.

“-É sempre assim, Cartola entra, povão fica de fora...” essa outra frase dita pelo jornalista Nascimento encerra a cena em que os Cartolas (vários personagens trajando cartolas nas cabeças) que apoiam Barros Barreto adentram a sala da presidência para comunicar a demissão do técnico. Uma decisão importante, tomada pelos dirigentes. O “povão”, aqui representado pelos funcionários do clube, tem de ficar do lado de fora, são impedidos de participar. Edésio, chefe da segurança os expulsa, dizendo “*Vocês aí vão saindo! Não têm nada o que fazer aqui!*”, e para concluir acerta um tapa na nuca de um deles. (Cena: 00:12:00 a 00:12:42).

Cardeal assume o comando do time. Na batucada do samba, para comemorar as primeiras vitórias, cantam: “*Dessa vez eu chego lá/ vai ter fim a ditadura (...)/ Cardeal no nosso time/ eu quero ver/ ninguém segura/ Você na cabeça tá legal/ Cardeal/Cardeal*”. Mais uma cena em que se faz alusão ao contexto político, ao comemorar o fim da ditadura e sugerindo alguém do povo na liderança, aos gritos coletivos de “*Independência, Independência, Independência*” (Cena: 00:19:56 a 00:23:02), até serem reprimidos pelos capangas do presidente que encerram momentaneamente a vibração com intimidação aos participantes e principalmente ao

⁷ Tancredo recebeu 275 votos do PMDB (de um total de 280) e 166 do PDS. Maluf obteve 174 votos de seu partido, de um total de 356. O restante da oposição contava com 50 votos. Houve 17 abstenções e 9 ausências.

líder. Mas, no sentimento otimista e esperançoso daquele momento histórico, não se deixam abater e reagem com cantos e mais comemorações.

Com as seguintes vitórias do time e a popularização do técnico, começa a haver o desejo por parte da imprensa e dos torcedores que Cardeal submeta seu nome a candidato à presidência do clube. Com faixas, cartazes (*Cardeal para Renovar*, *Cardeal é Legal*) e gritos com palavra de ordem, as pessoas se mobilizam para convencê-lo. (Cena: 00:40:02 a 00:40:17).

Há, nessas cenas referência à *Campanha Diretas Já!*, isso porque, é nítido no filme o intuito de se propor eleições livres e diretas e assim, acabar com as indicações ou nomeações de gabinete. Deste modo, ao analisar o discurso implícito nas imagens, as quais, segundo Maurice Halbwachs, “[...] busca-se olhar as imagens em grupo de encadeamentos não de imagens elas mesmas, mas dos discursos que preexistem nelas[...]” (CORREIO, 2013, p. 353), percebe-se a ênfase nas palavras *renovação* e *legalidade* em oposição a manutenção de um sistema arcaico e de ilegalidades políticas eleitorais.

Figura 3: Manifestação popular em pró à candidatura de Cardeal



Frame do filme Os trapalhões e o rei do futebol (00:40:17)

Na sequência dessas cenas há um enquadramento em “câmera baixa”⁸ (XAVIER, 2011, p. 28) nos personagens do Presidente Velhaccio e seu opositor Barros Barreto, os quais assistem do alto da sacada do Clube a manifestação do povo na rua abaixo. Barros Barreto diz a Dr. Velhaccio “*Cardeal está ficando popular demais, se continuar assim vai ter uma revolução aqui no clube*”. (Cena: 00:40:18 a 00:40:47). E para impedir tal feito selam um pacto de aliança para combater Cardeal e sua popularidade.

Com uma tomada externa, câmera focada em primeiro plano, *close-up*⁹, (XAVIER, 2011, p-p. 27-28) nos dois, agora aliados, Dr. Velhaccio e Barros Barreto que caminham lentamente, tendo como guarda-costas em segundo plano Edésio. Traçam um acordo no seguinte diálogo, no qual é perceptível uma alusão ao regime militar anterior quando se referem a “*bolar outro golpe*” para evitar a chegada do povo ao poder e a menção ao uso da violência física e psicológica que eram praticadas em sessões de torturas.

Chiavaneto *apud* SILVA (2017, p. 85) afirma que diferentes tipos de torturas eram praticadas no período correspondente a ditadura militar no Brasil, tais como:

[...] sessões de eletrochoque, queimaduras, afogamentos, cadeiras e camas eletrificadas, utilização de insetos e animais perigosos durante interrogações, utilização de produtos químicos, cadáveres dos opositores políticos eram largados em terrenos baldios ou sepultados anonimamente. Mendigos nas ruas e cidadãos comuns eram utilizados como cobaias, e assim torturados em aulas de militares nos quartéis.

– *Chegou a hora da decisão. Nós temos que bolar um outro golpe e dessa vez não pode falhar - Diz Dr. Velhaccio. – O seu problema Velhaccio, é que você está usando violência demais, já era. Temos que usar violência psicológica – rebate Barros Barreto.* (Cena: 00:42:27 a 00:43:17. Grifos nossos).

Foi nesse momento que decidiram por sequestrar Aninha, para afetar as emoções do técnico do time e assim fazer o time perder a final, porque, conseqüentemente viria a perda de sua popularidade. O desfecho dessa história já mencionamos anteriormente, é “final feliz”.

⁸ Designa como *câmera baixa* a situação em que a posição da câmera está num nível inferior (de baixo para cima).

⁹ “A câmera próxima da figura humana, apresenta apenas o rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela”.

4. Análise de conjuntura

Com esse filme, descrito e interpretado acima, podemos perceber, seguindo as categorias propostas por Herbert de Souza (1996, p.9), “acontecimentos, cenários, atores, relações de força e articulação (relação) entre ‘estrutura’ e ‘conjuntura’”, um pouco da realidade daquele contexto.

Herbert de Souza (1996, p. 11) nos diz que “identificar os principais acontecimentos num determinado momento, ou período de tempo, é um passo fundamental para se caracterizar e analisar uma conjuntura”. Sendo assim, temos no contexto brasileiro, a transição (1984-1986) de uma forma de governo autoritária para uma democrática. Cujos acontecimentos são a Anistia, a Abertura Política em curso até culminar com o fim do Regime Militar, Eleição indireta para Presidência que levou ao poder Tancredo Neves / José Sarney e o povo nas ruas com a Campanha Diretas Já!

“[...] Cada cenário apresenta particularidades que influenciam o desenvolvimento da luta e muitas vezes o simples fato de mudar de cenário já é uma indicação importante de uma mudança no processo” (SOUZA, 1996, p. 11). Como cenário, temos o Brasil representado por um clube de futebol que está em disputa política pela presidência de maneira polarizada. O clube de futebol chamado de Independência, nesse caso, se faz como um “microcosmos” do país numa escala de representação do espaço. O movimento, no filme que era interno do clube, ganha as ruas e a participação popular.

Com relação aos atores, Souza (1996, p. 12) aponta que,

o ator é alguém que representa, que encarna um papel dentro de um enredo, de uma trama de relações. Um determinado indivíduo é um ator social quando ele representa algo para a sociedade (para o grupo, a classe, o país), encarna uma ideia, uma reivindicação, um projeto, uma promessa, uma denúncia. Uma classe social, uma categoria social, um grupo podem ser atores sociais.

Desta forma, os personagens representam os atores sociais e políticos do contexto. É notável a presença da imprensa, a qual está tratando de relatar os acontecimentos, ao mesmo tempo em que toma partido no processo e sugere o modelo democrático em substituição ao anterior. Temos ainda a participação popular representadas pelos jogadores de futebol, funcionários do clube e torcida, e, por fim, os mandatários, dois políticos que disputam o poder apoiados por cartolas, cartolas, esses, que nesse caso,

podem ser análogos aos grandes investidores, megaempresários, ou seja a elite econômica.

Para a relação de forças, Souza (1996, p. 13) define que

As classes sociais, os grupos, os diferentes atores sociais estão em relação uns com os outros. Essas relações podem ser de confronto, de coexistência, de cooperação e estarão sempre revelando uma relação de força, de domínio, igualdade ou de subordinação.

A disputa pela sucessão presidencial do clube tem duas frentes partidárias que simbolizam duas vertentes antagônicas. Por um lado, a tentativa de manutenção de um sistema excludente e autoritário e por outro a busca por uma participação popular mais efetiva e, portanto, democrática.

Por fim, para a articulação entre estrutura e conjuntura, Souza (1996, p. 14) defende:

[...] a questão aqui é que os acontecimentos, a ação desenvolvida pelos atores sociais, gerando uma situação, definindo uma conjuntura, não se dão no vazio: eles têm relação com a história, com o passado, com relações sociais, econômicas e políticas estabelecidas ao longo de um processo mais longo.

O filme então é um interdiscurso e serve ao propósito de representar a luta política do contexto (regime militar / redemocratização). É o dizer pelo espetáculo, já que o dito pode ser dito, porque os autores e atores envolvidos tinham condições para a produção do discurso.

5. Considerações Finais

O filme de comédia aqui tratado, *Os Trapalhões e o rei do futebol*, serve bem para discutir a política do contexto, uma vez que “o humor constitui uma forma de representação privilegiada da história das sociedades, pois descortina aquilo que poderia estar encoberto pelos discursos considerados sérios”. (SALIBA *Apud* SOUSA & FERNANDES, 2011, p. 1). Desse modo, cria-se um filme cômico e popular (os trapalhões) por meio de uma prática também popular (o futebol), protagonizado por uma figura de carisma popular (o Pelé), afim de legitimar a mudança que o tempo propunha.

Temos aqui, “[...] enunciados efetivamente ditos e ligados ao campo discursivo político, **mas que** são deslocados para o campo discursivo humorístico [...]” (SOUSA & FERNANDEZ, 2011, p. 1) e, ainda segundo as mesmas autoras, “o humor desmascara

assuntos e trata de temas tabus que se instauram histórico-socialmente, tendo o objetivo de dizer a ‘verdade’ sobre algo utilizando o riso”.

Referências Bibliográficas

ARQUIDIOCESE de São Paulo. **Brasil: Nunca mais**. 20ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

CATANI, Afrânio. M. SOUZA, José.I.de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. 8ª ed. São Paulo: Moderna, 1994.

CORREIO, Nilton Milanez. Interconicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. In. **Acta Scientiarum. Language and culture**. Vol. 35, nº 4, p-p 345-355. Maringá, 2013.

COTTA, Pery. **Calandra: o sufoco da imprensa nos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In. LE GOFF, Jacques. NORA, Pierre. **História. Novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1995. p-p. 199 215.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1987.

FRESSATO, Soleni Terezinha Biscouto. **Caipira sim, trouxa não: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais**. Tese de doutorado. UFBA, 2009.

LIMA, Daniela de. A ditadura militar, a redemocratização e a democracia representativa no Brasil. In: **Revista Jurídica –CCJ**. Vol. 16, nº. 31, p-p 75-92, jan./jul.2012.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre: URGs, 2000.

MORIN, Edgar. **O cinema: ou o homem imaginário**. Tradução: Luciano Loprete. São Paulo: Éditora, 2014.

PAIM, Paulo. Há 20 anos....In: DANTAS, Bruno & CRUXÊN, Eliane (orgs.) . **Os alicerces da Redemocratização: do Processo Constituinte aos Princípios e Direitos Fundamentais**. Brasília: Senado Federal, 2008.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes-conceitos e metodologia (s). In: **VI Congresso Sopcom**. 2009. Disponível in: BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (ubi.pt), acesso em 21/09/2022.

REDAÇÃO Mundo Estranho. O que eram as chanchadas? O público lotou os cinemas brasileiros para assisti-las até meados da década de 50. In: **Revista Superinteressante**. Publicado em 18 de abril de 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-eram-as-chanchadas/#:~:text=As%20chanchadas%20foram%20um%20g%C3%AAnero,policiais%20e%20de%20fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica> Acesso em 19 de setembro de 2022.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALOMÃO, Ivan. Da distensão política à nova república: apontamentos sobre a vitória oposicionista no Colégio eleitoral. In: **Revista Textos e Debates**, nº 32. Boa Vista. Jan a jun de 2019, p-p: 53-74.

SILVA, Fabíola Figueredo da. Psicologia no Contexto da Ditadura Civil-militar e Ressonâncias na Contemporaneidade. In: **Revista Psicologia: Ciência e Profissão**, Vol. 37 (número especial. CFP, 2017. p-p: 82-90.

SKIDMORE, Thomas Elliot. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SOUSA, Waldênia Klésia Maciel Vargas & FERNANDES, Eliane Marques da Fonseca. Humor, enunciado, enunciação e produção de sentido. In: **Revista Linguagem**. Vol. 16, nº 1. UFSC, 2011.

SOUZA, Herbert. **Como se faz análise de conjuntura**. 16ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

STARLING, Heloísa. Órgãos de informação e repressão da ditadura. In: **Brasil Doc. Arquivo Digital**. FAPEMIG/UFMG. Disponível em: <https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura/>, acesso em 25 de outubro de 2022.

TRAPALHÕES e o rei do futebol, Os. Direção: Carlos Manga. Brasil, 1986 (68 min), son., color..

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 11ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2011.