



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ADRIANA SILVA AMORIM

TEATRO X FUTEBOL:
POR UMA DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO FUTEBOLÍSTICO

Salvador
2009

ADRIANA SILVA AMORIM

TEATRO X FUTEBOL:

POR UMA DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO FUTEBOLÍSTICO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para aquisição do Título de Mestre

Orientador:
Profº Drº Luiz Cláudio Cajaíba Soares

Salvador

2009

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

A524 Amorim, Adriana Silva.
Teatro X futebol: uma dramaturgia do espetáculo futebolístico... / Adriana Silva Amorim. -
2009.
110f.

Orientador : Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança
2009.

1. Futebol. 2. Teatro. 3. Dramaturgia. 4. Jogo. 5. Encenação I. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Teatro. Escola de Dança II. Título.

CDD - 796.334



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

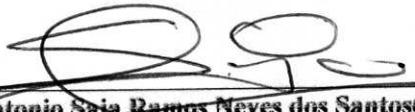
ADRIANA SILVA AMORIM

**“TEATRO X FUTEBOL - POR UMA DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO
FUTEBOLÍSTICO”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares (Orientador / PPGAC - UFBA)


Prof. Dr. Antônia Pereira Bezerra (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (PPGAC / UFBA)

Salvador, 22 de setembro de 2009.

A Iracy e Patrícia, minha mãe e minha irmã, pela delicadeza da presença e pelo amor incondicional. A Ático, Iracema, Caíque e Catharina, meu pai, minha irmã e meus sobrinhos, que sempre se mostraram curiosos e entusiastas deste estudo. A Hannah Abnner e João Vicente, minhas obras primas, por abrirem mão da mamãe em tempos de escrita e por curtirem comigo cada descoberta da pesquisa. A Alam Félix, meu grande amor, pelo cuidado e paciência e por me acordar no meio da noite dizendo: 'vá escrever!'. A minha alma gêmea, Jean Wyllys, que jamais me deixou desistir de coisa alguma e que me faz lembrar sempre de minhas próprias belezas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a elaboração desta dissertação.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e seus profissionais por tornarem possível esta pesquisa. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo apoio financeiro.

Ao projeto Cuida Bem de Mim e seus profissionais, meus grandes amigos, por terem participado da minha entrada neste Programa de Pós-Graduação.

Aos demais amigos, sobretudo Bira e Zenny pelo estímulo nas horas de desânimo e por suas perguntas norteadoras. A Alessandra, pelo apoio diário. Aos colegas de mestrado que acompanharam minhas incertezas e abismos, sobretudo a Inês Perez, grande amiga que acompanhou a configuração do meu projeto de pesquisa. A Mara Leal pela indicação da obra de José Miguel Wisnik, indispensável a esta pesquisa.

Aos membros da banca examinadora que se disponibilizaram a colaborar com este estudo dando suas preciosas contribuições no exame de qualificação. A Sônia Rangel que me encantou com o estudo do imaginário em uma das disciplinas e me apresentou Michel Maffesoli que continua me reencantando a cada leitura.

E com apreço especial ao meu orientador Luiz Cláudio Cajaíba que, entre tantas outras qualidades de orientador, sempre respeitou meu tempo, minhas dúvidas e certezas, e as imposições da minha vida cotidiana. A ele devo o eixo desta dissertação, pois quanto mais fantasiosa estava minha pesquisa, mais ele me puxava para o mundo real da carreira acadêmica.

E os grandes jogadores convertem-se numa espécie de irmãos da gente, que detestamos ou amamos na medida em que nos frustram ou nos proporcionam o prazer de um espetáculo de 90 minutos, prolongado indefinidamente nas conversas e mesmo na solidão da lembrança.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Esta dissertação aborda a estrutura das partidas de futebol conferindo a ela características cênicas, identificando possíveis traços dramáticos. Para isso, propõe uma compreensão de como os elementos de uma partida de futebol dialogam entre si. Após algumas considerações históricas sobre o uso sacralizado da bola em jogos de civilizações arcaicas, são levantados os aspectos artísticos presentes nas partidas na tentativa de compreender o evento do futebol numa perspectiva cultural para além de sua configuração como esporte, propondo um estudo de sua natureza estética. São analisados também elementos materiais e imateriais contidos no jogo, em comparação aos elementos que constituem o espetáculo teatral, partindo da proposta de análise de espetáculos organizada por Patrice Pavis. Os aspectos dramáticos observados nas partidas de futebol em comparação com os elementos indispensáveis ao drama, conforme sugerido por Aristóteles na *Poética*, e comentado por Cleise Mendes e Denis Guénoun, encerram as considerações. Trata-se de uma pesquisa de natureza bibliográfica impulsionada por observações feitas pela autora ao longo dos últimos anos em relação a alguns episódios e eventos relacionados ao futebol.

Palavras-chave: Futebol; Teatro; Dramaturgia; Jogo; Encenação.

ABSTRACT

This dissertation discusses the structure of football matches giving it characteristics of the scene, identifying possible dramaturgical features. Thus, it proposes an understanding of how the elements of a football talk to one another. After some historical considerations on the sanctified use of the ball in games of archaic civilizations, the artistic aspects present in matches are considered in an attempt to understand the football event in a cultural perspective cultural perspective apart from its setting as sport, proposing a study of its aesthetics nature. The tangible and intangible elements found in these games are also analyzed compared to the elements that constitute the theater spectacle, from a proposal to examine the theater spectacle written by Patrice Pavis. The dramaturgical aspects seen in football matches compared to elements considered essential to the drama, as suggested by Aristotle in *Poetics*, and reviewed by Cleise Mendes and Denis Guénoun, ends the considerations. It is a research of bibliographic nature driven by observations made by the researcher over the years regarding to some episodes and events related to football.

Key words: Football; Theater; Dramaturgy; Game; Scene.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. OS UNIVERSOS DO FUTEBOL	17
FUTEBOL ATRAVÉS DA HISTÓRIA – DOS RITOS SAGRADOS AO FUTEBOL MODERNO.....	17
1. O campo dos conflitos simbólicos.....	18
2. A “esportilização” dos rituais e a modernização do uso da bola – passos para a criação do futebol moderno.....	22
3. Definição e estabelecimento de regras – <i>The Football Association: o futebol como experimentamos hoje</i>	25
4. FUTEBOL NO BRASIL.....	32
3. ASPECTOS ARTÍSTICOS E ELEMENTOS CÊNICOS DO FUTEBOL	37
POR QUE FUTEBOL É ESPORTE E NÃO ARTE? – CONSIDERAÇÕES SOBRE A NATUREZA ESTÉTICA DAS PARTIDAS DE FUTEBOL.....	38
1. Jogo, Esporte e Arte na modernidade.....	42
2. Produção e apreciação do futebol – uma relação para além das partidas.....	51
ANÁLISE DO ESPETÁCULO FUTEBOLÍSTICO.....	57
3. Materialidade e imaterialidade dos elementos cênicos – Espaço e Tempo. Figurino, maquiagem e adereços.....	62
4. Agentes criadores – árbitros, equipe técnica, jornalistas e suas diferentes funções no processo de criação deste espetáculo.....	76
4. DRAMATURGIA DA LEITURA – DO CAMPO AO TEXTO	83
1. Elementos dramaturgicos das partidas de futebol.....	91
2. A catarse no futebol: os processos de identificação.....	98
3. Jogador e torcedor – os atores e sua performance criadora dentro do futebol.....	101
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

01. INTRODUÇÃO

O interesse pelo futebol enquanto objeto de estudo é fruto de inquietações, a princípio bastante simples, como acontece com a maioria das pesquisas, fruto de nossas experiências acadêmicas somadas às cotidianas. Eu já fazia parte do programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia com o projeto *Da platéia ao palco: O espectador do Cuida Bem de Mim como criador de sua obra teatral*, onde pesquisaria o processo de construção artística de alunos de escolas públicas, processo esse que, dentro de um projeto de mediação, tinha início na apreciação do espetáculo *Cuida Bem de Mim* que além da peça envolvia uma série de ações educativas pré-peça e que culminavam nas ações pós-peça onde os alunos criavam seus próprios produtos artísticos e os apresentavam em festivais anuais. O projeto Cuida Bem de Mim, então meu objeto de pesquisa, foi interrompido por conta do fechamento da instituição que o realizava depois de escândalos envolvendo desvio de verba e sonegação fiscal. Como parte da equipe artístico-pedagógica do projeto que pesquisaria, me senti desencorajada a continuar com a pesquisa, visto que tanto eu quanto toda equipe sofreremos com os encaminhamentos dados ao trabalho que realizávamos. Desta forma, ao final do primeiro semestre, sem condições emocionais de continuar acessando o material sistematizado pelo projeto, decidi abandoná-lo.

A partir deste momento, sem objeto de estudo e sem um projeto de pesquisa, continuei tocando projetos pessoais, que envolviam a apresentação de dois espetáculos teatrais e a preparação de um terceiro, com o rebanho de atores, grupo do qual faço parte que integra a Cooperativa Baiana de Teatro. Ao final de uma das apresentações, mais uma vez com um número pequeno de público, voltando para a casa e refletindo sobre o esvaziamento do teatro nesta e em tantas outras ocasiões, deparei-me com a manchete do jornal: **60 MIL PAGANTES NA FONTE NOVA**. Além da colossal diferença entre os números alcançados no teatro e no estádio, outros detalhes merecem consideração. Para esta partida, locada na Série C do Campeonato Brasileiro, a terceira categoria na hierarquia futebolística, mesmo fazendo parte do programa *Sua Nota é um Show* da Secretaria da Fazenda do Estado da Bahia, onde cada ingresso é trocado por dez notas fiscais de qualquer valor, os ingressos eram vendidos por cambistas por preços entre vinte e trinta reais a geral. O jogo em questão foi o último realizado no Estádio Otávio Mangabeira, a Fonte Nova. Neste dia aconteceu a tragédia responsável pela morte de sete torcedores que caíram da arquibancada após esta ter cedido por conta do impacto das comemorações da torcida.

Pus-me, então, cada vez mais, a verificar os acontecimentos que circundavam o futebol. Passei a observar os papos na rua, as notícias na mídia, o mercado paralelo de produtos, e um detalhe óbvio chamou minha atenção: o futebol é extremamente popular. Não no sentido que comumente se emprega o termo enquanto *gosto de pobre*, mas, popular como *gosto de muitos*. Numa platéia de futebol encontramos desde o favelado, o gari, o camelô, até o advogado, o médico, o empresário. Em diferentes lugares, sim, mas todos no mesmo espaço, ao mesmo tempo, apreciando um mesmo evento.

Assistindo às transmissões pela tv, observei o comportamento da torcida que se manifestava durante a partida, interferindo na maioria das vezes no seu resultado, quer seja subjetivamente, animando o time ou intimidando o opositor, ou ainda fazendo com que equipe técnica promovesse alterações no time. A partir de então, com um novo olhar passei a observar eventos teatrais e futebolísticos e suas ramificações na sociedade, provocando-me a pensar, comparar, relacionar, perguntar e enfim, pesquisar sobre a relação destes eventos com seu público. Daí para a compreensão de que estava diante do meu novo objeto de pesquisa, foi um pulo.

Durante as orientações, quando defendia que pesquisaria a recepção do futebol a fim de comparar o comportamento das platéias de futebol com a de teatro, fui sendo convencida de que antes de um projeto de pesquisa sobre recepção, seria necessário configurar o objeto de recepção em questão. Com o teatro, o problema era menor, dado que os estudos de recepção teatral já existem e tratam de um estudo sobre um objeto claro com farto material a ser consultado. O que faltava, fui compreendendo aos poucos, era a configuração do futebol enquanto evento espetacular. Desta forma, os dois primeiros capítulos da dissertação deveriam dar conta da organização do futebol como este espetáculo e o terceiro capítulo traria o estudo sobre a recepção.

Estudar futebol, no entanto, tornou-se uma pesquisa monstruosa, pois fui descobrindo esta atividade como um evento pluridisciplinar que envolve em sua realização instâncias diversas da natureza humana. Vi-me estudando cultura popular, ao compreender que assim o futebol se constitui, como um evento genuinamente popular. Para reforçar o conceito de popular, deparo-me com estudos antropológicos relativos ao futebol. De Roberto DaMatta a Gregory Batson, de Gilberto Freire a Norbert Elias, percebi que estava cada vez mais distante da questão espetacular do futebol, que deveria ser meu foco. O estudo da recepção, cada vez mais distante. Voltei, então,

ao futebol em si, tentando desprender-me das considerações que a ele estavam relacionadas, mas que não tratavam necessariamente dele. Num momento de crise como a que estava, nada mais seguro do que começar do começo, de modo que me dediquei a conhecer as origens do futebol. Nesta pesquisa pude re-encontrar o eixo da minha pesquisa, pois mesmo sem buscar, acabei por encontrar as primeiras possibilidades de comparação do futebol com o teatro, no caso a origem em rituais sagrados. Descobria cada vez mais que teatro e futebol partem de uma origem muito comum, que envolve celebração, jogo e relações humanas com a natureza e suas divindades. Neste momento, entra na pesquisa o estudo de José Miguel Wisnik sobre o futebol e sua realização no Brasil.

Outro resultado da orientação foi a compreensão de que para comparar as recepções de ambos os fenômenos seria necessário comparar estes fenômenos em termos morfológicos. Assim, passei a dissecar o futebol a partir de um modelo aplicado ao teatro. Foram levados em questão, a princípio, os elementos cênicos que aproximassem ou distinguissem o futebol de um espetáculo teatral. Dedicando-me a este levantamento, deparei-me com questões que avançavam do universo cênico e criavam um universo dramático. Percebia que além dos elementos físicos que compunham a cena futebolística, havia uma construção de idéias que envolvia o torcedor de modo a gerar nele ansiedade, exaltação, alegria, tristeza. Percebi estar diante de um processo de construção dramática e pus-me a observar esta construção.

Neste momento tudo parecia indicar que se tratava de um estudo etnológico, porém resisti a esta abordagem, por diversos motivos. Considerações etimológicas da própria etnologia envolvem pontos favoráveis e desfavoráveis à adesão a esta disciplina. Ao propor o termo ‘cenologia’ ao invés de ‘teatralogia’, numa perspectiva corporal de cena e não apenas de cenografia, como comumente é compreendido, abre-se espaço para o estudo do futebol sob este ponto de vista, dado que este evento configura-se a partir da relação do corpo dos jogadores com os demais elementos da cena, como será detalhado no segundo capítulo. Assim, compreender a construção da cena futebolística a partir da organização dos elementos de cena, incluindo aí o corpo dos jogadores, demais agentes e ainda dos torcedores poderia ser uma abordagem segura.

No entanto, o prefixo ‘etno’, mesmo sendo utilizado conforme sugere Armindo Bião (1999) numa compreensão mais ampla de diversidade cultural da humanidade, variação de povos e línguas que caracteriza a raça humana não mais exclusivamente designando raça, gerava um problema, pois a dissertação trata do futebol enquanto evento com regras e fundamentos que,

apesar de reunir contribuições de diversas culturas tanto nas práticas arcaicas quanto no modelo moderno de jogo, configura-se como um modelo que opera mundialmente de forma bastante semelhante. Prova disso é que a compilação de regras é mundial e os países que praticam a forma padronizada, organizam campeonatos nacionais e disputam mundiais, o fazem sob um modelo universalmente aceito. Assim, a abordagem etnocenológica para este estudo foi descartada.

A essa altura, compreendi que também era necessário investigar porque o futebol enquanto evento que envolve grandes audiências, possui um modo próprio de criação, opera com a subjetividade de seus envolvidos, ao longo dos anos foi categorizado como esporte e não como arte. Acabei por deparar-me com a pergunta óbvia: por que, como e quando foi definido o conceito de arte assim como o compreendemos hoje e sob quais critérios as atividades da humanidade foram assim organizadas?

Diante de tantas questões que passavam ainda distante da recepção enquanto disciplina a ser estudada, fui vendo a pesquisa se definindo nestes termos e a recepção – então assunto a ser tratado do terceiro capítulo – ficando cada vez mais isolada, como se, acabada a construção integrada dos dois primeiros, eu recomeçasse uma nova pesquisa, com nova bibliografia e novas estratégias metodológicas. Assim, com o aval do orientador, acabei por decidir pelo corte deste que de objeto principal da pesquisa havia se transformado em seu apêndice. Compreendi que o estudo do futebol enquanto atividade cultural, a análise de seus elementos constitutivos cênicos e dramáticos consistiam em si no objeto de estudo do mestrado e que o estudo da recepção do futebol, bem como a comparação com o teatro, em termos de constituição de platéias caberia a uma pesquisa mais aprofundada, a ser realizada no doutorado.

Por fim, a opção pelo enfoque na construção da dramaturgia futebolística, título desta dissertação, deu-se pela compreensão de que os elementos cênicos que o futebol envolve desembocam na dramaturgia que avança da partida interferindo e reconstruindo todo seu universo. Se no teatro os elementos cênicos unem-se para criar um produto a ser apreciado pelo público, no futebol os elementos cênicos são geradores de uma dramaturgia que só se concretiza posterior ou no máximo simultaneamente ao acontecimento.

O que nunca se perdeu de vista, porém, foi a curiosidade sobre a imensa comoção promovida pelo futebol em diferentes sociedades e sobretudo no Brasil. Ainda que seja uma pesquisa complexa e provavelmente demorada que vai envolver o estudo e o questionamento de muitos conceitos já estabelecidos, continua vivo o desejo de entender a partir dele mesmo, como

e porque o futebol demanda tanta atenção dentro e fora dos estádios e em que medida aproxime-se e afasta-se das atividades compreendidas como artísticas ao longo da modernidade. Se nesta dissertação está contida especificamente a construção na cena de uma dramaturgia considerada particular do futebol, construída entre a prática cênica e sua leitura, num estudo posterior ela servirá como uma das bases conceituais para compreensão desta intensa relação entre o futebol e seu torcedor. Ter concluído com este estudo que existe provavelmente uma dramaturgia própria do futebol já é um passo para a compreensão do futebol numa perspectiva além da esportiva, como comumente ele é estudado.

A definição da metodologia envolveu descobertas e decisões. O modelo mais seguro parecia ser a definição de algumas partidas de futebol para serem analisadas, assegurando um recorte mais preciso. O que percebi, no entanto, foi que as partidas que eu considerava passíveis de se configurarem como objeto de análise porque continham muitos dos elementos a serem observados, não tinham outros aspectos. E assim, de partida em partida, percebi que selecionar um jogo pelo que ele apresentava era tão imprevisível como o próprio futebol. Outra questão imposta é que a pesquisa não trata especificamente da partida de futebol, mas do seu universo. Assim, a expectativa antes da partida, os comentários seguidos ao final do jogo também haviam de ser estudados com importância igual à dos estudos da partida. Além destes momentos diretamente ligados à partida, a repercussão do futebol na cultura de quem o pratica, as influências cruzadas entre sociedade e futebol, as implicações de sua prática no cotidiano merecem atenção semelhante.

A estratégia metodológica adotada, então, foi realizar uma pesquisa bibliográfica, interdisciplinar que culminasse na análise do futebol do ponto de vista espetacular e dramático, observando seus próprios modos de operar neste sentido. Para tanto além da leitura de obras do universo da antropologia, da estética, da encenação e da dramaturgia, somando-se, obviamente à intensa leitura sobre o futebol, sua história, suas regras, suas origens, sua chegada e seu desenvolvimento no Brasil, foram assistidos vídeos-documentários, filmes, e trechos de partidas históricas. Duas partidas foram assistidas ao vivo para compreender, através da vivência *in loco*, o que é o futebol. Indo ao estádio, estaria acessando o epicentro de seu universo, espaço onde acontece o evento gerador das construções que se seguem a ele e em torno dele. Propus-me a assistir a algumas partidas de futebol de forma livre e sem instrumento para análise, sem registro, buscando apenas sentir o que um torcedor, ou apenas espectador pode sentir num estádio

de futebol. Assim, assisti a uma partida onde eu era apenas observadora e outra onde era torcedora. O primeiro caso foi o jogo Cruzeiro X Grêmio no Estádio do Mineirão, no dia 29 de novembro de 2008 em Belo Horizonte, pelo campeonato brasileiro. Na oportunidade pude sentir o calor da multidão e o corpo formado pela torcida. Como um organismo, este corpo movimentava-se homogeneamente na entrada do estádio, infla-se durante a partida e novamente se movimentava como braços de um polvo ao fim do jogo. Como torcedora, assisti ao clássico baiano Bahia X Vitória, no estádio de Pituçu, Salvador, no dia 22 de março de 2009 pelo campeonato baiano. Novamente deparei-me com a torcida-corpo que chama a atenção de quem não está habituado a fazer parte dela. Estas duas experiências, ainda que não citadas diretamente no corpus da dissertação, são referência para muitas das considerações feitas sobre o tema.

Para a análise específica dos elementos cênicos e a construção dramatúrgica que se defende nesta dissertação foram observadas três diferentes transmissões de uma mesma partida, no caso o jogo do Brasil X Argentina, realizado no dia 05 de setembro de 2009. Este jogo foi escolhido, porque, além de ser bastante recente, é um clássico do futebol mundial, era um jogo importante para a garantia de uma vaga na Copa do Mundo de 2010 e, sendo um jogo recente, é passível de ter sido acompanhado por todos nós e que mesmo que alguém não tenha assistido à partida, provavelmente terá ouvido comentários ou assistido, lido ou escutado programas sobre ela, tendo estado de alguma forma, em contato com o acontecido.

Desta forma, seguindo os passos descritos acima, esta dissertação organiza-se da seguinte forma: O primeiro capítulo dá conta da compreensão do futebol desde sua origem ritualística até o jogo capitalista que o cerca nos dias atuais. São feitas considerações históricas e culturais que envolveram as inúmeras mudanças no modo de jogar futebol desde então e na relação entre este jogo e as comunidades que o praticam. A fronteira entre o futebol considerado pré-moderno e o estabelecimento das regras que o regem hoje é cuidadosamente observada a fim de compreender o que de cada período histórico ficou impregnado no futebol atual. Considerações sobre o futebol no Brasil e sua repercussão no mundo também são encontradas neste capítulo.

No segundo capítulo são introduzidas as questões artísticas passíveis de serem associadas ao futebol. Para isso é feito um breve comentário sobre o conceito de arte na modernidade a partir dos estudos de Luigi Pareyson e Johan Huizinga. Neste capítulo ainda é feita a análise da partida de futebol do ponto de vista da encenação, onde são utilizados os modelos de Patrice Pavis para a

análise dos espetáculos. Tantos os elementos materiais como imateriais e ainda os agentes humanos são estudados aqui.

O terceiro capítulo propõe a identificação de uma dramaturgia própria do futebol a partir dos elementos estudados nos dois capítulos anteriores, trazendo para isso conceitos de Aristóteles, Martin Esslin e Renata Pallottini, a fim de definir um conceito de dramaturgia futebolística em comparação com o conceito de dramaturgia para o teatro.

Ao fim desta dissertação que versa sobre um tema tão popular e de alguma forma tão sedutor que a todos sempre causou espanto e curiosidade quando comentado nos mais diversos espaços, pude compreender que num processo de pesquisa acadêmica corremos atrás de uma resposta e tudo o que encontramos são novas e deliciosas perguntas. A cada etapa cumprida a sensação é de que havia descoberto que não tinha descoberto nada e que tudo deveria ser recomeçado. A orientação, neste caso, é sempre importante no sentido de mostrar que tudo isso são descobertas da pesquisa e tão importante quanto as respostas que teimam em se esconder. O material a seguir é recheado dessas perguntas, a geradoras e as que se seguiram no processo, construindo-se a si próprias, re-direcionando o estudo e convidando-me sempre a manter os olhos e ouvidos bem abertos ao que está presente no próprio objeto e que talvez ainda não possa encontrar sistematizado na inúmera bibliografia estudada. O olhar do pesquisador sobre seu objeto, aprendi, deve ser um olhar curioso que confia nas informações que ele demanda, mesmo que essas informações em alguns momentos contrastem com aquilo que em dado momento parecia tão certo e seguro. A pesquisa revelou-se para mim, como este querer saber, querer descobrir, mais do que querer confirmar, assim ao que não foi respondido, ofereço nesta dissertação o espaço da pergunta contínua que jamais deve se calar.

02. OS UNIVERSOS DO FUTEBOL

O FUTEBOL ATRAVÉS DA HISTÓRIA – DOS RITOS SAGRADOS AO FUTEBOL MODERNO.

Futebol não é uma questão de vida ou morte. É muito mais do que isso.

Autor desconhecido

Noventa minutos divididos em dois tempos de quarenta e cinco cada. O espaço do campo tem a forma de um retângulo, figura geométrica que dialoga e contrasta com a perfeição da esfera, rainha do jogo: a bola. As regras, atualmente, são dezessete. Os agentes, diversos. Além dos vinte e dois jogadores que integram a partida e dão forma à disputa, espectadores multiplicam-se em milhões por todo o mundo. Grosso modo, assim se pode resumir o futebol.

Onde nasce este conjunto de fatores, que reunidos transformam-se num dos eventos mais populares do mundo? Que mudanças ao longo do tempo redefiniram esta atividade? A partir de quais elementos culturais o futebol se constrói e ao fazê-lo como interfere na constituição desta mesma cultura?

A atual compilação de regras e procedimentos é definida como *futebol moderno*. Organizado pelos ingleses no final do século XIX, precisou de menos de um século para espalhar-se pelo mundo, conquistando multidões de adeptos. Antes desta conquista, contudo, muitas foram as representações de jogos com bola, de grupos organizados e de desejos de disputa que estão na gênese deste fenômeno.

Como a maioria das atividades que fazem parte de nossa cultura contemporânea, a exemplo do teatro, celebrações religiosas, procedimentos cívicos, entre outros, o futebol tem suas origens em rituais sagrados. Há registros de atividades envolvendo a bola nas mais remotas e distintas civilizações. A sacralidade da bola e o gosto pela coletividade e competitividade presentes nos jogos são recorrentes nos costumes de diversos povos.

A história do futebol é marcada pelo grande envolvimento e paixão de seus participantes, não apenas jogadores e demais profissionais envolvidos diretamente nas partidas, mas, sobretudo,

por parte do público que acompanha e ao mesmo tempo constrói este espetáculo. Como compreender essa relação, principalmente se levarmos em conta que vivemos um tempo onde as relações e envolvimento são quase sempre efêmeras e superficiais? Seria essa atração coletiva pelo futebol marca deste tempo, cuja base se revela em novos padrões de comportamento, em experiências coletivas e subjetivas? Ou podem-se identificar estes vestígios em épocas anteriores?

Como podemos, a partir de um olhar cuidadoso voltado para a origem histórica do futebol, compreender sua transformação como um fenômeno cultural que se impõe? Como se pode considerar o comportamento dos seus organizadores na promoção dos espetáculos tão grandiosos como os campeonatos estaduais, nacionais e internacionais? Quais os fatores que colaboram para a construção de carreiras milionárias? Como as manobras políticas envolvendo a administração dos clubes podem interferir numa partida de futebol?

1. O campo dos conflitos simbólicos

As práticas envolvendo objetos similares à bola nas mais remotas civilizações agrárias estão associadas na maioria das vezes a ritos que atribuem a este objeto – geometricamente perfeito, sem distinção de lado, face ou dorso, capaz de movimentar-se ao menor impulso e continuar movendo-se por si mesma – o poder criador que é do sol, relacionando-se diretamente a fatores ligados à fartura de alimentos, ou seja, a bola é quase sempre, sagrada. Este traço de sacralidade da bola pode ser encontrado, segundo José Miguel Wisnik (2008), em sua pesquisa sobre a origem do futebol e sobre a relação entre o futebol e a cultura brasileira tanto nas civilizações chinesas, japonesas, egípcias, babilônicas, gaulesas e bretãs, como em terras ameríndias, sendo encontrado um número maior de registros nas sociedades pré-hispânicas do México.

Nas quadras de *tlachtli*, importante forma arquitetônica presente na maioria dos sítios arqueológicos desta região, aconteciam os jogos com bola – designada nesta cultura pelo termo *ollin*, que entre outros sentidos traduz-se por esfera, movimento do sol, terremoto, ruptura. Figuras entalhadas em sítios arqueológicos apontam para a possibilidade de que as primeiras atividades com bola, nesta região, remontam ao costume de tribos vencedoras deceparem o

inimigo vencido e atirarem suas cabeças, numa substituição à bola, enquanto o sangue era utilizado na fertilização do solo.

Em diferentes continentes a presença da bola nos rituais sagrados ou nas representações festivas de coletividade também é evidente. Uma das atividades pré-modernas¹ à qual podemos recorrer para compreender traços da origem do futebol é o *Soule*, festa popular praticada em algumas regiões da França em meados da Idade Média. Outros eventos europeus se aproximam desta prática, como é o caso do *foeth-ball* e *knappan*, praticados em ilhas britânicas. Mas, para Wisnik (2008) é realmente o *Soule* quem mais nos oferece traços de comparação entre estas práticas pré-modernas com o que conhecemos hoje por futebol.

O modelo do jogo consiste numa luta encarniçada pela bola, envolvendo centenas de pessoas, utilizando-se de pés e mãos, estratégias lúdicas e agressivas para garantir a posse da bola, o que resultava em graves contusões, ferimentos diversos e em algumas vezes, em morte. Realizava-se no entorno dos povoados e das cidades, envolvendo bosques, campos e brejos, onde a bola, feita de couro e preenchida de capim, farelo, folhagem, grãos, ou mesmo uma bexiga cheia de ar, era disputada com intensidade e desorganização. A origem do termo *Soule*, assim como o *ollin* dos pré-hispânicos, parece relacionar-se semântica e etimologicamente com o sol, trazendo novamente a idéia de sacralidade da bola não apenas por sua equivalência geométrica com o astro – cultuado em grande parte das civilizações em questão, como também pela recorrência etimológica dos termos ligados a ambos.

Os grupos adversários no *Soule* eram compostos segundo critérios de coletividade, envolvendo relações com características quase familiares: comunidades vizinhas, paróquias, cidade *versus* campo e similares. Ao mesmo tempo em que estas relações tinham seus critérios de proximidade, eram evidentes os critérios de competitividade. Nos ritos sagrados que envolvem o nascimento do teatro e outras manifestações que vão se desenvolvendo e chegam transformadas até a modernidade. Neles encontramos traços de coletividade e a competitividade se configurava como elemento de reconhecimento e distinção. Identificar o opositor e mais do que isso, vencê-lo, eram formas de fortalecer as identidades coletivas e por isso mesmo e individuais.

¹ O termo “pré-moderno” será utilizado nesta dissertação para tratar de características e práticas simbólicas de diferentes povos antigos, antes do advento da modernidade. Ele nos parece mais adequado por não trazer a concepção clássica que geralmente vem aliada ao termo antiguidade. É trazido por Wisnik (2008, p. 66) ao citar Richard Giuliniotti que divide genericamente o futebol em três fases: pré-moderna, moderna e pós-moderna.

O objetivo desta forma de ‘caçada recíproca’, muito mais crua que a do futebol, travada entre populações de aldeias vizinhas, consistiria em conduzir a bola para dentro do território do outro, até seu campanário, suponhamos (tratando, portanto de uma espécie de gol), ou de subtrair a bola do domínio do outro grupo e trazê-la vitoriosamente até seu próprio território, entronizando-a em sua própria igreja (ou em algum outro ponto marcado do próprio território) (WISNIK, 2008, p. 78)

A idéia concreta de *campo adversário* transporta-se subjetivamente para o futebol moderno, onde trava-se de forma organizada e autorizada a mesma luta que tem sido travada desde as mais remotas civilizações. De forma menos organizada e ainda bastante visceral, o que se buscava no *Soule* era a defesa do campo enquanto espaço de fertilidade. Vencer o campo alheio, antes de tudo, é garantia a inviolabilidade do próprio campo, espaço físico onde se produz o alimento que garantia a sobrevivência. É importante chamar a atenção para a coincidência do termo *campo* para falarmos de um espaço rural, como é o caso do *Soule* e *campo de futebol*, espaço onde acontece o jogo, que até hoje é um pedaço de terra, onde se planta e se cultiva a grama. Mesmo os estádios mais modernos do mundo utilizam-se das mais avançadas tecnologias para manter uma plantação de grama. A maioria dos esportes modernos acontece sobre chão cimentado, ou transformado pelas grandes tecnologias, enquanto o futebol jamais deixou de acontecer na terra, no solo, sobre gramas.

Tanto no continente europeu quanto na América pré-hispânica, a prática com bola parece associar-se também aos ritos de fertilidade. Nestes rituais a bola é lançada para o alto por alguma autoridade eclesiástica antes da competição. Este movimento pretende reportar-se à cerimônia ritualística arcaica de fazer com que este objeto entre em contato com a esfera solar, evocando o poder do astro, trazendo consigo este poder, ao retornar, já como um objeto sagrado à superfície onde habitam os homens. Deparam-se neste ritual a materialidade da bola, objeto concreto feito de matéria orgânica retirada da terra (couro, borracha, diversos materiais de enchimento retirados das culturas agrárias ou de animais da própria aldeia) e sua espiritualidade, sua existência mítica e sagrada. Para nós, modernos que somos, talvez seja difícil compreender a sacralidade real da bola e não apenas uma representação de sacralidade. A bola como objeto sagrado em si e não como metáfora de uma sacralidade existente fora dela. Essa compreensão racional de sacralidade, porém, parece interferir na magia e encanto que este objeto desperta em nós desde pequenos e durante toda nossa existência debaixo do Sol.

Podemos considerar ainda sobre o *Soule* que em sua prática era possível equilibrar o caráter tradicional e pacífico das atividades coletivas com uma margem de violência que no dia-a-dia não era permitida. Nesta cultura pré-moderna, este tipo de contradição, longe de ser compreendida ou resolvida, é permitida e vivenciada sem mais conflitos. Assim também acontece com o rito *potlach*, onde se pode compreender a transmutação da rivalidade potencialmente violenta numa rivalidade equilibrada, experimentada em rituais de troca de benesses múltiplas, como banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, danças, festas, todas voluntárias, recíprocas, mas rigorosamente obrigatórias, sob o risco de guerra pública ou privada.

À semelhança do que acontece com os ritos dionisíacos que vão dar origem ao teatro ocidental, estas práticas – quer as européias, quer as ameríndias – dizem respeito ao que hoje voltamos a compreender como um homem total, holístico, diferente do homem moderno retalhado em partes opostas e conflitantes, ou, no máximo complementares, jamais integradas.

É neste ponto que nos arriscamos a aproximar os jogos de bola enquanto rituais sagrados com o futebol moderno. Compreender este salto de um modelo a outro requer compreender a mudança do homem pré-moderno para este novo homem, afastado do campo, criador de novos estilos de vida, novos espaços, novas relações sociais e, sobretudo, novas visões de mundo, onde se observa a passagem da espiritualidade para a racionalidade.

Neste contexto, o jogo como prática coletiva envolvendo diferentes subjetividades – sobre o qual trataremos no segundo capítulo desta dissertação – vai transformando-se em esporte. Esta é, para Gerd Bornheim (1992) uma das principais distinções entre as práticas coletivas pré-modernas e as que experimentamos hoje. Essa possível distinção defendida pelo autor interessa aqui porque, mesmo apontando mais diferenças do que semelhanças entre jogo e esporte, revela a origem do segundo no primeiro e ajuda a compreender como e porque aconteceram essas drásticas transformações através dos séculos. A mudança de paradigma, associada aos avanços tecnológicos e científicos resultam nas mudanças conceituais e procedimentais que nos levam do jogo ao esporte. A perda da religiosidade, não apenas enquanto prática, mas também enquanto leitura e diálogo com o mundo, quando o homem moderno apega-se às certezas inquestionáveis da ciência, apresenta-se como um dos maiores fatores de distinção entre estes dois modelos de humanidade.

E por que identificar a origem e as mudanças nos interessa? Justamente porque estamos tentando fazer o caminho inverso para respondermos uma pergunta que é atual. Estamos

buscando compreender através dos acontecimentos passados o que tem o futebol de tão especial para gerar tamanha comoção já comentada no início do capítulo.

2. A “esportilização” dos rituais e a modernização do uso da bola – passos para a criação do futebol moderno

Em muitos estudos sobre cultura popular ou mesmo sobre cultura brasileira, o futebol compara-se ao carnaval em diversos aspectos. Por sua característica popular, por suas origens em rituais sagrados, por sua constituição profana e pelos efeitos provocados em seus participantes, futebol e carnaval estão quase sempre alinhados, quando se busca compreender um dos dois fenômenos. Por conta desta aproximação, algumas abordagens da cultura popular de Mikhail Bakhtin, especialmente na obra *Cultura Popular na Idade Média e na Idade Moderna*, serão trazidas como aproximações para a compreensão da cultura do futebol. Nesta obra, o autor começa dividindo as manifestações culturais em três grandes categorias (1993, P. 4):

As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversas naturezas: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.)

Trataremos aqui do futebol enquadrado na primeira categoria, como forma de rito e espetáculo. Bakhtin (op. cit.) explica que no período medieval, nas práticas populares, longe do olhar inquisidor da Igreja ou do Estado, sagrado e profano não se opunham tanto como vai acontecer na modernidade e um podia acontecer integrado ao outro, como era o caso do carnaval:

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas (formas carnavalescas) estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. É verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral, e de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. (Bakhtin, P. 06)

E segue:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. [...] O carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes vivida enquanto durava o carnaval (Idem, Ibidem)

O modo como se constituíram as sociedades na aurora da modernidade torna cada vez mais escassas atividades populares como o *Soule*. A compreensão dicotômica e maniqueísta do mundo, a divisão entre o que é bom e deve ser conservado, estimulado e aquilo que é mal e deve ser evitado, abafado, negado, torna impossível a prática de atividades onde estes perfis do homem possam vir à tona. A violência deve ser evitada, controlada, intimidada, nunca trazida à luz da existência ou mesmo trabalhada na coletividade. O que é considerado pagão perde espaço na oficialidade tornando-se marginal, quando não, criminoso.

A ascensão da burguesia e suas novas práticas de entretenimento reprimiam as práticas das classes ditas populares, condenando suas opções de lazer. O estabelecimento da relação palco-platéia, em muitas atividades de entretenimento e a “civilidade” passaram a ser a tônica destas experiências. O gosto da burguesia passa a impor-se como bom gosto e aquilo que é fruto do gosto popular tende a ser visto como desmoralizante, primitivo, de mau-gosto e não-civilizado. Atividades tais como a briga de galos, adestramento de cachorros e futebol ‘primitivo’ foram bastante repreendidos neste período. As atividades intelectuais sobrepõem-se, assim, às atividades corporais e mesmo manuais. A alta cultura expande-se por todo o mundo ocidental como cultura dominante.

Apenas na segunda metade do século XIX começa a surgir uma nova cultura esportiva. Essas novas práticas, quase sempre criadas com o aval da burguesia, vão sendo incorporadas pelas classes populares, sofrendo transformações à medida que vão se expandindo. No berço da revolução industrial surge a maioria das práticas modernas.

Ao longo desse processo, define-se na Inglaterra, o conjunto de práticas em que se incluem não só o futebol e o rúgbi, mas a corrida de cavalos, o atletismo, o tênis, o remo, a luta livre e o boxe – regidos estes últimos, agora, por regras que controlam o tempo da luta, a equivalência de peso entre oponentes e a violência dos golpes. Trata-se de uma completa recodificação das formas de disputa física envolvendo força, velocidade e domínio da bola – tendo ganhado esta, a sua inédita autonomia (WISNIK, 2008. p. 84)

Neste momento jogos e lutas passam por um processo de “esportilização”. Em *Brecht – a Estética do Teatro* (1992) analisando o interesse do encenador alemão pelo comportamento dos espectadores esportivos – em seu caso mais específico do boxe – Gerd Bornheim organiza sua argumentação trazendo a diferença entre esporte e jogo, na modernidade:

Assim como o homem civilizado, o esporte persegue fatalmente o seu processo de auto-esterilização. O jogo, como veremos, apresenta uma dimensão que alcança a integração do homem no cosmo, ao passo que o esporte incide progressivamente no abstrato, num processo crescente de autodestruição. A dimensão maior do jogo se perde, e o homem se vê reduzido, com o esporte, à sua dimensão puramente física. (BORNHEIM, 1992. P. 78-79)

As pulsões presentes nestas práticas pré-modernas retornam, agora com a organização e assepsia típicas do período. O esporte passa a ser o lugar onde os sentimentos e excessos são permitidos, porque são liberados dentro de normas e procedimentos. Em regras que viabilizam a existência do próprio jogo, defende-se a si mesmo de distúrbios e choques descontrolados, passando a ser regido por regras internas. À prática destes esportes, soma-se o exercício da apreciação, ampliando a área de alcance dos jogos não só para os que dele participam como agentes praticantes, como também daqueles dele participam enquanto espectadores, construindo uma nova relação para além da prática esportiva. Cria-se o espetáculo vinculado ao esporte, não numa perspectiva hierárquica, onde a apreciação fosse secundária, posterior à prática do jogador, mas numa perspectiva de construção conjunta, onde a presença deste outro agente dá um novo sentido à prática esportiva.

Práticas tradicionais e assumidamente violentas são convertidas agora na representação de um ato a ser desfrutado pela sua capacidade de atingir clímax e relaxamento, de estender artificialmente a tensão da disputa até atingir seu *desenlace catártico*, e de se oferecer, assim, a uma espécie de *contemplação estetizada*. (Grifos meus.)(WISNIK, 2008, p. 86)

Sobre a modernização dos jogos, ou a criação dos esportes, é importante levar em consideração que a grande maioria dos jogos modernos é compilada pela burguesia e praticada pela juventude inglesa. Quase todos representam releituras de práticas populares pré-modernas que, curiosamente, obedeciam e serviam a interesses completamente opostos aos de agora. Em sua nova organização e estrutura, estes esportes mantêm em suas práticas as diferenças sociais.

Enquanto a aristocracia especializava-se no críquete, equitação e caça, as práticas ainda resistentes das classes populares restringiam-se às rinhas de galo, adestramento de cachorros e lutadores profissionais.

O futebol configurou um novo lugar, distinto tanto das práticas aristocráticas que desdenhavam o contato físico entre adversários ou contato direto com a bola (manipulada com bastão no caso do críquete), quanto das práticas populares que cultuavam o embate engalfinhado entre os oponentes animais ou humanos. A codificação do jogo de bola, admitindo um corpo-a-corpo regulado que avança sobre o domínio do gosto aristocrático e mantém certa distância das disputas físicas diretas e dos estertores das rinhas plebéias, configura um espaço inédito de presentificação da norma burguesa que se tornará também, graças a certas peculiaridades às quais será preciso retornar logo mais, a língua geral esportiva do século XX. (WISNIK, 2008, p. 88)

3. Definição e estabelecimento de regras – A *Football association*: o futebol como o experimentamos hoje

Em 26 outubro de 1863, segundo a maioria das fontes consultadas, são definidas as primeiras regras para este jogo de bola praticado nas grandes escolas inglesas. Na *Freemasons's Tavern, Great Queen Street*, centro de Londres, Inglaterra, estabelece-se o marco do surgimento do futebol moderno. Enquanto as Escolas de Rugby e de Eton eram favoráveis a pontapés nas canelas e ao uso das mãos, os de Harrow e de Cambridge, entre outras escolas, defendiam o “jogo do drible”, onde não era permitido o uso das mãos. Esta e outras diferenças na forma de jogar das escolas envolvidas, representaram um grande impasse na definição das regras. Somente em 1877, após algumas releituras, é publicada a versão final das regras. Deste debate sobre as regras do esporte, estabelecem-se também novas regras para o rúgbi. As regras de todos estes esportes coletivos eram testadas na prática, dentro das universidades que as construíram e, posteriormente, nos torneios interescolares. Desde então, elas permanecem muito parecidas com as regras originais, salvo pequenas alterações ao longo dos anos no futebol profissional ou aquelas mudanças típicas da prática amadora, definidas a fim de tornar o jogo possível quando as condições físicas do local não permitam o futebol assim como se prevê pela normatização internacional.

Pouco aceito, a princípio, entre clérigos e pedagogos por parecer uma prática agressiva e distante dos bons modos aristocráticos, o novo esporte vai rapidamente conquistando espaço oficial nas instituições de ensino de jovens. Além da impossibilidade de proibi-lo, dado seu grande sucesso entre os discentes, os mesmos clérigos e pedagogos passam a compreender o futebol como um espaço adequado e controlável para vazão de boa parte da rebeldia de seus alunos. Mais adiante, o futebol passa a ser considerado importante instrumento de desenvolvimento de virtudes como liderança, lealdade e disciplina, chegando a ser considerado funcional também no treinamento militar.

Aos poucos, dentro das escolas e fora delas, seguindo o princípio de controlar impulsos presentes no jogo, sem perdê-los de vista, sem ignorar sua existência e sem tornar-se refém dele, o futebol enquanto esporte passa a ser o espaço onde se volta a experimentar de forma controlável parte dos sentimentos vivenciados por nossos antepassados, agora organizados sob o pensamento racional que nos caracteriza. Cria-se a oportunidade de vivenciarmos esses sentimentos genuinamente humanos como desejo de vitória, rivalidade, competitividade, medo da derrota, de forma civilizada, através de pactos, acordos, data, horário e local definidos prévia e coletivamente.

Não é por acaso que o futebol e outros esportes com bola tenham nascido na Inglaterra. Para Huizinga (2007, p. 219) que também analisa a transformação do jogo em esporte,

É compreensível até certo ponto que o processo se tenha iniciado na Inglaterra do Século XIX, embora seja muito discutível se as tendências específicas do espírito anglo-saxão podem ou não ser consideradas sua causa eficiente. Todavia, não há dúvida que a estrutura da vida social inglesa lhe foi altamente favorável, com os governos locais autônomos encorajando o espírito de associação e de solidariedade, e a ausência de serviço militar obrigatório fornecendo ocasião para o exercício físico, além de impor sua necessidade. As formas de organização escolar agiam no mesmo sentido, e finalmente a geografia do país e a natureza do terreno, predominantemente plano e oferecendo em toda parte os melhores campos de jogo nos prados comunitários, os *commons*, também tiveram a maior importância. Foi assim que a Inglaterra se tornou o berço e o centro da moderna vida esportiva.

Com tanto controle e organização, o que era jogo passa agora a ser a representação do jogo. Não numa perspectiva de cópia de si, mas na sua própria existência enquanto representação de algo que ao mesmo tempo ele é. O que passamos a ter, além do jogo enquanto experiência que se vivencia, é o futebol enquanto espetáculo que se assiste e por isso mesmo, exatamente nesta

medida também se vivencia. O espetáculo real, não-ficcional, mas representação de si mesmo. Esta compreensão será esclarecida também no segundo capítulo. A contundência e clareza das regras – hoje compiladas em 17 regras universais do futebol – são em alguma medida, grandes responsáveis pelo modelo de relação que temos com este esporte hoje.

[...] o jogo foi codificado de maneira a aparar-lhes as arestas, tornando-o controlável e contabilizável, arbitrado por um sistema de regras e ‘sublimado’ na sua violência. Em vez de um número incontável e desigual de jogadores, temos onze de cada lado; em vez de campos, brejos, pântanos e aldeias, um campo regular e à parte do mundo comum, cercado de platéia; em vez de participantes feridos e ocasionalmente mortos na refrega, esportistas protegidos por regras que regulamentam idealmente o corpo-a-corpo; em vez de uma festa cheia de desperdício até o esgotamento das energias, um tempo regulamentar a ser esgotado. Essa modernização fez do futebol um espetáculo, uma sinfonização romanesca dos turbulentos jogos antigos [...] (WISNIK, 2008. p. 92).

Em 1880 nasce a *International Football Association Board*, unindo além da associação inglesa, a galesa, escocesa e irlandesa. Com a influência da força da cultura bretã, rapidamente o novo-velho esporte espalha-se pelo mundo.

Em 1904, sete associações do continente europeu se reuniram em Paris para fundar a *Fédération Internationale de Football Association*, FIFA, para os íntimos. França, Bélgica, Dinamarca, Holanda, Espanha, Suécia e Suíça assentaram os pilares da organização que governaria o futebol mundial. [...] Pouco mais de cem anos depois o futebol se tornou o mais popular esporte do planeta. A FIFA tem nada menos do que 207 federações associadas. Algumas não representam países – como as Ilhas Virgens americanas e Hong Kong, por exemplo. Mas ainda assim a marca é impressionante. Virou clichê dizer que a FIFA tem mais filiados do que a ONU – mas é verdade. A ONU tem 184 países afiliados (POLI, 2006. p. 13).

A partir da definição das novas regras, o que temos é a invasão do futebol por todo o mundo. Estabelecidas as regras, surgem as táticas, esquemas que não estão registrados como obrigatórios, mas que pela experiência vão se mostrando importantes estratégias e metodologias para se chegar ao objetivo (*goal*, em inglês) do jogo. O período é de experimentação de diferentes táticas. A princípio, o ataque era a única estratégia de jogo, chegando os times a jogarem com nove atacantes, um meio de campo e apenas um jogador na defesa. Apesar da imprecisão da maioria das fontes, há registros de que a primeira partida oficial teve o placar de 14 X 14, em

1864. A esta época, a posição de goleiro não estava definida, o que só aconteceu em 1871. Este jogador podia tocar a bola com as mãos por toda a extensão do campo até o ano de 1912, quando passa a poder manuseá-la apenas dentro da chamada grande área.

As primeiras disputas modernas aconteciam entre times organizados das mais variadas formas e sob os mais diversos critérios e também entre o que hoje chamamos de seleções. Ingleses, escoceses, franceses, belgas, dinamarqueses, entre alguns outros europeus protagonizaram os primeiros jogos oficiais de futebol moderno. Os times trocavam de campo sempre que era feito um gol, até 1874, quando o jogo passa a ser dividido em dois tempos de quarenta minutos. Como sinalizado a pouco, o nome gol vem do inglês *goal*, que significa objetivo, ou meta. No Brasil meta também é um termo utilizado para se referir ao gol enquanto espaço físico composto pelas traves, travessão e rede.

Na segunda metade da década de 1860, surge um dos primeiros elementos dramáticos deliberadamente constituídos para interferir no curso do jogo, não deixando a partida apenas sob ação do acaso ou da força. É a lei do impedimento, segundo a qual três jogadores de defesa são necessários para dar condição de jogo ao adversário. Esta nova lei provoca mudanças nos esquemas táticos dos times e seleções, tornando as partidas mais competitivas.

Curiosamente a função de árbitro, ou juiz, como era chamado até pouco tempo, não existia na origem do futebol moderno. O conhecido *fair play* – espírito de jogo – não permitia imaginar que esta função fosse necessária, já que qualquer acidente que pudesse por ventura acontecer em campo seria considerado um acidente, nunca um ato proposital. Essa função passa a ser reconhecida no início da década de 1870, quando já existiam os auxiliares, hoje chamados assistentes, mas de imparcialidade duvidosa, pois eram indicados pelos times concorrentes. O árbitro tinha o dever, então, de tomar as decisões finais. Com a profissionalização do futebol na Inglaterra, a cordialidade foi sendo substituída pela competitividade e a inocência dos acidentes foi dando espaço para as faltas propositais. Alguns estudiosos insistem em atribuir o aumento da violência no futebol à chegada cada vez mais constante de jogadores das classes populares aos grandes clubes, polêmica pela qual opto por não alimentar aqui. O poder decisivo do árbitro sobre a partida é reconhecido em 1891.

Este tipo de agente do futebol é um elemento de fundamental importância neste estudo, já que traz em si dois papéis que estão sendo analisados nas partidas de futebol. Ele “faz o jogo”, porque está inserido nele, porque é integrante da partida em si, definindo resultados, conduzindo

procedimentos, sendo neste caso chamado, grosso modo, de “ator”. Mas, sua performance na construção da partida depende de sua leitura do jogo, pois ele só age a partir do que vê. Assim, ao mesmo tempo em que faz o jogo, ele o assiste e só pode fazer o que faz, porque “assiste ao jogo”. Antes de exercer sua função de ator, ele é “espectador”. Os jogadores fazem o jogo, o árbitro assiste ao jogo, interpreta o que assiste e ao mesmo tempo constrói junto, dado que o resultado de sua interpretação interfere no jogo ao mesmo tempo em que ele acontece. Num movimento espiral, ele assiste e constrói o jogo. O jogo que vemos, não é o mesmo que o árbitro vê, mas sim um novo espetáculo construído também por ele.

Na segunda metade do século XX, mais especificamente em 1979, uma nova regra – aparentemente simples – oficializa no futebol uma convenção corporal que vai ser muito importante em nossa análise. É estabelecida como regra a ação realizada pelo árbitro de levantar a mão para indicar falta indireta. Observamos, aqui, que o uso do corpo extrapola a realização do jogo apenas pelos jogadores, e invade a performance do árbitro, que utiliza seu corpo, numa função significativa, através do qual comunica-se com jogadores e espectadores e reconduz a partida segundo sua interpretação, que neste caso é inquestionável e ainda que seja evidente que ele esteja errado, reza a convenção e todos a ela obedecem, de que o que o árbitro diz é o que vale. Esta impressionante realidade paralela construída pelas convenções do futebol e a função hermenêutica do juiz de futebol são assuntos a serem abordados adiante.

A partir destes dados históricos sobre a constituição do futebol moderno e seu avanço pelo mundo, busca-se uma tentativa de compreender, histórica e filosoficamente, como e porque o futebol no início deste novo milênio volta a despertar um interesse, que embora jamais rarefeito, parece ter retornado com força surpreendente, atraindo para si adeptos, investidores, admiradores e nestas últimas décadas, estudiosos.

Dois conceitos desenvolvidos por Michel Maffesoli (1995) servem ao propósito deste trabalho. São eles: o *estudo do cotidiano* e o princípio do *reencantamento do mundo*. Nestas duas abordagens, tanto através de seus escritos quanto em suas palestras pelo mundo, o filósofo francês busca compreender fenômenos do período que ele denomina como pós-modernidade. Para ele, na virada do terceiro milênio, o mundo começa a apresentar sintomas de drásticas mudanças, típicas de transições de períodos históricos. Assim, as inquietações que a muitos assusta e desespera, para ele não passam de sinais de mudanças no comportamento das civilizações, que em sua obra ele denomina como mudança de estilo, fazendo um tratado sobre o

termo. Ainda segundo este pensamento, mais do que por uma crise, estamos passando por uma transmutação de valores: “O fato dos valores morrerem não significa que estejam mortos todos os valores” (Maffesoli, op. cit., p. 51). E reforça: “por uma espécie de processo cíclico, é a partir do caos que se opera uma recriação total. Neste caso, a saturação dos valores da modernidade tende a dar lugar a valores alternativos, de contornos ainda imprecisos, mas cuja eficácia não se pode negar.” (id. ib. p. 15).

A mudança de valores referida é cara aqui, porque Maffesoli defende que nesta nova configuração de valores, – que para ele definem a pós-modernidade – elementos e características de culturas pré-modernas (medievais, arcaicas, rurais), tendem a retornar com bastante força. E é desta forma que organizamos nosso estudo de futebol. Muitos de seus elementos constitutivos e de suas práticas remetem a suas origens ritualísticas de outros tempos, outras civilizações. Neste contexto, o futebol parece representar uma dessas práticas coletivas que ultrapassam a busca de sentido e de produtividade – anseios e aspirações típicas da modernidade – promovendo o encontro do ser humano ontológico com ele mesmo, através de uma experiência integral, porque ao mesmo tempo física, subjetiva, coletiva e para muitos, sagrada.

Seguindo o mesmo princípio de aproximação do nosso objeto de estudo com o que Bakhtin configura e caracteriza como carnaval, tomo a liberdade de enquadrar o futebol como um exemplo do que Maffesoli caracteriza como atividade cotidiana e também como experiência coletiva, rumando a uma perspectiva de criação de tribos. Este sentido de coletividade, também estruturante do pensamento de Maffesoli, através do conceito de tribos, também será discutido adiante, quando serão considerados a constituição e o funcionamento das torcidas organizadas.

A compreensão de cotidiano para Maffesoli (1995) envolve fatores claramente observados no futebol. Sobre este, como em outras práticas populares, paira o preconceito de atividade menor, ópio do povo, experiência selvagem e carente de sentido. Uma atividade que para o pensamento moderno e intelectualizado não serve a nada, dado que não produz conhecimento, não enaltece os participantes, nem os enriquece cognitivamente. Não aponta para significados nobres da existência, como acontece com outras atividades a exemplo da arte ou da educação. Daí compreender-se geralmente que o futebol não representa uma experiência de criação estética ou cognitiva, já que, aparentemente, não produz mais do que os resultados matemáticos inerentes à própria prática. É desta forma arrogante e esvaziada como geralmente é abordado o futebol e as

demais atividades populares cotidianas, quase sempre ligadas a práticas físicas, concretas e materiais, que Maffesoli parte para propor uma nova e radical compreensão dessa experiência:

No caso, permite lembrar que o concreto, o cotidiano, a vida banal e sem qualidade, tudo isso coisas que foram amplamente tornadas menores, senão desvalorizadas, durante toda a modernidade, invertem-se em seu contrário. Ou, mais exatamente, dão origem àquilo de que são portadoras. O espiritual surge do material (Maffesoli, 1995, p. 46).

No mesmo sentido, voltamos à compreensão de Wisnik sobre o futebol. Como em Maffesoli, encontramos nas teses do brasileiro a defesa de que o sentido e forma não se organizam hierarquicamente e um quer dar suporte ao outro. Ao falar de produção de presença, Wisnik desafia os críticos do futebol a compreenderem o que acontece dentro deste fenômeno que ao mesmo tempo em que parece tão banal, seduz multidões e arrasta diferentes segmentos da maioria das sociedades do planeta.

Mas a afirmação da consciência crítica, quando supostamente imune aos efeitos do inconsciente, e acima da alienação da massa, tem dificuldade de entender que, mais do que o campo deserto da vida vazia, o futebol é um campo de jogo em que se confronta o vazio da vida, isto é, a necessidade permanente de procurar-lhe sentido. Procurar, aqui, na acepção ativa que inclui também encontrar, emprestar e inventar sentido – ali onde ele falta como dado, mas sobra como disposição a fazê-lo acontecer. Como na dança e na música, o jogo é um perseguidor e um procurador do sentido que falta – um representante do que não está, sem que, com isso, se pretenda dá-lo como presente. Essa produção de presença, evidentemente não intencionada e não formulada nesses termos, se dá numa temporalidade própria, em ato, com meios elementares e concretos, e se repõe porque não se esgota na sua instantaneidade, na sua imediatez e na indeterminação aberta de seus conteúdos. (WISNIK, 2008, p. 45)

Mas o esvaziamento de sentido e produtividade não são os únicos ataques sofridos pelo futebol. Sua relação com o mercado financeiro, com a indústria do entretenimento ou das celebridades também alimenta resistências às suas práticas. Wisnik compreende que um círculo acontece e, ainda que pareça o contrário, o mercado se rende mais aos efeitos do futebol do que este ao mercado. Há no jogo capitalista uma compreensão, ainda que não assimilada por seus críticos, que acreditam apenas que ele dita normas e regras, de que as demandas partem de fato do povo e de suas mais diversas manifestações. Estas demandas são manipuladas por esta indústria e retorna ao povo através de produtos, bens de consumo e padrões de comportamento

que serão capitalizados pelo jogo empresarial. É como dizer que o futebol ainda mantém-se maior do que todo o jogo industrial e marqueteiro que o cerca, o explora e o ameaça em sua essência:

A complexidade do jogo de futebol, quando se constitui um modelo de liberação e domínio das paixões, de postulações e superação da violência, de reconhecimento mesmo que a contra gosto das diferenças, de exercício múltiplo da inteligência, exposta à opacidade da força bruta, mas chamando a ‘presença de espírito’ no corpo, além da própria exposição aos poderes do acaso, age contra as formas de manipulação que o utilizam e o reduzem, contra as formas de embrutecimento que o minam por dentro, assim como contra as formas de simplificação que o explicam apenas pelos fatores externos. (WISNIK, 2008. p. 353)

Apesar dessas importantes considerações que nos inclinam a outras de espectro mais antropológico ou sociológico, é preciso sempre lembrar que este estudo destina-se a uma compreensão do futebol enquanto fenômeno cultural que convoca multidões e que entre tantos outros elementos constitutivos nos interessa aqui seus aspectos espetaculares, cênicos ou dramáticos, buscando um diálogo entre o que se compreende destes termos no caso do futebol e no caso do teatro. Esta discussão terá lugar adiante, mas não seria possível compreendê-la sem as considerações traçadas até aqui.

FUTEBOL NO BRASIL

Acabado o jogo, não havia casca de laranja, pedaço de pau, pedrinha no meio da rua que não levasse um chute. Ai estava a razão da popularidade do futebol: a vocação de todo mundo para ele. Vocação que se revelava à primeira vista, como o amor.

Mário Filho, 2003

Dado o ponta-pé inicial – o jogo de palavras é intencional – na busca pelo caminho do futebol no Brasil do final do século XIX até os dias de hoje, variados são os registros sobre o assunto. A grande maioria, como em outras áreas de conhecimento, trata da prática nos estados do Rio de Janeiro (então capital federal) e São Paulo, centro econômico e cultural do país. Sem dúvidas o esporte foi ganhando rincões do país, mas sobre estas ocorrências jamais teremos

registros, o que é uma grande pena, dado que muitos episódios envolvendo mudanças, releituras e desvios do padrão, trazidos pelo jogador Charles Miller, devem ter ajudado a configurar o futebol brasileiro como se pratica hoje. A Miller é associada a responsabilidade pela vinda do futebol para o Brasil. Ele viveu muitos anos do futebol. Atuou como atacante do São Paulo Athletic Club, sendo tri-campeão paulista. Ao parar de jogar, atuou ainda como árbitro e em seguida como cartola².

Apesar de o futebol ter chegado ao Brasil oficialmente por São Paulo, é do Rio Grande do Sul o primeiro time oficial brasileiro de futebol, o Sport Club Rio Grande, fundado em 19 de julho de 1900. Esta data é conhecida entre os entendidos do assunto, como o Dia Nacional do Futebol. No Rio de Janeiro foi Oscar Cox, também filho de ingleses, que introduz o futebol, dois anos depois de fundar o Rio Team em São Paulo. Na Bahia, o registro do primeiro homem a jogar futebol foi o de Zuza Ferreira, em 1901, o que contrasta com a data de formação do Sport Clube Vitória, em 1899.

Deste momento em diante, o futebol não parou mais de invadir o Brasil e seduzir cada vez mais adeptos. Muitas foram as dificuldades encontradas, como as más condições dos campos, projetos incipientes de estádios, a dificuldade na importação de uniformes e equipamentos, incluindo aí a própria bola, e a equalização das regras e procedimentos ditos corretos para o exercício do novo esporte. O que se segue são histórias e leituras incontáveis sobre os rumos do futebol em nosso país. Com torneios cada vez mais frequentes e com a organização dos times e de seleções, começam as competições entre clubes, entre estados e entre países. A primeira seleção brasileira disputa uma partida internacional em 1914, no Rio de Janeiro, ironicamente contra uma seleção inglesa, vencendo o primeiro de muitos conflitos internacionais por 2 X 0.

Hoje quando pensamos em futebol brasileiro, tem-se a impressão que seu apelo popular está em sua gênese. O que se observa, porém, através de estudos históricos é que ele chega por aqui como uma prática elitista, executado e apreciado, no final do século XIX, apenas pela branca burguesia brasileira. Com o sucesso do esporte nestas camadas sociais, a demanda pela prática do futebol acaba por criar mais vagas nos clubes que se multiplicam pelas capitais. Assim, além dos filhos universitários dos donos de fábricas, geralmente sócios desses clubes, começam a entrar

² Chamam-se ‘cartolas’ os responsáveis pelos times e pela organização dos torneios de futebol. Figuras polêmicas, até hoje representam a esfera financeira e política do esporte, sendo quase sempre acusados de explorar os jogadores e ganhar fortunas com o futebol. O termo vem da imagem dos endinheirados donos de clubes que assistiam aos jogos sempre com a cabeça coberta por cartolas, parte fina e elegante do figurino masculino da época.

em campo, primeiro os mestres e em seguida os operários dessas fábricas. A princípio apenas operários brancos, mas logo em seguida também os negros, que aos poucos foram se destacando neste ofício.

Assim como a prática, a apreciação do esporte também se espalha pelas camadas populares, principalmente entre os membros do recém constituído proletariado brasileiro. Surgem nos estádios as divisões geográficas com a tarefa de dividir socialmente a torcida. É o espaço de apreciação definido pela distinção social, como acontece em outras atividades culturais. As chamadas gerais, (espaço atualmente raro, depois das reformas estruturais dos grandes estádios brasileiros) eram ocupadas por operários negros em sua maioria. Nas arquibancadas, as famílias dos jogadores. Belas moças com seus chapéus floridos; uma elite branca que aos poucos trocava a apreciação das regatas – então esporte da burguesia – pelo encantamento daqueles vinte e dois homens em campo buscando colocar a única bola disponível no jogo, na rede do adversário. A palavra torcer tem origem no comportamento das mulheres quando assistiam ao jogo. Elas trajavam longos vestidos e suavam muito, enxugando-se com um lenço, que ficava encharcado e era torcido. Por esta razão, um cronista referiu-se certa vez ao grupo de mulheres como torcedoras. Daí a expressão logo migrou também para o grupo de homens, que passou a ser denominado de torcedores. Esta versão foi narrada num programa de televisão sobre futebol veiculado pela TVE no dia 01 de agosto de 2009.

Outra curiosidade sobre os aspectos do futebol no início do século é o traço de masculinidade inerente à sua prática. Jogar futebol sempre foi sinal de virilidade, certo? Errado. Segundo Mário Filho (2003), o futebol no Rio de Janeiro teve como grande rival o remo, atividade da alta burguesia carioca, este sim, símbolo de virilidade àquela altura. Os jogos de futebol, a princípio, eram considerados pelos praticantes e amantes do remo como atividade menor, desajeitada e de expressões suspeitas:

O futebol tinha, para o remador, uma delicadeza de *ballet*. Jogadores correndo atrás de uma bola, levantando a perna, dando saltinhos. Os estouros, dois pés chutando uma bola ao mesmo tempo, os trancos que atiravam um jogador longe, de pernas para o ar, os pontapés, as joelhadas, os célebres ‘tostões’, não os faziam mudar de opinião. Nem as caras dos jogadores quando acabava o jogo, mais mortos do que vivos, quase botando a alma pela boca. Era porque corriam demais, pulavam demais. E correr e pular parecia coisa de criança. (MÁRIO FILHO, 2003. p. 49)

Este dado, aparentemente irrelevante para qualquer estudo sobre o tema, chama a atenção porque, dada a distância cronológica, nos revela que os mitos são criados em momentos específicos e que não estão necessariamente ligados à origem do evento a que dizem respeito. Assim, nos convida a pensarmos, sobretudo estudiosos de cultura e porque não de arte, que o preconceito que hoje paira sobre o futebol como uma atividade menor, desprovida de potencialidade estética, ou de sentido nobre não é mais do que reflexo do próprio momento histórico e cultural em que vivemos e não está ligado à prática do futebol em si, mas ao que esperamos dele ou ao que ele tem que nos incomoda, uma discussão que coloca em oposição arte X futebol, que também terá lugar neste trabalho.

Entre tantos dados e informações sobre futebol brasileiro é necessário cuidado na seleção dos fatos relevantes para a compreensão da discussão a ser levantada aqui. Inumeráveis são os registros históricos, as considerações no campo da antropologia, da sociologia, os aspectos profissionalizantes e os cálculos matemáticos relacionados a este fenômeno desde o final de século XIX. A partir de agora serão abordados fatos que se relacionam com o modo brasileiro de jogar futebol, para tentar compreender o que denominamos de atuação dos nossos jogadores como atores num palco. Como o jogador brasileiro desenvolve uma antropologia futebolística à semelhança do que Eugênio Barba cataloga em sua antropologia teatral, o que será abordado adiante, propomos ainda uma comparação da performance do ator de teatro à do jogador de futebol brasileiro.

A história do jeito brasileiro de jogar começa a se afirmar, segundo boa parte dos historiadores do futebol, na Copa de 1938, realizada na França. A presença de negros na seleção ainda era rara, indesejada e até mesmo coibida. Esta é a primeira copa que a população acompanha ao vivo pelo rádio, o que também contribui para a divulgação e envolvimento dos brasileiros e o aumento do entusiasmo pelo esporte e pelo trabalho dos jogadores, nossos representantes.

Era a época de ídolos como Domingos da Guia e Leônidas da Silva, este último será mais tarde imortalizado como o Diamante Negro. Suas performances são reconhecidas por jornalistas e profissionais da área em todo o mundo. Apesar de ficar com o terceiro lugar na competição, o ano de 1938 é o marco do reconhecimento do mundo ao futebol brasileiro como um dos melhores do mundo, não por sua técnica e trabalho coletivo, aspectos também encontrados nas demais

seleções, mas, sobretudo, pelo talento individual de seus jogadores. Este reconhecimento internacional impulsiona a já iniciada devoção pelos craques do futebol, como atesta Wisnik:

Uma pesquisa da época identifica Leônidas – o acrobata e malabarista da bola, que veio a ser chamado inventor da bicicleta, diamante negro, *crack* de ébano, homem elástico e magia – como um dos três homens mais célebres do Brasil, ao lado do presidente Getúlio Vargas e do Cantor das Multidões, Orlando Silva. (WISNIK, 2006.P 193)

Mário Filho ilustra a relação da torcida com seu ídolo, narrando o encontro de Leônidas da Silva com o ator do teatro Procópio Ferreira:

A conferência de Leônidas em Belo Horizonte foi realizada a 29 de julho de 1938, numa sexta-feira, por iniciativa de Procópio Ferreira que ocupava o teatro Municipal na ocasião com sua companhia. Leônidas recebeu metade da renda, mas todas as despesas correram por conta de Procópio. [...] A Conferência dividiu-se em duas partes: Leônidas leu umas páginas datilografadas escritas por José Scassa, depois se dirigiu para o quadro negro, colocado especialmente no meio do palco, e desenhou os sete gols que marcou no campeonato do mundo. A conferência de Belo Horizonte era a repetição de outra feita no Rio pelo próprio Leônidas, um pouco antes, a 23 de julho, no João Caetano. *O Jornal dos Sports* publicava, no dia, como uma das atrações da noite: ‘Finalizada a festa, Leônidas distribuirá autógrafo.’” (MÁRIO FILHO, 2003, p. 221)

A curiosidade deste trecho de Mário Filho e também no de Wisnik é perceber o lugar ocupado por jogadores de futebol como estrelas, como artistas. Se o primeiro o aproxima de Orlando Silva, o segundo relata o encontro com Procópio, por iniciativa deste próprio, como consta na nota. E sabemos que tanto o cantor como o ator em questão são estrelas populares, ídolos das massas. Percebemos que o jogador de futebol passa a fazer parte da lista de ídolos do povo e que este não faz distinção nem está preocupado se seu ídolo é um profissional da arte ou do esporte, ou ainda da política, como é o caso de Vargas. Não importa a especialidade do ídolo, importa o quanto ele habita seu imaginário, dialoga com seus anseios e supre suas necessidades pela mitificação.

Sobre as especificidades da performance do jogador brasileiro, voltaremos a tratar no terceiro capítulo, onde respectivamente compararemos o trabalho do jogador de futebol com o do ator e trataremos da construção de heróis numa perspectiva de identificação e catarse.

03. ASPECTOS ARTÍSTICOS E ELEMENTOS CÊNICOS DO FUTEBOL

Daí que essa longa denegação, em que se fala de tudo o que cerca o futebol sem nunca falar do futebol, esteja possivelmente escondendo algo que lhe é insuportável, isto é, aquilo que, no jogo, retorna sempre porque nunca se esgota, aquilo que tem e não tem sentido, que é sério e brincadeira, e que não se reduz à pureza das ações morais porque põe em ação um conjunto de realidades mais elementar e mais amplo do que elas.

José Miguel Wisnik, 2008

Sem desconsiderar as questões antropológicas, históricas e sociológicas que envolvem o futebol e os elementos que dele avançam para vida cotidiana e sabendo que nenhum evento deve ser compreendido apenas em si mesmo, mas nas relações que mantém com o todo que o envolve, é preciso em dado momento olhar para o que o futebol tem em si. Entender seus elementos formais que, em alguma medida permitem uma aproximação sua com outras atividades culturais compreendidas nesta perspectiva e ainda numa perspectiva de criação artística. Mesmo considerado muito mais do ponto de vista esportivo, que envolve resultados e competitividade, o futebol encerra uma infinidade de relações subjetivas. Ainda que aparentemente não contribua para a elevação da humanidade já que não gera obras universais, não deixa rastros concretos, ele interfere de forma contundente na realidade dos povos que o experimentam e se, aparentemente, não propõem algo de novo ou de transformador, colocam em campo, literalmente e não numa perspectiva metafórica uma porção da realidade que conceitualmente talvez não seja possível de se dar conta, mas que são re-experimentadas ou reconstruídas sob a subjetividade do jogo.

Assim, ainda que lhe falte a desobediência dos processos de criação artística, quando um determinado artista re-organiza os elementos da vida cotidiana de forma completamente distinta e às vezes contrária à que somos convocados a configurar em nosso dia-a-dia embotado de cimento e lágrima, convocando o leitor de sua obra a experimentar novas possibilidades de relação com a existência, como é o caso da apreciação de um quadro, a leitura de um livro ou a audiência de uma bela música, sobra no futebol a potencialidade de promover uma experiência quase inclassificável de sentimentos e sensações numa dimensão, insisto, menos conceitual e mais pragmática, corporal, ritual que extrapola para a vida dos envolvidos campo afora, redefinindo contornos da existência individual e socialmente vivenciadas.

POR QUE FUTEBOL É ESPORTE E NÃO ARTE? – CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASPETOS ARTÍSTICOS DO FUTEBOL

O que faltou – ou sobrou – ao futebol ao longo do tempo que o fez enquadrar-se como atividade esportiva e não artística? Como já vimos no capítulo anterior, a origem do futebol encontra-se em rituais sagrados, muito semelhantes aos rituais que originam outras atividades artísticas, como o teatro. Num determinado sentido, teatro e futebol, em seus aspectos fundantes, representavam, e de alguma forma representam ainda, um diálogo entre a experiência terrena e as dimensões divinas de nossa existência. Estes rituais, mais do que representar esta relação, a re-instauram e fazem com que seus participantes, de fato, vivenciem a experiência e não apenas simulem esta vivência.

A resposta mais recorrente e imediata relaciona-se à competitividade, elemento presente no esporte e não na arte. Competição havia nos concursos gregos, há nos festivais, nas premiações individuais, e ainda que se possa argumentar que estas competições acontecem entre obras e não dentro da obra, como no caso do futebol, podemos buscar outras respostas, mais consistentes, mais ousadas, mais problematizadoras e por que não, mais reveladoras. Johan Huizinga (2007, p. 55) reflete sobre a questão da competitividade no jogo, que também pode estar presente em obras de arte.

É freqüente uma atividade possuidora de um caráter autônomo, como por exemplo a apresentação de uma peça de teatro ou de uma composição musical, passar ocasionalmente para a categoria agonística, por tornar-se pretexto para uma competição, sendo o prêmio conferido em função da composição ou da execução, como acontecia no teatro grego.

A ausência de um produto final também é argumento freqüente e igualmente frágil, sobretudo porque tratamos aqui de uma linguagem artística tão efêmera quanto o futebol, que como ele se encerra em si mesmo e enquadra-se num limite espaço-temporal definidos. José Miguel Wisnik (2008, p. 38) provoca-nos lembrando que o futebol é “entre todas as artes, aquela que exhibe o rascunho de si mesma como o seu resultado final”. Este mesmo autor propõe esta reflexão ao buscar compreender em que momento estas atividades se encontram, diferente da busca aqui, que é justamente do momento em que elas se separam. Mas, vamos às suas considerações:

Os esportes atizam o interesse pela vitória, ao mesmo tempo em que prolongam o prazer da disputa e o regulam por uma nova ética desportiva. As refregas descontroladas tornam-se objeto de uma representação lúdica, que colocará o esporte no lugar de um espetáculo regido por regras internas e oferecido ao gozo das platéias. Práticas tradicionais e assumidamente violentas são convertidas agora na representação de um ato a ser desfrutado pela sua capacidade de atingir clímax e relaxamento, de estender artificialmente a tensão da disputa até atingir seu desenlace catártico, e de se oferecer, assim, a uma espécie de contemplação estetizada. (WISNIK, 2008, p. 94)

Wisnik fala desta capacidade de viver através da representação aquilo que outrora se vivenciava verdadeiramente na prática. Apesar de já termos discutido as questões ritualísticas do futebol anteriormente, o que retorna aqui é justamente a passagem dessa vivência para a vivência de sua representação e a inclusão aqui da figura do observador, o ritual vivido e assistido. Vivido por quem joga e também por quem assiste, dado que o espectador, no caso de esportes e mais especificamente em nosso caso, o torcedor, também experimenta as sensações provocadas pelo clímax, relaxamento, tensão da disputa e desenlace catártico, como propõe o texto acima.

Mas perguntar porque futebol é esporte e não arte não significa pedir uma revisão de termos, uma defesa classificatória, defenestrando a prática esportiva e enaltecendo a prática artística. Esclareça-se que a pergunta visa compreender em que dado momento e por quais critérios uma atividade com tantos elementos típicos da experiência artística não só não é considerado como tal, como ainda paira sobre ela um preconceito histórico que parece colocá-la mais como um evento absolutamente esvaziado de qualidades estéticas e artísticas. Mais do que entender porque futebol é esporte e não arte – o futebol parece prescindir desta classificação – investigaremos o que entendemos por arte, o que entendemos por jogo e esporte e, sobretudo, o que ainda não entendemos e por isso continuamos a elaborar novas perguntas, levando em considerações os aspectos históricos, origens, fundamentos, mas também uma aguçada observação dos acontecimentos recentes, presentes em nosso cotidiano, portador de uma fala tão contundente quando a fala dos estudos históricos.

Apesar de aparentemente pretensioso, podemos pensar na mesma perspectiva em que se discutiu no início do século XX, sobre a condição artística do cinema, quando diferentes correntes buscavam definir se o cinema seria ou não arte. Após sucessivas e aquecidas discussões teóricas e, sobretudo, após a contundência da experiência prática, a discussão foi cessando e o acordou-se que o cinema ganharia a charmosa alcunha de “a sétima arte”.

As diferenças entre o caso do cinema e o do futebol são, além de óbvias, incontáveis. Partem de sua configuração plástica chegando até as diferentes dimensões do imaginário com as quais operam, sem falar nas diferenças que dizem respeito à origem de ambos. O cinema surge numa perspectiva documental e social, passando em seguida a produzir numa dimensão ficcional e criativa, reivindicando a partir daí, seu reconhecimento como obra de arte, ao passo que o futebol moderno configura-se não necessariamente como uma invenção, mas como uma releitura moderna de jogos primitivos, associados a vivências ritualísticas e sagradas, como já vimos no primeiro capítulo. O cinema é uma invenção do homem tecnológico, estando diretamente atrelado, em princípio, à produção e aos avanços tecnológicos que marcaram os séculos XIX e XX.

Esta aproximação, além de mostrar que a categorização de algumas atividades humanas denominadas como experiência artística não é algo dado, inquestionável e definitivo também serve para discutir sobre um dos maiores pecados – que freqüentemente recai sobre este esporte – ao afastá-lo das atividades de subjetivação da existência. Trata-se da chamada “industrialização” do futebol e da geração de cifras cada vez mais astronômicas e incalculáveis que parecem depor contra o futebol. O que dizer, então, da indústria cinematográfica? A geração de renda fez recuar o conceito de arte conferido ao cinema? Seguramente não, pois a questão de uma linguagem não pode se reduzir a um tipo específico de produção que se realize em determinado contexto histórico, social ou geográfico. É cabível talvez a discussão, se um filme, por ser mais comercial, torna-se menos artístico, mas ninguém se atreve a discutir sobre a linguagem em si. Fenômeno similar acontece com o futebol, ainda que ocupe os espaços da mídia, ficando cada vez mais refém do mercado que se criou em torno dele. É preciso lembrar justamente o que se diz na afirmação: o mercado criou-se em torno do futebol, a partir do futebol, que existe independente deste.

A industrialização do cinema, do futebol ou de quaisquer práticas culturais que pouco a pouco têm sido impregnadas de valores de mercado e cada vez mais esvaziadas de criatividade, inovação e questionamentos, tende, deliberadamente, a nivelar toda a produção artística, propondo uma desconfiguração de limites e fronteiras, impossibilitando definições e dessa forma, ofuscando e esvaziando as tentativas realmente criadoras. Utilizando muitas vezes de argumentos, estratégias e mesmo da linguagem própria da prática artística, as práticas capitalistas se fortalecem, ocupam espaços cada vez mais impensados do próprio imaginário coletivo

tornando confusa a fronteira entre o que é arte e o que é mercadoria, buscando – e muitas vezes conseguindo – esvaziar o discurso do artista, sua prática, e o impacto de sua criação no coletivo onde está inserido. Teixeira Coelho (2001) comenta sobre a diferença entre o cinema comercial e o chamado cinema cultural:

Ignorar essa divisão básica é ignorar a composição atual dos interesses em conflito nessa sociedade. Mais do que isso, é mostrar que se está atacado pelo mal básico destes tempos: a incapacidade de distinguir entre as coisas – antes de mais, de distinguir entre uma coisa e seu contrário. É a isso que se chama crise de valores, na qual parecemos mergulhar mais e mais. A tônica é a impossibilidade de estabelecer valores diferenciados e, conseqüentemente, julgar, determinar critérios que permitam isolar uma coisa da outra. Incapacidade de julgar, quer dizer, de exercitar o juízo crítico e, acima de tudo, *medo* de julgar. [...] A publicidade foi o principal motor dessa indução. Tudo é indistinto, tudo vale a mesma coisa. Um anúncio publicitário na TV é ‘tão bom’ quanto um filme de Glauber Rocha a letra pueril de um *rock* babante é ‘tão genial’ ou ‘chocante’ quanto um poema de Oswald de Andrade. (COELHO, 2001, P. 20)

Esta mesma tendência apontada por Coelho para o cinema e outras linguagens artísticas invade as práticas do jogo, intensificando o esvaziamento do sentido próprio do jogo. A constante organização e a administração não apenas dos times, como do próprio jogo, e o modo como ele acontece em campo refletem esta tendência. Busca-se, segundo Wisnik, a otimização do rendimento, e a criatividade do jogador em campo vai dando espaço à organização e à busca de resultados previamente traçados e estrategicamente planejados. Acontece que este modo de operar organizado, planejado, sem riscos, tanto no fazer do artista e no caso do jogador, quanto nas formas de mediação entre suas obras, que sintomaticamente concordamos em chamar de produto, é conflitante com seu princípio da arte, inovador, irreverente, desobediente, impulsionador, questionador e criador de um novo pensamento. A arte é justamente o espaço onde a criação deve e só pode ser livre. No caso do futebol Wisnik analisa esta tendência:

Pretende-se uma engenharia futebolística. Atualiza a vocação cientificamente latente nos primórdios, consubstanciada numa das dimensões do jogo, a da codificação que funda o futebol moderno contra as pugnas arcaicas e seu dispêndio improdutivo de energia. E, assim, visa controlá-la através das estatísticas, diagramas táticos, jogadas ensaiadas fora do contexto do jogo, ênfase defensiva, dietética específica, etc. No fundo, é uma revanche do *projeto*, ou do *programa*, contra o *acaso* inerente ao jogo. (WISNIK, 2008, P. 125)

No entanto, é importante considerar dois aspectos que alimentam esta relação. A prática artística é e sempre será criadora e mesmo dentro deste cenário continuará construindo diferentes formas de superá-lo, como fez em tantos outros contextos. Soma-se a isso o fato de o pensamento e o comportamento capitalista não serem criativos em si e ainda que extremamente eficazes e competentes suas práticas são apenas parasitas. Isto acaba por impor a ele que mantenha em alguma medida o comportamento criativo sempre vivo, pois é a ele que busca manipular. Sem ele – ainda que neutralizado em alguma medida – fracassam até mesmo os capitalistas. Assim, no espaço entre permitir e manipular a experiência artística, criadora, questionadora, algumas conquistas importantes vão sendo garantidas. O importante, sem dúvida, é estar atento para isso e não ignorar que o jogo é duro e que a resistência é necessária.

Mas, voltemos às indagações que buscam nortear a compreensão da relação entre o jogo e a experiência artística: quando e como o conceito de arte foi cunhado? Quais os critérios adotados e quais as atividades humanas que hoje podem ser classificadas como artísticas? Através da obra *Os Problemas da Estética*, de Luigi Pareyson, em diálogo com o capítulo intitulado *O elemento lúdico na cultura contemporânea* da obra *Homo Ludens*, de Johan Huizinga, levantamos argumentos para se abordar esta discussão na contemporaneidade.

Talvez estejamos falando aqui, de fato, mais de renovação dos termos arte e esporte do que discutindo se futebol é arte ou esporte. Os estudos e as realizações artísticas que envolvem o futebol explodem a cada dia. Neles se observa a sociedade do espetáculo ou da espetacularização da vida sob a perspectiva deste fenômeno, e promovem também uma discussão intensa e extensa, como muitas outras que caberiam aqui não fosse o pequeno espaço destinado à dissertação, ou ainda a escolha de outras abordagens eleitas como prioritárias.

1. Jogo, Esporte e Arte na modernidade

Se, portanto, não for possível ao jogo referir-se diretamente às categorias do bem ou da verdade, não poderia ele talvez ser incluído no domínio da estética? [...] A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe.

Johan Huizinga, 2007,

Falar em futebol é quase sempre tratar desses elementos como vivacidade, graça e culto ao corpo. Encontramos também na sua realização as noções de ritmo e harmonia, que dão ao jogo aquele “algo mais” que ultrapassa o desejo pelo resultado. Algumas imagens de TV mostram que mesmo tendo perdido para o Brasil na copa de 1958, torcedores suecos vibravam com as ‘travessuras’ de Mané Garrincha e a performance paralisante do jovem Pelé. Em datas mais próximas, podemos nos lembrar da seleção brasileira que mesmo com a derrota na Copa de 1982, todo o Brasil apreciou e elogiou a performance da seleção sob o comando do técnico Telê Santana.

Outros argumentos de Huizinga (2007, p.10) fazem considerações que vão de encontro a estes aspectos da sedução:

Devemos, portanto, limitar-se ao seguinte: o jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos. O conceito de jogo deve permanecer distinto de todas as outras formas de pensamento através das quais exprimimos a estrutura da vida espiritual e social. Teremos portanto, de limitar-nos a descrever suas principais características.” (HUIZINGA, 2007, p. 10)

Apesar disso, vale insistir na aproximação, mesmo porque falamos de um jogo específico, o de futebol, e Huizinga fala do jogo em geral, considerando entre eles os jogos infantis, ritos e mesmo os jogos entre animais. Lembre-se que para Huizinga os jogos de azar não entram nesta categoria por envolver mais sorte do que aplicação, conhecimento, habilidade, coragem ou força (p. 55). Para nós, mais do que jogo – que sem dúvida o futebol é, integralmente, possuindo todas as suas características – o futebol é também espetáculo. Se Huizinga fala do jogo muito mais da perspectiva de quem joga, aqui falamos das duas perspectivas: daquele que joga e daquele que assiste ao jogo. Ainda que consideremos que o torcedor também seja parte do jogo, o consideramos também como apreciador da performance futebolística.

Huizinga, ao descrever as características do jogo, lembra que ele é livre, que é uma atividade voluntária. Ninguém é obrigado a jogar. Pressupõe uma escolha, uma atitude deliberada de jogar com outros ou jogar sozinho. Ainda que haja uma imposição do desejo pelo prazer provocado pelo jogo, há sempre uma predisposição do jogador para ele. Quem é forçado a jogar, não joga, simula através de uma imitação do jogo.

O jogo não é vida corrente, nem vida real, mas sim uma evasão da vida para uma esfera temporária de atividade com orientação própria, um intervalo na vida cotidiana (que no caso do futebol a invade para além da partida). Nesse sentido é como se tivéssemos o poder de reorganizar a vida da forma como consideramos melhor. Os infinitos jogos que vivenciamos nos permitem estar a cargo do imprevisível, como na vida, só que aqui, seguindo normas que foram definidas e aceitas pelos jogadores. Essa possibilidade de redefinirmos as regras do jogo nos parece provocar outra relação com a derrota. Se na vida real muitas de nossas derrotas diárias são verdadeiras imposições, dado que não participamos da definição das regras, no jogo escolhido por nós, somos levados a minimizar os efeitos da derrota, visto que conhecemos e aceitamos as regras. Ao contrário da vida real, estamos no jogo porque escolhemos, sendo a dor da derrota um risco vivido por opção. Essa dor pode ser evitada se não estivermos dispostos a correr os riscos na busca pelo prazer da vitória que, quando alcançada nos faz esquecer todas as derrotas experimentadas até aqui. No que Huizinga complementa:

Em sua qualidade de distensão regularmente verificada, ele se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral. Ornamenta a vida, ampliando-a e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. (HUIZINGA, 2007, p. 12)

O isolamento e limitação de tempo são também características inerentes ao jogo. Ele acontece dentro de si mesmo e num espaço de tempo determinado. Ainda que estudemos também os desdobramentos do pós-jogo na vida real e o retorno disso para dentro do campo numa operação cíclica que não se encerra, não podemos deixar de concordar com as elucidações do filósofo. O que comentamos, os dados com os quais nos relacionamos dizem respeito à atividade vivenciada e apreciada naquele espaço-tempo. O jogo acontece num lugar determinado, num tempo estipulado previamente, como no caso do futebol, ou durante a vivência, como nos jogos infantis onde a criança tem clareza do momento em que acabou o jogo e restabeleceram-se as regras do cotidiano da vida real.

O jogo cria ordem e é ordem. As regras do jogo, compreendidas e aceitas são verdades inquestionáveis e, a princípio, invioláveis. Não deixam de ser, no entanto, mutáveis, desde que as mudanças sejam acordadas por quem joga, ou pelo conjunto social em que o jogo acontece, como

é o caso dos grandes jogos esportivos onde as regras são mudadas ao longo do tempo para atender às mudanças mais diversas daquela coletividade, desde avanços tecnológicos até mudanças sócio-culturais. Quem contraria essa ordem deliberadamente mata o jogo, acaba com ele, ao revelar sua vulnerabilidade, sua instabilidade. Quem o faz escondido, burla suas regras desrespeitando os participantes do jogo, reconhece e ainda que desrespeite a regra a confirma como tal, pois mesmo burlando-a, não a põe em xeque, por isso mesmo faz a fraude escondido. Huizinga lembra que entre os jogadores há mais tolerância com trapaceiro do que com o desmancha-prazer, porque este segundo destrói o mundo criado para ele, voltando à esfera real e lógica da existência, onde aquelas regras não fazem qualquer sentido.

Um bom exemplo do reconhecimento e obediência às regras internas ao jogo está no fato narrado por Wisnik (2008, p.185) numa partida pela Copa do Mundo de 1938 quando o zagueiro brasileiro Domingos da Guia comete uma agressão contra o jogador italiano que é convertida em pênalti pelo juiz. Sem negar a agressão, o jogador questiona, porém, o fato de que, para ele a bola não estava em jogo, já que estava fora das linhas que delimitam o campo. Bola fora, jogo suspenso. Jogo suspenso, a agressão não faz parte do jogo não sendo, portanto, uma penalidade. Este exemplo sinaliza que em alguns casos a ordem do jogo está sujeita a interpretações que em algum momento, também como regra do jogo, será definido por alguém com poderes para tal. Essa deliberação de poder a alguém também é um acordo conhecido e aceito por quem está no jogo. Assim sendo, o árbitro, pessoa a quem se atribuiu poder e dever de resolver impasses, decidiu que ainda que a bola estivesse fora do campo e o jogo suspenso, a agressão foi uma penalidade. Penalidade esta que resultou na eliminação da nossa seleção do campeonato mundial.

Mais do que compreender racionalmente como esta nova ordem é criada e vivida dentro do jogo, Huizinga propõe uma compreensão muito importante para o nosso estudo, no que diz respeito à relação desta criação de novas ordens. Mais do que pensando na ordem criada, o autor provoca-nos a pensar nesta capacidade humana de criar novas ordens.

Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta. [...] É talvez devido a essa afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todos à estética. São as mesmas palavras com as quais

procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compreensão, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é ‘fascinante’, ‘cativante’. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: ritmo e harmonia. (HUIZUNGA, 2007, p. 13)

E não é por acaso que o termo *ordem* empregado por Huizinga, dialoga com o termo *ordenação* utilizado por Fayga Ostrower em *Criatividade e Processos de Criação* (2008) para falar da potencialidade criativa do ser humano. Ela nos lembra que todos os nossos processos criativos são feitos através da nossa capacidade de ordenar, ao mesmo passo em que re-ordenar é também criar. Pensando assim, o jogo é, sem espaço para a dúvida, lugar de criatividade, de construção, de novas ordens, novas ordenações.

O aspecto relevante a ser considerado aqui é que, por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetivada em comunicação objetivada. Por isso, o formar, o criar é sempre um ordenar e comunicar. [...] Na medida em que entendemos o sentido de ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas, por sua vez, justamente no sentido de sua ordem. (OSTROWER, 2008, p. 14)

E aqui passamos para a compreensão do conceito de esporte, como uma releitura moderna do jogo. Huizinga considera que o ponto culminante desta questão está relacionado com o fator lúdico. Para ele o esporte, assim como a sociedade que o organiza, perde os aspectos lúdicos da existência e denuncia que uma sociedade será mais séria, quanto menos o jogo esvaziado de sentido tiver lugar dentro dela. Assim, o esporte envolve-se, segundo este autor, de uma seriedade que o afasta cada vez mais do jogo.

O que nos interessa aqui é a transição do divertimento ocasional para a existência dos clubes e da competição organizada. [...] Ora, esta sistematização e regulamentação cada vez maior do esporte implica a perda de uma parte das características lúdicas mais puras. [...] o espírito do profissional não é mais o espírito lúdico, pois lhe falta a espontaneidade, a despreocupação. Isto afeta também os amadores que começam a sofrer de um complexo de inferioridade. (HUIZUNGA, 2007, p. 219)

E avança:

Esta ligação com o ritual foi completamente eliminada, o esporte tornou-se profano, foi ‘dessacralizado’ sob todos os aspectos e deixou de possuir

qualquer ligação orgânica com a estrutura da sociedade, sobretudo quando é de iniciativa governamental. [...] Seja qual for sua importância para os jogadores e os espectadores, ele é sempre estéril, pois nele o velho fator lúdico sofreu uma atrofia quase completa. (HUIZINGA, 2007, p. 220)

Mais do que o radicalismo de Huizinga em seu diagnóstico, interessa verificar porque o futebol, na encruzilhada da modernidade, deixa de ser jogo e passa a ser esporte e não arte. A mesma imponência no discurso do autor contra a transformação de jogos com bola em esportes aparece em sua leitura da passagem da arte como jogo para a arte como experimentamos hoje, para ele também distante da experiência lúdica. Apesar de extensa a seqüência de citações abaixo é extremamente provocadora e por isso nos permitimos a ousadia.

É evidente a presença de uma certa ludicidade no processo de criação e ‘produção’ da obra de arte. [...] O problema agora é saber se desde os finais do século XVIII o elemento lúdico se tornou mais ou menos importante na arte. [...] Através de um processo gradual que durou vários séculos, a arte foi perdendo sua função vital na sociedade, tornando-se cada vez mais uma ocupação autônoma própria de certos indivíduos chamados artistas. Um dos marcos desta emancipação foi a vitória do quadro emoldurado sobre o painel e o mural, e da gravura sobre a miniatura e a iluminura. No Renascimento, deu-se a idêntica passagem do social ao individual quando a função principal do arquiteto passou da construção de igrejas e palácios para a de residências particulares, das galerias magnificentes para os escritórios e dormitórios. A arte se tornou mais íntima e ao mesmo tempo mais isolada, dependendo de um só indivíduo e de seu gosto pessoal. E foi de maneira semelhante que a canção e a música de câmara, destinadas à satisfação de aspirações estéticas, pessoais, começou a dominar as formas artísticas de caráter mais público, tanto em importância quanto, muitas vezes, em intensidade de expressão. (HUIZINGA, 2007, p. 223)

E segue ainda mais um pouco:

Quando a arte se torna autoconsciente, isto é, consciente de sua própria grandeza, ela se arrisca a perder uma parte de sua eterna inocência infantil. [...] Na qualidade de ser superior, ele (o artista) naturalmente exige uma certa dose de veneração por sua obra e, a fim de saborear plenamente sua superioridade, precisa de um público reverente ou de um círculo de espíritos irmãos, capaz de exprimir a necessária veneração de maneira mais profunda do que as frases vazias do público em geral. (HUIZINGA, 2007, p. 225)

Em *Os Problemas da Estética* (1997), de Luigi Pareyson, a questão da obra de arte na modernidade – e aqui estamos sempre chamando de modernidade o que Huizinga chama em seu

texto de contemporaneidade – parece ser menos grave. Tracemos, sob a ótica de Pareyson um breve panorama dos diferentes critérios e posturas adotadas nos diferentes períodos históricos, do ponto de vista da estética enquanto teoria do belo, considerando sua abordagem filosófica e empírica.

Segundo este autor, há duas divisões na conceituação de arte. Uma que considera arte como uma atividade específica do ser humano, com traços constitutivos próprios que a caracterizam, enquanto outra considera que a arte está presente em toda e qualquer atividade humana, representando assim não uma atividade em si, mas traços e características passíveis de serem encontradas em qualquer atividade. Nesta perspectiva, considera-se de fundamental importância que se compreenda e se considere a arte que há no fazer das coisas:

Neste sentido, todas as técnicas que exigem e recomendam um sentido de formatividade, mais ou menos intenso, são um apelo à arte; eis as várias artes e ofícios, as artes da equitação, da navegação, da agricultura, as artes da guerra, do governo, da cirurgia e sistemática do filosofar; há até, extremamente elevada e nobre, a arte de viver, como atestam os costumes de todos os tempos, os tratados quinhentistas e seiscentistas sobre a cortesia, os livros de perfeição moral. Por isso, quando se diz, por exemplo, que é bela uma ação, uma virtude, um caráter, ou um raciocínio, uma demonstração, um sistema filosófico, ou uma partida de futebol, uma faca, um automóvel, não se faz uma metáfora, mas se procede a uma verdadeira e própria avaliação estética. Trata-se de obras bem sucedidas no seu gênero, que exigiram um exercício de formatividade e, por isso, revestem um caráter artístico, a ponto de que a avaliação estética coincide com a apreciação específica. (PAREYSON, 1997, p. 31)

Tal consideração nos é bastante preciosa pois estende a compreensão do caráter artístico a qualquer atividade humana concluída com êxito e determinação formativa, aproximando o conceito de arte àquele observado nos discursos populares, quando perguntamos o que é arte e os exemplos geralmente relacionam-se a atividades cotidianas executadas com esmero e com dedicação. Cozinhar é uma arte, ensinar é uma arte, a arte de criar bem os filhos. Adiante, Pareyson caracteriza uma segunda compreensão do termo.

Mas, estendida assim a arte a toda a atividade humana, trata-se, por outro lado, de estabelecer o que significa a arte propriamente dita, isto é, a arte *sic et simpliciter*, sem genitivo e sem locativo: não a arte *no* agir ou *no* pensar, não a arte *de* viver ou *de* raciocinar, mas a arte de per si; em suma, o que significa não *'fazer com arte'* mas *'fazer arte'*. Pois bem, a arte propriamente dita é a especificação da formatividade, exercitada, não mais tendo em vista outros

fins, mas por si mesma. [...] A obra de arte consiste precisamente nisto: no não querer ter outra justificação que a de ser um puro êxito, uma forma que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisível da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta. (PAREYSON, 1997, p. 32)

Entendemos aqui a necessidade de diferenciação entre as duas especificações do termo arte. Porém, ainda que, aparentemente, o futebol se aproxime mais da primeira compreensão, enxergamos nele muitos traços da segunda. O que se quer dele, do futebol, é apenas ele. Ainda que possamos pensar que busca-se a vitória nas competições, a vitória está de algum modo, ligada à forma, a como a performance do jogador está organizada e é executada, o que pode conferir-lhe ou não a vitória. E lembremos ainda que muitas vezes, talvez na maioria das vezes nos casos da prática amadora de qualquer esporte, o que se busca é a vivência do jogo, nada mais do que isso. Não se joga para nada, apenas para o jogo. Obviamente não estamos negligenciando aqui a grande indústria criada em torno do futebol e quanto se ganha com ele, mas falamos de um futebol maior do que este jogo financeiro. Se o jogador de futebol hoje joga por dinheiro, o torcedor torce por razões que nada tem a ver com cifras ou lucros. A paixão pelo time e conseqüentemente sua relação com as partidas possuem total autonomia.

Pareyson também é bastante cuidadoso ao lembrar que a segunda acepção do termo arte só é possível como extensão do primeiro. A arte não acontece isolada das ações humanas e, enquanto realização, também só existe através de fazeres cotidianos. Não se cria uma obra de arte apenas com idéias. É preciso materializar estas idéias ou sensações, sentimentos. É preciso falar, escrever, andar, desenhar, ou qualquer outra atividade prosaica da nossa existência para que a subjetividade que lhe dá origem se materialize a fim de, na apreciação, voltar a se subjetivar. E não é apenas a essas ações práticas, mas também ao pensamento sobre a vida que Pareyson aproxima a obra de arte.

Assim, em certos climas culturais, a arte assume função, por exemplo, de filosofia, e a filosofia não se manifesta na sua expressão específica, mas só encontra realização na arte e é ali que há de ser procurada: assim, os romances de Dostoiévski são clara filosofia, as pinturas de Bosch, genuína teologia, na sua própria natureza de arte, e a verdadeira filosofia espanhola há que ser procurada não nos cansativos tratados tradicionais, mas na poesia mística, no drama e no romance. (PAREYSON, 1997, p. 38)

Esta consideração chega perto de nossa provocação. Se seguíssemos o raciocínio de Pareyson e buscássemos compreender o Brasil, através de suas práticas subjetivas, de suas

produções artísticas, como o compreenderíamos? Em diversos tratados sobre o Brasil, como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, *O Negro no Futebol Brasileiro*, de Mário Filho, *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do Dilema Brasileiro* do antropólogo Roberto DaMatta que trata da ginga e malandragem como traços culturais do brasileiro, o futebol aparece como um dos melhores caminhos para entender nossa cultura, sobretudo no que diz respeito a etnias e distinções sociais. Esta é uma discussão ampla, polêmica e interessantíssima, por isso mesmo impossível de ser satisfatoriamente desenvolvida aqui. Dois pensamentos podem surgir desta proposta de compreensão do Brasil pelo futebol: a primeira é que essa proposta confere demasiada importância ao futebol. A segunda, numa outra direção, seria considerar que procedendo assim, estaríamos reduzindo o Brasil a uma compreensão simplória de si mesmo. Aqui, cabe novamente a palavra de Wisnik:

Tudo isso que venho dizendo neste livro pode ser tomado como a irresponsável elevação de efeitos lúdicos de valor localizado e sem maior relevância à condição de ‘grande arte’. Um tal realce pode ser visto também como fundado em inaceitáveis mecanismos de compensação por tudo o que o Brasil não realiza, compensação tomada como satisfatória em si mesma. Mas a nossa proposta é outra: ler nesses lances exemplares, ao mesmo tempo únicos e representativos da constituição de uma linguagem criativa, as cifras da cultura e sociabilidade singulares que neles se entranham, ou seja, tomá-los como desafio ao entendimento geral da experiência brasileira. E nesse caso, esses índices trazem consigo uma dimensão tal que a sua denegação importa no risco de retardar em muito as realizações e os enfrentamentos da realidade que essas mesmas críticas exigem. Ou seja: em vez de dizer que o Brasil se faz reconhecer pelo seu poderio futebolístico mas não pelas coisas de fato importantes, é o caso de reconhecer que talvez seja difícil alguma coisa ‘de fato importante’ acontecer se não formos sequer capazes de compreender o sentido da importância que o futebol ganhou no Brasil. (WISNIK, 2008, p. 402)

A questão da autoria da obra pode ser um dos aspectos a ser considerado também nesta nossa abordagem. Sendo o futebol uma arte, quem seria o autor? O jogador que realizou a performance? Mas ele é apenas parte do espetáculo. E o técnico, que o preparou para a bem sucedida performance? E o árbitro que ajudou a escrever a história através de suas interpretações e decisões? Mas esta não é, definitivamente, uma questão exclusiva do futebol. Quem é o autor de um espetáculo teatral? O dramaturgo, o diretor, o ator, os técnico-criadores como cenógrafo, figurinista, entre outros? E de uma coreografia? O autor da música? O coreógrafo, o dançarino?

E nas obras dos grandes mestres da escultura? Quem é o autor, o mestre que fez o modelo ou seus aprendizes que construíram cada um daqueles objetos?

Chegamos a um ciclo do qual só saímos por mera convenção, a de que vamos organizar sob determinados critérios algumas dessas atividades. Mas, quais são estas convenções? Quem as impõe e quem as acata? Os capítulos seguintes trarão comparações entre aspectos do fazer teatral e da prática do futebol na perspectiva de elucidarmos algumas dessas questões.

2. Produção e apreciação do futebol – uma relação para além das partidas

Em *Brecht, A Estética do Teatro*, o autor Gerd Bornheim (1992) dedica um de seus capítulos a uma discussão semelhante à nossa. Estimulado pelo interesse do encenador alemão Bertolt Brecht pelo comportamento dos espectadores das lutas de boxe, o pesquisador brasileiro tenta trazer a discussão para nossa realidade, fazendo sempre um paralelo com o futebol, que causaria a mesma comoção que o boxe na Alemanha da primeira metade do Século XX. Com o sugestivo título *A linguagem do esporte*, o capítulo é aberto por uma polêmica constatação:

A urgência está toda aqui: descobrir para o teatro uma nova forma. Do jeito que as coisas vão, o teatro está destinado ao fracasso: foge-lhe a criatividade, a tradição torna-o maçante, o público desaparece. É isso mesmo: o público desaparece – e vai aonde? A grande atração da época, que corresponderia hoje ao sucesso do nosso futebol, era a luta de boxe. Pois o público acorre a este novo endereço, e concentra-se em torno da arena de esportes. (BORNHEIM, 1992, p. 71)

Por que esta provocação aqui? Porque o que vemos na fala de Bornheim é uma abordagem de um ponto de vista inverso ao sugerido até agora. Enquanto nossa pergunta é por que futebol não é arte, e sim esporte, o comentário de Bornheim discorre sobre um movimento oposto: por que um determinado público abandona o hábito de ir a eventos teatrais, portanto artísticos e passa a freqüentar eventos esportivos? O autor, ao identificar a substituição da apreciação desta atividade artística pela apreciação de uma obra esportiva, parece sugerir que ambas as atividades respondem, em alguma medida, a uma mesma motivação, dando conta de uma mesma busca. Assim, parece que há uma substituição de uma atividade por outra de mesma natureza, que operam ambas numa mesma dimensão, configurando-se atividades similares. Não

se trata de trocar uma peça de teatro por um prato de comida, que saciam diferentes necessidades. Trata-se de trocar uma forma de lidar com a subjetividade por outra que promove um tipo de vivência equivalente. E que necessidades seriam estas que não tendo sido saciadas no teatro, levam milhares de pessoas aos campos esportivos, como percebia Brecht?

Denis Guénoun em sua obra *O teatro é necessário?* (2004) discute no capítulo introdutório o sentido de necessidade a ser aplicado no caso do teatro. A nós compete identificar as aproximações e diferenças nas necessidades que levam o espectador ao teatro e ao estádio de futebol. Mais do que uma espécie de exigência, para o autor, a necessidade pressupõe escolha:

Neste sentido, necessário é aquilo que quer um ser vivo que quer viver, e se ele o obtém, usufrui um novo chamado. Necessidade é, então, o nome da brutalidade do chamado. E a necessidade não designa nada além da prevalência manifestada do vivente sobre a morte. (GUÉNOUN, 2004, p. 16)

De necessidade e escolha também trata Huizinga ao falar das características do jogo, das quais já tratamos. Muitas dessas características servem à compreensão do futebol, mas muitas deixam lacunas, por desconsiderar a natureza espetacular do jogo, por considerá-lo quase sempre do ponto de vista do jogador, nunca de seu possível espectador. Talvez porque, em sua abordagem ele considerasse o espectador, em jogos com natureza como a do futebol, como um jogador e não apenas como apreciador passivo, distanciado, ausente do jogo. Essa dupla funcionalidade do espectador – que imaginamos estar presente na compreensão de jogo de Huizinga – e seu curioso comportamento de deixar-se envolver e se apaixonar mantendo, contudo um posicionamento crítico e distanciado é outro aspecto perseguido por Brecht para o espectador de teatro. Também Guénoun no capítulo citado, atenta para o fato de que “o teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver.” (2004, P. 14). A compreensão do futebol aqui em determinados momentos se aproxima do conceito de jogo compreendido por Huizinga, na perspectiva do jogador que o vivencia, mas é, sobretudo com a definição de dupla atividade que se faz e que se dá a assistir que trabalharemos mais intensamente.

Como jogo ou como espetáculo, se insistirmos ainda nesta dicotomia que nos serve apenas didaticamente aqui, pois compreendemos que ele é um só, sendo sempre jogo e sempre espetáculo, o futebol, assim como o teatro, faz-se na presença, na efemeridade de seu acontecimento único. Determina-se por uma unidade de tempo e espaço. Ainda que produza

repercussões fora de si, tanto um quanto outro se esgotam enquanto evento – no espaço e no tempo onde acontecem. Quem jogou, jogou. Quem viu, viu. Tudo o que se diz sobre, jamais diz o próprio acontecimento. Vídeos, narrativas, transcrições, fotos... nada disso restaurará o acontecimento, pois ele é constituído de efemeridade. Seu instrumento e produto são a presença humana do agente, aquele que age e ao agir, produz a obra – ator ou jogador.

Sabemos que um jogo de futebol pode acontecer sem um espectador sequer, enquanto que o teatro depende deste outro, único que seja. Ressalta-se, porém o fato de que, numa perspectiva coletiva de compreensão do futebol como um evento maior do que a partida em si, a audiência de outros jogos interferirá sempre no fazer futebolístico em qualquer canto do mundo. Nos quatro cantos do planeta reproduzem-se jogadas que só são possíveis de serem copiadas por terem sido em algum momento assistidas. A mundialmente famosa bicicleta de Leônidas, os assustadores lençóis de Pelé popularizaram-se e se reproduzem *adi-infinitum* porque houve uma relação de recepção, quer tenha sido *in loco*, quer tenha sido através de transmissão por rádio, TV ou Internet.

E já que tocamos no assunto, não podemos deixar de tratar da questão que se impõe ao tratarmos do perfil artístico de uma partida de futebol, sem considerarmos as transmissões dos jogos, que além de movimentar cifras assustadoras, alimentam a paixão e o envolvimento da população com o futebol. Não apenas por transmitir os jogos, mas também pelos programas especializados cada vez mais freqüentes, para os quais os canais abertos e fechados dedicam cada vez mais tempo de exibição e produção, visto que envolvem cada vez mais equipes de diferentes profissionais, incrementando suas programações com um cuidado estético até então dispensável.

A relação entre a prática e a apreciação do futebol é íntima e possui um caráter de troca constante. Se o espectador baseia sua euforia e confiança na performance do jogador, quer seja na sua habilidade pessoal ou na sua atuação em equipe – o resultado é sempre coletivo – é no retorno que vem do público que se aloja a possibilidade de sucesso ou fracasso de determinados eventos futebolísticos. Mais do que no resultado das partidas ou na posição que ocupa no campeonato, é na relação de fidelidade com a torcida que o clube se fortalece. Basta observar que tradicionalmente um torcedor não deixa de torcer pelo seu time, mesmo que seu desempenho não seja o esperado.

O que chama atenção na relação dos espectadores com o futebol, é que ela se estabelece não apenas com o evento pontual a que chamamos partida. Na maioria das vezes a partida torna-se um dos elementos que constituem o fenômeno. Num campeonato nacional ou internacional, como no caso da Copa do Mundo, cada partida parece redirecionar o sentimento - nunca a torcida - do espectador, deixando com ele diferentes sensações e expectativas até que aconteça o próximo encontro de times. Nesse sentido, há algumas perspectivas possíveis de considerar o futebol como um evento espetacular:

- Do ponto de vista da partida de futebol, encerrada em seu tempo e espaço definidos. (Ex. Bahia X Vitória)
- Do ponto de vista de um campeonato, onde cada partida de cada time são elementos de um todo maior, agora executável em diferentes espaços e tempos. (Ex, Campeonato Baiano de Futebol, onde jogam os times do estado da Bahia)
- Do ponto de vista de uma temporada, considerando como tal o ano de trabalho da equipe. (Ex. Na temporada 2009 o Esporte Clube Bahia disputou o campeonato baiano, disputa a série B do campeonato brasileiro de futebol e disputou a Copa do Brasil)
- Do ponto de vista da história do futebol. (EX. A história de um clube, narrada quase sempre pelas conquistas ou pela trajetória de seus jogadores inesquecíveis, ou mesmo jogos históricos que tenham envolvido alguma polêmica de arbitragem ou um grande desempenho.)

Em qualquer um dos casos, a relação entre o torcedor e o futebol passa por uma relação de apreciação e produção. Apesar de listados como da forma acima, os diferentes níveis de realização dos eventos estão interligados e um fazem parte do outro. Não há campeonatos sem partida, da mesma forma que são raras as partidas profissionais fora destes contextos. Não há história do futebol sem sua prática e não há produção independente de uma história. Através das partidas que são realizadas nas temporadas, nos campeonatos, o torcedor se reencontra e reconstrói a história de seu time.

Nos estudos recentes da estética, encontramos inúmeras considerações ao aspecto performativo da recepção. Monclar Valverde nos lembra que:

O grande mérito de Pareyson e da estética ligada a ele, principalmente a esboçada por seu aluno mais famoso, Umberto Eco - foi a de mostrar que a

recepção estética é uma forma de atividade: uma ação de leitura, interpretação e avaliação. A partir daí, tornou-se fundamental para a investigação estética a compreensão da dimensão performativa da recepção. (VALVERDE, 2007, p. 135)

E sobre o que estamos falando quando tratamos de recepção do espetáculo futebolístico senão disso? O torcedor que age, não apenas metaforicamente, mas age de fato, nas partidas, no dia-a-dia do clube, nas rodas de conversa nos bares ou em qualquer outro espaço onde se agrupem mais de duas pessoas. Avançamos aqui da compreensão de performance do espectador dentro da experiência artística em si, no momento em que ela acontece para sua ação mais pragmática, interferindo no universo que envolve as realizações das partidas, consideradas aqui como sendo ela mesma, a experiência artística. A relação dos clubes com suas torcidas, organizadas ou avulsas, é definidora de muitos rumos tomados por sua direção. O torcedor ajuda o técnico a definir a equipe, cobra dos dirigentes posturas e decisões, interfere nas transmissões das grandes redes de TV e rádio, ainda que se diga o contrário. A força da torcida no espetáculo do futebol é tamanha que os campeonatos nacionais ou estaduais sempre prevêm os chamados jogos de “ida e volta” por entender que o time que joga em sua casa tem na presença literalmente maciça de sua torcida, uma vantagem sobre o adversário. Ainda sobre o fazer do espectador, o jornalista esportivo Juca Kfourri em entrevista a Marcos Gomes e Paulo César Carrano publicada no livro *Futebol: Paixão e Política*, com organização de Carrano, ataca:

Só quem não tem a menor sensibilidade é capaz de dizer que a platéia do futebol é uma platéia de passivos. Porque ninguém me convence de que eu não fiz com Basílio aquele gol que libertou o Corinthians de vinte e dois anos sem Título; ninguém me convence de que não subi com Pelé na cabeçada que deu o primeiro gol contra a Itália na copa de 70. (KFOURI apud CARRANO, 2000, p. 61)

É também sobre este sentimento de pertencimento e identificação e criação que nos fala mais uma vez Gerd Bornheim na obra já citada ao estudar a questão da apreciação ativa, refletindo sobre as considerações de Bertolt Brecht com relação a seu desejado público teatral:

No estádio, a postura do público se modifica, ela se torna por assim dizer, científica. O público que segue os gestos que se exibem numa arena de esportes e o olhar mudo do freqüentador dos planetários, por exemplo, apresentam muito em comum; em ambos encontram-se pessoas que endossam a atitude controlada, de calma atenção, ainda que inquieta, de olhar ponderado, ainda que

nervoso – no fundo, a mesma postura que leva nossos técnicos e cientistas às suas descobertas e invenções (I, 256). O que Brecht quer dizer é que a participação do público, por intensa que seja, não deve jamais prejudicar a frieza do olhar. Assim como para o juiz do jogo, todo espectador de esportes sabe com quem está a vantagem e prende-se atento a qualquer tipo de transgressão das regras do jogo (II, 22). O ideal brechtiano é que o público de teatro se aproxime desse público de esportes: todo mundo deve ser um especialista. Isto é: que a cabeça quente do entusiasmo não leve jamais a perturbar a cabeça fria de quem julga todo o tempo (II, 91). A rigor, o esporte não tem sentido, não programa nenhuma finalidade além daquilo que se vê; o bom e o mau – cientificismo puro – são determinados exclusivamente pelas regras do jogo; tudo é radicalmente amoral e radicalmente passional. (BORNHEIM, 1992, p. 74)

Em *A Pedagogia do espectador* (2003), Flávio Desgranges avalia a questão do esvaziamento dos teatros por vários ângulos. Um deles é a comparação entre o espectador de teatro e o espectador de esportes, um estudo originalmente promovido por Brecht, sobre o qual já sinalizamos. Segundo Desgranges, “ir ao teatro ou gostar de teatro, também se aprende” (DESGRANGES, 2003, p. 33) Para ele, um dos motivos do envolvimento do público com o futebol, sobretudo o público brasileiro, é a iniciação à sua prática que se dá desde a primeira infância. Poucos são os bebês que não recebem uma roupinha ou bonezinho do time do pai tão logo sai da maternidade. Da mesma forma, segue crescendo envolvido pelas conversas dos adultos sobre o tema, vendo diariamente na televisão não apenas cenas dos jogos como infinitas curiosidades a respeito, melhores momentos, exaltação dos jogadores, além dos pequenos jogos realizados na escola, na rua ou mesmo dentro de um pequeno apartamento. Meninos de aproximadamente 07 anos de idade já compreendem regras e procedimentos internos do futebol, como a diferença entre um tiro de meta e um escanteio, a cobrança de uma falta ou um pênalti, convenções que não são ensinadas na escola, na rigidez dos estudos formais. Aprende-se vendo, observando o comportamento dos pais, parentes, vizinhos e amigos. Aprende-se através do interesse pelo conhecimento daquilo que fascina.

E esse conhecimento adquirido desde muito cedo, faz do espectador do futebol um apaixonado, mas ao mesmo tempo um crítico daquilo que vê. Assim, mesmo que haja uma relação catártica com a partida, ele jamais perde de vista o senso crítico, o olhar apurado no fazer do jogador, sendo capaz de comentar criticamente o jogo assistido. E Desgranges segue na comparação.

No entanto, diferentemente do que acontece com o futebol, a impossibilidade (não apenas financeira) da grande maioria das crianças e jovens brasileiros de ir ao teatro ou mesmo de receber a visita de uma trupe teatral é um fato. Criar condições para que eles possam ir ver um espetáculo talvez seja o primeiro passo a ser dado. Mas a questão não se encerra aí, pois possibilitar o acesso ao teatro não significa, como já apontamos, apenas colocar o espectador infanto-juvenil diante de uma peça, mas também fornecer ferramentas para que ele disseque e interprete o evento. Tornar o espectador iniciante mais íntimo da arte teatral e estimulá-lo para um mergulho divertido amplia sua capacidade de apreender o espetáculo e favorece sua socialização, seu acesso ao debate contemporâneo, sua integração e participação sociais. (DESGRANGES, 2003, p. 36)

A relação do brasileiro com o futebol é uma relação intensa de apreciação e produção que parece gerar um modelo de relação aspirada por outras linguagens no caso, o teatro. É no mínimo curioso que o futebol não sendo uma linguagem artística enquanto produção mantenha com seu público uma relação não apenas similar, mas, mais do que isso, almejada por produtores de teatro.

ANÁLISE DO ESPETÁCULO FUTEBOLÍSTICO

Como já foi abordado, sabemos que as mudanças na prática futebolística e no fazer teatral relacionam-se com um processo de modernização do homem e do abandono sistemático de questões espirituais, religiosas e sagradas, que estiveram presentes nas primeiras manifestações ligadas a estes eventos. Na mesma medida, teatro e futebol, na modernidade, separam-se da representação viva destas dimensões e passaram a existir por si, configurando-se não mais como um elo entre as instâncias humanas e divinas, mas como produto do homem, encerrado em sua própria realização.

Repito o que já foi analisado: as expressões mais altas do teatro antigo, tanto a tragédia grega quanto os mistérios medievais, permanecem mais próximas do ofício religioso, de uma postura fundamentalmente litúrgica, do que propriamente teatral – teatral, no caso, quer dizer: com o advento da burguesia esvai-se aquela essência religiosa e transmuta-se a própria natureza do teatro. Assim, o teatro, tal como nós o entendemos hoje, revela-se um fenômeno muito recente na história da humanidade – o que pode parecer exceção deve ser examinado com cuidado. É que o advento da burguesia oferece esta outra novidade maior: ela inaugura uma cultura destituída de deuses, ou, ao menos,

que acompanha de modo acelerado o seu desaparecimento. (BORNHEIM, 1992. P. 82 e 83)

A diferença neste caso parece residir no fato de que, ao futebol (ao contrário do teatro moderno que se atrelou a um tema indispensável à obra teatral, a um assunto dentro da obra) não foi imputado um assunto que a princípio estaria fora dele. Numa partida de futebol não há tema, não há assunto, não há conceito. Pode haver sentimentos como expectativas, derrota, sucesso, concorrência e mesmo vingança, mas não há uma temática que se atrele a uma partida de futebol. Para cada torcedor e mesmo para cada jogador a experiência dialogará, em princípio, com os sentimentos que são pessoais, e embora sejam provocados pelo jogo, não residem nele, mas no agente que dele participa. Ainda que os traços de sacralidade também tenham desaparecido no futebol moderno, a sua relação com a subjetividade do homem continua presente. É o ato da representação das experiências sociais, não enquanto metáfora, mas enquanto parte constituinte desta. No futebol não se ilustram as relações sociais de poder, de enfrentamento, de guerra, de vitória ou derrota, de coletividade, de idolatria. Estas relações são vivenciadas ali, na medida em que partem do corpo social e são experimentadas na partida mesma e nos eventos que ela origina. Assim, extrapola os gramados e invade os demais espaços sociais.

Tal consideração pressupõe a análise do espetáculo futebolístico a partir de proposições oriundas da análise do espetáculo cênico, neste caso especificamente, do espetáculo teatral, já que não serão consideradas manifestações tais como a dança e a performance.

Pode-se falar de uma diferença brutal entre os eventos, o que talvez possa soar, de antemão, como uma comparação “forçada”, até pouco natural. Mas insistimos que a comparação entre os elementos que constituem estes dois eventos possuem sim idiosincrasias, mesmo sendo majoritariamente pautados pelas diferenças. Adotamos um eixo teórico a partir da proposta de Patrice Pavis (2008) em *A Análise dos Espetáculos*, que elaborou inclusive um questionário para a análise dos elementos da representação. Anedoticamente, o autor propõe uma experiência inusitada, perguntando-se qual seria o resultado de um espetáculo teatral se fosse narrado como uma partida de futebol. Para ele, alguns elementos são imprescindíveis para se considerar o evento teatral:

Poderia se esperar que o espaço, a ação e o tempo sejam os elementos mais tangíveis do espetáculo, mas a dificuldade consiste em não descrevê-los separadamente, mas em observar sua interação. Um não existe sem os dois

outros, pois o espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. Ele se situa, além disso, na intersecção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena. [...] Considerado em si mesmo, cada ângulo produziria uma arte que não é teatro: sem espaço, o tempo seria duração pura, música, por exemplo. Sem tempo, o espaço seria o da pintura ou da arquitetura. Sem tempo e sem espaço, a ação não pode se desenvolver. (PAVIS. 2008. P. 139)

Acreditamos que estes elementos podem ser apropriados para também se fazer considerações ligadas ao futebol, pois aborda a construção de um mundo possível, que apesar de aparentemente paralelo ao mundo real, advém dele, o que corrobora ainda a abordagem anterior do jogo como espaço e tempo dentro e fora da vida real.

Pavis faz importantes considerações sobre a configuração do espaço teatral que, como dito repetidas vezes, em muito se assemelha às compreensões possíveis do espaço do futebol. Ele considera duas possibilidades para a compreensão do espaço. Uma, denominada em seu estudo, de Espaço Objetivo Externo, e outro de Espaço Gestual, criado pela presença, posição cênica e deslocamento dos atores. E descreve:

O Espaço Objetivo Externo é o espaço visível, preenchível e descritivo. Aqui se distingue as categorias seguintes: O *lugar teatral*: é o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade ou na paisagem; mas também o local não previsto para uma representação onde a encenação escolheu se instalar, local específico não transferível para um teatro ou outro lugar. [...] O *espaço cênico*: lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a platéia e todo o prédio teatral. O *espaço limiar*: o que marca a separação (mais ou menos nítida, mas sempre inalienável) entre o palco e a platéia, ou entre o palco e a coxia. (PAVIS, 2008, p. 141)

Os espaços descritos acima obedecem a uma divisão similar àquela proposta por Murilo D'Almeida Machado, em sua tese de doutorado intitulada *O Êxtase no Futebol – a comunicação ritual e suas experiências sensoriais*, onde ele estabelece três subcategorias definidas como espaço ritual do futebol. São eles: o *espaço ritual do jogo*, o *espaço ritual dos bastidores* e o *espaço ritual dos torcedores*. O primeiro possui dois territórios, o *território das quatro linhas*, composto pelo gramado, onde ocorre a partida propriamente dita. Neste território atuam, além dos jogadores, o árbitro e seus auxiliares e a comissão técnica. O segundo território seria a chamada *área técnica*, que vai do banco de reservas até as linhas onde o treinador pode dar

orientações aos jogadores que estão na atuando. O segundo espaço ritual, o *espaço ritual dos bastidores*, destina-se à imprensa, ao policiamento e aos dirigentes e tem posição intermediária entre o espaço do jogo e o espaço do torcedor. O último espaço ritual é definido na maioria dos estádios pela presença do alambrado ou fosso e compreende três territórios, segundo Machado, o primeiro abrange as arquibancadas, as cadeiras numeradas e as cativas. O segundo território deste espaço abrange os trajetos percorridos pelas torcidas até chegarem ao estádio ou suas imediações. O terceiro e último território está diretamente ligado ao alcance das transmissões de rádio, TV e internet, através dos quais o torcedor tem acesso em tempo real aos acontecimentos que acontecem dentro do campo.

Estas considerações de Machado, em alguma medida, definem o que poderia ser descrito como o cenário do futebol. Definir cenário no teatro demandaria outra dissertação, pois implicaria em discorrer sobre as transformações históricas, sobre as diferentes estéticas experimentadas desde a origem do teatro até aqui.

O cenário, no caso do futebol é muito específico. Ao mesmo tempo em que existem muitos e distintos estádios e campos em todo o mundo, ele guarda uma estrutura fixa. Por outro lado, ele também é mutável a cada jogo, pois reúne uma platéia e para ela cada evento será sempre composto de elementos novos e importantes na definição deste cenário. As torcidas compõem os cenários com cores, faixas, papéis picados, fogos de artifício, uniformes, reunidos num padrão visual que varia de partida para partida. E, apesar das medidas de modernização dos estádios que estão extinguindo a maioria das gerais³ dos estádios profissionais, a estrutura se mantém praticamente a mesma desde a criação do futebol moderno.

Nas considerações de Pavis sobre o tempo no teatro a aproximação com o futebol é ainda mais plausível. Traçando reflexões a partir do desempenho do ator, ele sugere que, dentro da experiência cênica há “dois tipo de experiência temporal, uma objetiva quantificável externa; a outra subjetiva, qualitativa e interior.” (PAVIS. 2008, p. 146)

Se no teatro o tempo externo varia de acordo com a obra, no futebol profissional – é importante que se lembre – ele é delimitado, segundo as regras, por dois tempos de 45 minutos cada, passível de prorrogação de 30 minutos divididos em dois tempos, em casos específicos de algumas competições e ainda em alguns casos, o tempo da cobrança de pênaltis, último recurso

³ Espaço livre, sem cadeiras, onde os ingressos são vendidos a preços populares. Apesar do desconforto, é o espaço mais próximo ao gramado, onde o torcedor tem maior poder de ação dentro do jogo, dado que dali poderia gritar para jogadores e árbitros mesmo sabendo que pode não ser considerado.

para o desempate. Enquanto o autor pondera que o ritmo do espetáculo estaria dentro do tempo externo e objetivo, definindo-o como “retorno em intervalos regulares dos tempos ou dos acentos rítmicos” (p. 146), no futebol o que se considera por ritmo estaria mais dentro do tempo subjetivo, por dizer respeito não apenas à recorrência das ações físicas dos jogadores dentro do tempo externo, mas também às ações que geram interesse no torcedor. Ações que são potencialmente geradoras de gols. Como tempo subjetivo interior Pavis esclarece que

Este tempo é próprio de cada indivíduo, no caso de cada espectador, que vivencia intuitivamente a duração do espetáculo ou de uma atuação, sem poder, no entanto medi-la objetivamente. Esta impressão de duração não é apenas individual, ela é também cultural e ligada a hábitos e às expectativas do público. (PAVIS, 2008, p. 147)

O autor considera a relação tempo-ritmo numa perspectiva semelhante à esboçada neste trabalho, ao esclarecer que “a determinação do tempo-ritmo é a tarefa do ator que imprime sua marca e o seu tempo-ritmo interno à enunciação de seu texto e de seu papel” (P. 147).

As considerações sobre o tempo dramático e o tempo cênico, feitas por Pavis, distanciam-se da experiência do futebol, porque neste caso não há um tempo fora do futebol, ou um tempo imaginário que se acesse através do tempo real. O tempo no futebol é real e sucessivo. É no tempo real que se constrói a experiência, que não solicita o tempo imaginado. Trata-se de um tempo experimentado sob outras condições. Os minutos finais de uma partida decisiva, por exemplo, apesar de representarem para os jogadores e torcedores um tempo estendido, pela expectativa que o passar dos minutos e até mesmo dos segundos cria, pode até ser comparado aos momentos em que uma estrutura dramática atinge seu ápice, onde os principais acontecimentos se revelam e são definitivos. Isso se levarmos em conta a carga emocional e catártica aí verificadas. Apesar disso, não se pode argumentar que o futebol se cria um outro tempo, um tempo ilusório, mas sim no tempo próprio da experiência, dentro da experiência da vida.

As considerações sobre o eixo ação, traçadas por Pavis, estão relacionadas à análise da performance dos agentes da representação, o que será discutido agora, levando-se em conta os elementos materiais presentes nas compreensões de tempo e espaço já abordadas.

3. Materialidade e imaterialidade dos elementos cênicos – Espaço e tempo. Figurino, maquiagem e adereços

Pavis defende que os elementos do espetáculo teatral, reunidos numa determinada ordem, constroem a representação. Entre estes elementos está a dramaturgia, que consideramos um dos mais potenciais na discussão aqui presente, mas que será poupado, por enquanto, para efeito de conclusão. Uma sobreposição dos modelos dramáticos discutidos pela teoria do teatro consiste no maior desafio assumido em nossa discussão. Aí também se incluem o trabalho do ator e da performance do espectador-torcedor, considerados como responsáveis diretos pela construção da linha dramática de uma partida de futebol.

Por enquanto discutiremos o espaço de construção da representação. Para falarmos de espaço, tanto no futebol quanto no teatro, são necessárias algumas considerações históricas referentes à arquitetura e sobre questões mais contemporâneas e pontuais sobre os elementos que constituem o que denominamos de cenário. Para isso, um breve histórico sobre o estádio e o *theatron* grego, por sua incontestável semelhança física com os estádios de futebol, que denuncia a origem em comum dos dois fenômenos, valem ser lembradas.

Se em algumas civilizações os jogos com bola eram praticados na zona rural, nas estradas que ligavam algumas cidades e mesmo dentro da própria sede dos povoados, outras culturas construíam um espaço específico para prática do ritual, como os já citados campos de *tlachtli* no México pré-hispânico. De forma semelhante, a história do teatro ocidental associa seu nascimento aos ritos rurais, que invadiam as ruas das cidades e requeria um espaço formal para sua realização, quando as arenas foram construídas, de onde eram assistidos estes ritos, mais tarde transformados em espetáculos. É importante notar a origem etimológica do termo teatro como um espaço diretamente relacionado com o olhar, ou seja, lugar de onde se, mais do que com a produção, com os realizadores dos eventos. Sob inspiração das práticas e da estrutura das construções teatrais é que as arenas olímpicas foram construídas, espaço de encontro dos gregos para assistir aos jogos competitivos. Como nas tragédias, os homens competidores eram associados aos deuses, pelo desenvolvimento e exibição de habilidades físicas, superiores aos dos mortais comuns. Se em um, era a presença física que aproximava os deuses e homens, no outro

era a capacidade de reflexão e desenvolvimento de conhecimento sobre a humanidade que garantia essa aproximação.

A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. Do mundo conceptual religioso comum e da célebre herança dos heróis homéricos surgiram os Jogos Olímpicos. Ístmicos e Nemeanos, assim como as celebrações culturais do santuário de Apolo de Delfos – todos eventos que preservaram uma solidariedade que sobrepujavam as facções políticas. (BERTHOLD. 2001, p. 104)

Segundo a mesma autora, data de aproximadamente 350 a.C. a construção do teatro de Dioniso e de alguns outros contemporâneos e similares. E descreve o teatro de Epidauro, o mais preservado da Antiguidade até hoje “Seu auditório assemelha-se a uma concha gigante incrustada na encosta da colina. Do alto da sexagésima fila, tem-se uma vista aberta das ruínas da *skene* e da planície arborizada que se estende além.”(BERTHOLD. 2001, p. 130)

Se no teatro, como propõe Pavis (2008, p.161), os elementos cênicos são todos parte de um sistema de significação, cabe questionar se os elementos constituintes do futebol também incorporariam esta mesma relação. De antemão, pode-se estabelecer uma diferença entre os dois fenômenos, que colocaria por terra este questionamento, já esboçado anteriormente: No caso do teatro fala-se em representação, enquanto no futebol a denominação mais apropriada seria apresentação. Ocorre que essa discussão, nas artes cênicas, inclui alguns eventos como a performance, por exemplo, na domínio da apresentação. Isto pelo caráter único e irreprodutível de uma determinada performance, como ocorre também no futebol.

Pavis limita-se, em suas considerações, aos elementos da representação, ao abordar o figurino, a maquiagem, os objetos cênicos e a iluminação. Ao cenário ele dedica um capítulo específico, onde trata da questão espacial. E ressalta que há no exercício da recepção uma certa hierarquia, jamais rígida ou imbatível, para a qual o espectador dispensa sua atenção ao assistir a um espetáculo.

A cronologia de nossas impressões de espectador é por certo fundamental, mas não pode ser objeto de regras absolutas: no máximo observaremos que o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais ‘invasores’ como o cenário ou os figurinos, e por fim por aquilo que autoriza a própria percepção: a iluminação. (PAVIS, 2008, p. 162)

O que os comentaristas e locutores costumam chamar de cenário diz respeito à torcida e esta influencia, sem espaço para a dúvida, no jogo. É como se o jogador só tivesse acesso ao cenário no momento da apresentação, ao contrário do ator de teatro que ensaia com o cenário. Se o cenário é novidade para o espectador de teatro, para o torcedor ele não só não é novidade, como é feito por ele. Se pensarmos em autoria do cenário no espetáculo futebolístico, esta estaria mais próxima das torcidas organizadas que ornamentam o espaço com faixas, fogos de artifício, cores, roupas e bandeiras. Construção coletiva, onde cada torcedor é um elemento do cenário. Quem entra e depara-se com a surpresa do cenário, é o jogador que empodera-se com o furor de sua torcida, ou intimida-se com a grandeza da torcida rival.

O figurino

Se no teatro o figurino tem função significativa restrito à obra, no futebol ele diz respeito à toda a história do conjunto ali presente, no caso o time. Este e outros elementos diretamente ligados ao fazer futebolístico falam sobre seu percurso dentro da cultura. Esta compreensão aproxima-se do que Pavis compreende como característica do figurino do *performer* ou do dançarino, cuja prática aproxima-se mais do jogador de futebol, como dito, pela intensa utilização dos movimentos corporais na realização da ação performática, em detrimento do uso da palavra. Sobre os rastros históricos deixados no figurino – não apenas nos registros de imagens, mas sobretudo na influência de fatores do passado na produção atual – o autor esclarece:

Antes mesmo de descrever e interpretar o figurino de um espetáculo, é bom se questionar como foram elaborados: seriam eles provenientes de uma tradição imutável que fixou e que rege o uso do figurino, como na maioria das tradições de atuação e dança orientais, ou então foram eles criados inteiramente por um figurinista, em função das exigências específicas da peça e do papel, para servir uma encenação original, no sentido ocidental do termo? No primeiro caso, trata-se do figurino do ator-dançarino (do *performer*): há pouco a se dizer sobre isso senão de maneira histórica para determinar o que conduziu a al corte, a tal colorido, a tal detalhe. (PAVIS. 2008, p. 167)

A aproximação com o futebol, neste caso, como já justificado através dos outros elementos, também não prevê uma reconstituição histórica ou uma representação propriamente dita. Apesar de uniformes terem sofrido mudanças e aprimoramentos ao longo das décadas, os

uniformes dos jogadores e demais agentes do futebol não incorporam o jogo como um elemento de significação dentro do contexto, servindo, entre outros aspectos, apenas como elemento de identificação das equipes com os respectivos torcedores. Uma categoria que incorporara sim certa simbologia, mas cuja representação não sofre a mudança de sentido nas diferentes apresentações.

Através do figurino, contudo, se verifica a instituição de um comportamento dos mais tradicionais dentro do futebol, que é a troca de camisas ao final da partida, o que representa certa amabilidade entre os times, desde que encerrada a luta simbólica anteriormente travada em campo. Também no figurino, contemporaneamente, são destinados espaços de publicidade, o que não se verifica no teatro.

O uniforme de um clube geralmente guarda símbolos, emblemas como brasões e escudos ligados a origem dos times. Nos casos das seleções nacionais, as cores são extraídas do símbolo maior da nação, das bandeiras.

O Flamengo, por exemplo, como nasce dentro de um clube de regatas, que abre as portas para os dissidentes do Fluminense, cria um uniforme próprio para se diferenciar do time de remo. Assim, acrescentam à roupa rubro negra dos desportistas deste clube a cor branca, constituindo assim a camisa de três cores do Flamengo, imortalizada como a “coral”. Com ela o Flamengo viveu parte de sua história. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial contra os países do eixo – Alemanha, Itália e Japão – fez com que o Flamengo passasse a usar apenas o vermelho e preto, já que suas cores assemelhavam-se às da então inimiga Alemanha, que durante o regime Nazista utilizou o branco em lugar do dourado original que foi restabelecido após o fim da Segunda Guerra.

No futebol profissional existe o padrão oficial que envolve toda a vestimenta dos jogadores, constituído pelas camisas, shorts, bermudas térmicas, meias e chuteiras (atualmente alguns jogadores têm autonomia para escolher o modelo e a cor de suas chuteiras, independente do uniforme). Todo time, como sabido, possui o primeiro e o segundo uniformes, ambos elaborados com as mesmas cores, mas com maior predominância desta ou daquela cor. Quando ocorre das cores dos times que vão disputar uma partida serem coincidentes no primeiro uniforme, um deles, que não possui o chamado “mando de campo”, deve ceder e usar o segundo uniforme, para que o espectador não se confunda.

O uniforme do goleiro não segue o padrão dos demais jogadores. Wisnik analisa a mudança do comportamento dos goleiros através da abordagem das mudanças de sua vestimenta ao longo do tempo:

Os goleiros antigos (especialmente nos anos 50) pareciam-se às vezes com hieráticas viúvas vestidas de preto, com seus cachecóis ou bonés sutilmente aptos a proteger os penteados ‘contra a inclemência do sol’ (Cito Verdú). Grandes joelheiras, como que preparadas para encerrar o chão, e o costume de se encostar numa das traves com a mão nas ancas ou os braços cruzados quando ‘terminado o labor ou faltasse trabalho’ davam por sua vez o tom de aplicação caseira tradicional ao universo do goleiro, às vezes ‘aguerrido e temível como uma camponesa profílica’ [...] A liberação feminina parece ter marcado uma série de transformações na sua figura a partir da década de 70. A começar pelos trajes, que se coloriram e diversificaram, durante certa época, em tecidos e texturas mais diversas, franqueando verdes, laranjas, amarelos, cor-de-abóbora com roxo, losangos e quadriculado que compõem a personalidade de cada protagonista. Essa fase de afirmação parece ter sido concluída: fim do luto que assinalava a vinculação sacrificial do goleiro ao tabu (e a sua impossibilidade de desprender-se do próprio arco) e festiva afirmação de um traço de liberdade que os jogadores da linha não têm: o de vestir-se como quiserem. (WISNIK, 2008, p. 138-139)

O técnico de futebol e suas vestimentas são um caso a parte, que alimenta a variedade de assuntos verificados no imaginário dos torcedores. Há uma grande diferença entre as roupas utilizadas até a década de 1990 e as dos técnicos da chamada era Vanderlei Luxemburgo, técnico que além de trazer uma postura empresarial para a condução do time, também explora o refinamento de sua aparência pessoal. Até então, no Brasil, a prática era o treinador usar roupas típicas de esportistas, como moletons, enquanto ele se apresenta de terno e gravata. Este fato, exaustivamente comentado na televisão, modificou a conduta de muitos treinadores, especialmente nos eventos internacionais em momentos de grande decisão e de ampla transmissão das TVs. Ainda que nem todos tenham adotado, não se pode negar que há uma atenção específica e deliberada para a escolha da roupa do treinador, assunto que outrora não era discutido.

Ainda que o figurino no futebol não tenha uma função de significação nos rumos de uma partida, ele construiu uma significação ao longo do tempo, que se relaciona com o futebol enquanto acontecimento histórico, sendo por vezes possível compreender traços de cada período através das vestimentas dos jogadores ou da relação dos torcedores com estas partes do vestuário.

Nos momentos de rerepresentações dos *video-tapes* de antigos jogos, o respectivo período pode ser identificado pelos modelos dos uniformes.

A vestimenta uniformiza não só os jogadores, mas também os torcedores, que se identificam com seu time e se caracterizam por opção. Se contemporaneamente há uma tendência à extinção do uso de uniformes em escolas ou em determinados ambientes de trabalho, no caso do futebol isso se traduz em uma escolha, é feita com prazer, é uma forma de posicionar-se, declarar-se e homenagear o time. O uso do uniforme pelo torcedor, por razões como esta, é recheado de sentidos. O torcedor põe sua camisa após a vitória do time para fazer parte do grupo de vencedores que invade a cidade. Mas, em muitos casos, mesmo com uma ou mais derrotas do time, o torcedor traja-o como uma forma de convocar a torcida e incentivar o time. É também uma forma de valorizar sua história, motivo de seu orgulho, mesmo diante de performances não muito bem sucedidas. No universo do futebol os resultados duram pouco tempo, tanto a alegria da vitória quanto a tristeza da derrota. O que está sempre em jogo é a incerteza, a dúvida, que não tem espaço quando se trata de torcer. Perdendo ou ganhando, o torcedor estará sempre disposto a usar a camisa do clube, alardeando sua admiração.

O uso da camisa do time gera uma identificação imediata e parece abrir um espaço de diálogo instantâneo. Os torcedores, mesmo que não se conheçam, sentem-se autorizados a bater papo sobre o assunto ou a lançar comentários, salientando as características do clube, ou ainda a debochar com cumplicidade do time adversário. Em alguns estados, onde as brigas de torcida já são um problema de ordem pública, como no caso de São Paulo, usar uma camisa do time pode representar um risco. Há inúmeros casos de torcedores agredidos nas imediações do estádio onde o jogo acontece, ou mesmo longe dele, simplesmente por trajar o uniforme. É uma prova de que os emocionantes acontecimentos do espetáculo futebolístico, que causam excitação e levam o torcedor à expurgação dos sentimentos, reverberam também fora do campo.

A escolha do padrão do uniforme também envolve questões históricas e culturais. As camisas da seleção brasileira, por exemplo, para cada copa do mundo, responde subjetivamente a uma demanda daquele momento. Os traços e as cores acompanham as transformações estéticas pelas quais passa a indústria da vestimenta. Poli e Carmona fazem um brevíssimo histórico das camisas da seleção brasileira:

Com que roupa a seleção brasileira vai? A resposta depende da época. Entre 1914 e 1950, a camisas era branca. A variação vinha apenas de alguns detalhes.

A primeira, usada no amistoso contra o Exeter City e repetida 90 anos depois num amistoso entre Brasil e França, em Saint-Dennis, tinha uma barra azul à altura do ombro. Houve listas verticais em verde e amarelo, meias verdes, gola azul e até uma camisa vermelha. Isso mesmo. A aberração aconteceu num jogo contra o Chile pelo Sul-americano de 1917. Como o time adversário também jogava de branco, coube à seleção brasileira fazer o insólito improvável. O branco, manchado pela derrota na Copa de 1950, só resistiu até 1953. Traumatizados, CBD e torcedores acharam por bem mudar a cor da camisa para o mundial da Suíça. Foi feito um concurso e o uniforme vencedor foi o atual: camisa amarelinha, calção azul e meias brancas. A partir daí dependendo da empresa fornecedora de material esportivo, algumas alterações foram desenvolvidas. Mostrar no escudo o número de estrelas relativas às conquistas mundiais (hoje são cinco) foi uma delas. (POLI e CARMONA, 2006, p. 42)

Os escudos dos times e seleções fazem parte do item figurino não só por estar no uniforme como por pertencerem à bandeira nacional. A bandeira de um time é seu símbolo maior e o uniforme, em alguma medida, é a bandeira sendo vestida. Portanto, o elemento original do figurino no futebol. A confecção de um escudo tenta obedecer aos aspectos históricos de sua fundação e traduzir graficamente a simbologia do time. O dos casos mais conhecidos, relacionado à confecção de um determinado escudo, no Brasil, está relacionado ao Esporte Clube Corinthians Paulista, que foi criado na década de 30 pelo artista plástico Francisco Rebolo Gonçalves (1802 – 1980), que também foi jogador de futebol profissional e pautou sua obra artística na questão do preconceito racial no Brasil. É dele também a obra pictórica intitulada Futebol, de 1936, capa do livro de Mário Filho *O Negro no Futebol Brasileiro*. É importante ressaltar que as mudanças nos escudos e bandeiras quase sempre passam por um processo de consulta popular, onde os torcedores decidem coletivamente se aprovam ou não essas mudanças.

Outro dado importante do figurino no futebol é seu aspecto metonímico. Falar da camisa de um clube é falar de sua história, de suas glórias, de seu poder, como atesta Mário Filho: “O que se chamava aqui de camisa era outra coisa, era o amor clube, fazendo o torcedor brigar na geral, na arquibancada, o jogador se matar dentro de campo.” (MÁRIO FILHO. 2003, p. 158)

Como se pode perceber até aqui, apesar das longas digressões sobre o uniforme, e da especulação de se estabelecer uma equivalência deste com o figurino teatral, verifica-se que a natureza e função do figurino no teatro é bem distinta da natureza e função no futebol. Apesar disso, consideramos que elementos como este colaboram para estabelecer a atmosfera vigente no decorrer de uma partida, que opera certos recursos dramáticos, estes sim, passíveis de maior poder de comparação, como se discutirá adiante.

Maquiagem

Apesar de parecer um elemento ausente do espetáculo futebolístico, há alguns casos anedóticos envolvendo a maquiagem no futebol. Há um período histórico em que, declaradamente, a maquiagem era utilizada para amenizar o escuro da pele de muitos jogadores negros, somente autorizados a jogar, desde que escamoteassem suas origens, o que significava alisar os cabelos crespos e clarear a cútis.

Foi desta prática que surgiu o apelido dado ao Esporte Clube Fluminense, de pó de arroz, que era um dos times mais elitistas do futebol brasileiro no início do século XX e usava o artifício da maquiagem para deixar parecer aos nobres torcedores que o time não possuía negros. Porém o efeito mais revelava que escondia, como denuncia Mário Filho:

Nada de mistura. Valia a pena ser Fluminense, Botafogo, Flamengo, clube de brancos. Se aparecia um mulato, num deles, mesmo disfarçado, o branco pobre, o mulato, o preto da geral eram os primeiros a reparar. [...] Era o momento que Carlos Alberto mais temia. Preparava-se para ele, por isso mesmo, cuidadosamente, enchendo a cara de pó-de-arroz, ficando quase cinzento. Não podia enganar ninguém, chamava até mais atenção. O cabelo de escadinha ficava mais escadinha, emoldurando o rosto, cinzento de tanto pó-de-arroz. Quando o Fluminense ia jogar com o América, a torcida de Campo Sales caía em cima de Carlos Alberto: 'Pó-de-arroz! Pó-de-arroz!' [...] E o 'pó de arroz' acabou passando dele para o Fluminense. Uma vez Carlos Alberto não jogou. O time do Fluminense entrou no campo, os gritos de 'pó-de-arroz' partiram da geral. (MÁRIO FILHO. 2003, p. 60)

Para além deste fato histórico e anedótico, a questão da maquiagem, hoje, não nos mesmos moldes de antigamente, pode-se dizer, revela-se no futebol de outra forma: Nos cortes e penteados dos jogadores. Este recurso cria e dita moda entre os jovens de todo o mundo, reverberando mais uma vez os acontecimentos ocorridos dentro do campo, dentro do espaço da apresentação.

O jogador brasileiro Ronaldo, por exemplo, foi bastante imitado, principalmente por crianças, após exibir modelos de cortes de cabelo durante a conquista do tetracampeonato mundial. Isso revela, assim, uma relação de idolatria, de mitificação, comum nas situações de representação, como ocorrera há muito tempo, tanto no teatro como no cinema, em épocas

áureas. Além disso, jogadores de futebol são sempre convidados a atuar como garotos propaganda, o que não é um procedimento da contemporaneidade. O mais famoso jogador do mundo, Pelé, já vendia carros e outros produtos nos anos de 1950. Leônidas da Silva foi homenageado por uma fábrica de chocolates, a Lacta, que lançou um produto com o seu apelido, Diamante Negro, do qual fora o primeiro garoto propaganda. Este produto é consumido até os dias de hoje e os atuais compradores ignoram este episódio.

Além dos cortes e penteados, cuidados estéticos, procedimentos cirúrgicos, procedimentos de reparação de imperfeições, comuns nos dias de hoje, passaram a fazer parte da vida dos jogadores. Tudo isso, tendo em vista o desempenho da performance não apenas entre as quatro linhas, mas nas situações extragramado, que colaboram para incrementar o clima dramático protagonizado por estes artistas da bola. Os casos mais ilustrativos foram as correções das imperfeições nas arcadas dentárias dos dois jogadores brasileiros de pré-nome Ronaldo. Além disso, fatos como estes traduzem a ascensão social dos jogadores, o que integra, como defendido até aqui, os elementos extrapartida, que colaboram para o incremento dos jogos no que se relaciona aos seus aspectos dramaturgicos, por assim dizer.

A coisa mais difícil para se avaliar – mas também a mais importante – é o efeito produzido pela maquiagem sobre o observador, sobretudo sobre seu inconsciente [...] o espectador está implicado não em uma decodificação anódina de informações, mas em um face-a-face no qual aquilo que lê suscita seu desejo. Sobre o rosto do outro, com base ou sem base, eu leio meus próprios pensamentos e desejos, e associo a ele uma cenografia à flor da pele e uma cerimônia de sedução. (PAVIS, 2008, p.. 172)

Certamente estas considerações não se aplicam ao espetáculo futebolístico, no que se relaciona à sua realização. Aos torcedores não importa o rosto dos jogadores, mas sim como seus corpos, de forma integral, desenham e realizam as jogadas que vão contribuir para o estabelecimento de suas emoções, para permitir que ele realize sua catarse com o grito de gol, que seus batimentos cardíacos se acelerem diante de uma cobrança perigosa, que os acontecimentos mobilizem suas emoções.

Os adereços

Os objetos que integram um espetáculo teatral são denominados de adereços. Também neste caso, como no caso da maquiagem e figurino, a função não tem relação significativa com outros objetos, não contribuem para o universo da representação. O que estamos tentando fazer aqui é uma grosseira analogia dos elementos. No caso, os objetos de cena, além, claro, da bola, seriam os cartões, responsáveis por impor a disciplina, exercendo a função de advertência, no caso do amarelo, e de expulsão, no caso do vermelho. Pavis propõe a seguinte reflexão sobre os objetos presentes na representação teatral:

Por objeto entendemos tudo o que pode ser manipulado pelo ator. [...] O objeto não somente não é adereço, mas se coloca no centro e no coração da representação ao sugerir que ele está por trás do cenário do ator e de todos os valores clássicos do espetáculo. (PAVIS, 2008, p. 174)

Objetos e agentes, contudo, no futebol, colaboram apenas como uma ação que tem significado e função bem estanque, bem definida. O sentido e o objetivo na manipulação da bola, na aplicação dos cartões, é pré-determinado. Além dos cartões, o uso de uma **moeda** atirada ao ar para definir quem terá a posse da bola para o início do jogo, seria outro elemento, assim como o apito que paralisa as jogadas e autoriza seu reinício. A duração do som do apito e sua intensidade têm significados diferentes entre si, mas sempre dá margem à mesma interpretação. A gesticulação do juiz também ilustra estes sinais, o que será ainda abordado.

Podemos começar pela **moeda** atirada ao ar para definir quem inicia o jogo. Os capitães de cada time jogam o chamado ‘toss’, quando o árbitro faz o corriqueiro cara ou coroa e o time vencedor escolhe se prefere a saída de bola ou a escolha do campo. O time que começar o primeiro tempo, deixará para o rival o início da próxima etapa. Curioso imaginar que um jogo que envolve milhões em alguma medida dependa de uma simples moeda para se tirar um cara ou coroa.

Junto à moeda, outro objeto cotidiano de grande importância é o **apito** do árbitro. É ele quem inicia e encerra a partida, além de emitir sons que significam diferentes ações. O tempo do apito e sua intensidade significam coisas diferentes, além de tomar diferentes significados quando realizados em parceria com movimentos dos braços do juiz. Voltaremos a este jogo de significações quando tratarmos da performance do árbitro.

Passemos ao **cronômetro**. Diferente de outros jogos esportivos com bola, o tempo no futebol é muito próximo ao tempo da vida real. Ao contrário do basquete em que o tempo é constantemente interrompido, separando o tempo do jogo do tempo da vida real, no futebol o tempo corre naturalmente e as distorções ocorridas dentro de jogo resultam nos chamados acréscimos que nada têm de preciso e sempre é decidido a partir da subjetividade do árbitro. Frequentemente, os locutores reportam-se ao objeto mais como relógio do que como cronômetro, dizendo que o árbitro olha para o relógio. A importância deste objeto em momentos decisivos é tão grande que nos estádios oficiais não se usa mais o cronômetro público, pois havia muita pressão da torcida sobre o árbitro para encerrar as partidas.

Os mais reconhecidos objetos do árbitro, porém, são os **cartões**. Com suas duas cores eloqüentes, a função dos cartões extrapolam os domínios do campo. Não é raro usarmos a expressão ‘dar cartão vermelho’ quando queremos tirar alguém de uma jogada. O cartão amarelo é uma espécie de advertências escrita. É aplicado em agressões mais graves do que as que merecem apenas advertência verbal ou mesmo que seja marcada falta (nem toda falta é sinalizada com cartão) porém não é tão grave a ponto de significar expulsão o jogador. O cartão vermelho, por sua vez, significa expulsão do jogador desta partida e impedimento de jogar a próxima partida do time dentro de um mesmo campeonato. O segundo cartão amarelo será obrigatória e imediatamente seguido por um cartão vermelho. A aplicação de cartões responde diretamente à interpretação que o árbitro faz do lance. Sua decisão é irrevogável, mesmo que seja evidente que se trate de um equívoco. Para registrar todas as informações do jogo, o árbitro utiliza-se ainda de uma pequena caderneta, onde anota os cartões aplicados.

Outro objeto, que é mais documental do que funcional no futebol e também menos conhecido é a **súmula**. Consiste no documento que oficializa a realização da partida. Na súmula constam, além das assinaturas dos agentes envolvidos na partida, desde jogadores, técnicos, árbitros e auxiliares, até contagem de tempo, cartões aplicados, gols marcados e anulados, entre outras informações. Uma espécie de borderô do teatro, contendo mais informações que este. Como todos os demais objetos exaustivamente lembrado aqui, a súmula tem um fator histórico importante na trajetória do futebol brasileiro. Segundo Mário Filho, a obrigatoriedade da assinatura dos jogadores na súmula e mais adiante o fornecimento por escrito de uma série de informações pessoais foi uma das estratégias encontradas pelos grandes clubes que lutavam contra a profissionalização do futebol, tentando evitar com isso, que os negros ocupassem

definitivamente este espaço como seus grandes heróis. Depois da histórica conquista do campeonato carioca pelo Vasco da Gama, um time predominantemente negro, de pobres que havia acabado de chegar à elite do futebol brasileiro neste mesmo ano de 1923, seus jogadores passaram a enfrentar obstáculos hoje inacreditáveis, construídos com o claro o claro objetivo de evitar a escalada dos negros naquele esporte que ainda se queria de elite. Observemos o trecho:

Na hora de assinar a súmula via-se logo a diferença. Os acadêmicos de medicina do Flamengo, escrevendo o nome depressa, os operários do Carioca levando toda a vida para garatujar o nome. Alguns suando frio, tremendo, achando que nunca seriam capazes de assinar o nome na frente de todo mundo. E tinham assinado o nome mais de mil vezes, de sexta para domingo, cobrindo as letras. Cada clube pequeno arranjava um professor. Só para isso, para assinar o nome. [...] Se ele, porém, errasse na súmula, estava tudo perdido. O clube perdia os pontos, a Liga era capaz de chamá-lo para um examezinho. De bê-á-bá. Dando uma cartilha para ele ler. Havia jogador que não aprendia a assinar o nome de jeito nenhum. Parecia que tinha aprendido, na hora esquecia, o clube precisava arranjar outro para entrar em campo. (MÁRIO FILHO. 2003, p. 99)

Dessa forma, não só se destruíra o jogador, como os pequenos times compostos por eles. Nota-se aqui a importância da súmula da partida do futebol não apenas como um objeto de representação, mas como um documento histórico.

Os árbitros auxiliares também se relacionam com os espectadores através de um objeto que até 1997 lhes emprestavam o nome: as **bandeirinhas**. Através de uma manipulação coreografada, e decodificada estes profissionais indicam escanteios, laterais, impedimentos e substituições. Além desses objetos manipuláveis pelos seus atores, há ainda os objetos relacionados ao espaço físico e não aos agentes do futebol, como é o caso das traves, ou do gol, das bandeiras de escanteio, dos equipamentos de segurança, dos espaços de publicidade. Trataremos apenas do primeiro, pela primazia de sua interferência efetiva no desenvolvimento do jogo e por sua função significativa dentro do jogo.

As **metas**, ou o gols, são compostos pela organização geométrica das traves, travessão e da rede. Posicionam-se no centro da linha de fundo, com uma distância de 7,32 metros entre as duas traves ligados por um travessão horizontal que fica a 2,44 metros do chão. A largura e espessura das traves e do travessão não devem passar de 12 centímetros. O gol, momento êxtase da partida é o resultado do encontro bem sucedido entre estes dois objetos, a meta e a bola. Se ao entrar neste espaço a bola consolida a alegria do gol, ao bater na trave ou no travessão, têm-se a frustração da bola na trave. Matematicamente, acertar uma bola na trave é mais difícil de

acontecer do que fazer um gol, dado que no primeiro caso, o espaço a ser tocado pela bola é bem menor. Esse dado talvez aumente a angústia da bola da trave, como se o jogador fizesse uma proeza mais difícil do que o gol, que nesta circunstância, porém, não tem o mesmo significado que ele, muito pelo contrário, será sempre lembrado como um não-gol, ou um quase-gol.

Chegamos, enfim, ao elemento motivador do jogo, a razão de ser de todo o espetáculo futebolístico, a **bola**. No primeiro capítulo muitas considerações sobre a materialidade e imaterialidade da bola já foram discutidas. O interessante é que, enquanto objeto, a bola não tem uma relação diretamente significativa dentro do jogo. Ela é apenas ela, não representa nada, não metaforiza coisa alguma, não diz respeito a nenhum outro objeto. Ela é o centro e todos os demais elementos desta representação – mesmo seus agentes humanos – estão a seu serviço. Todo o sentido do jogo parte dela e para ela retorna. O confronto entre homens torna-se mediado por ela, pois ao disputar, chutar e correr atrás de uma mesma bola os homens estão de alguma forma vivenciando seus combates e competições milenares que os constituem culturalmente sem, no entanto, precisar se atacar uns aos outros fisicamente.

O antropólogo Roberto DaMatta publicou uma coletânea de crônicas e ensaios sobre o futebol (2006) e logo na introdução tenta explicar o título defendendo que está no bola, e não nos homens o segredo do jogo. Ele narra brevemente a experiência vivida por ele na infância quando ouviu a frase que dá título ao livro:

– Por que será que o Botafogo perdeu? O jogo foi muito equilibrado o tempo todo. O empate seria um resultado mais justo. Como explicar aqueles três gols feitos de repente? – perguntei à queima-roupa, fazendo, sem saber, a indagação crítica de todo jogo de futebol e da própria vida. O comerciante deu uma longa tragada num cigarro muito branco cuja ponta virou uma brasa viva e, olhando para mim e botando, como um dragão, fumaça pela boca, deu uma resposta que jamais esqueci: – É que a bola corre mais que os homens.
(DAMATTA, 2006, p. 14)

Assim, se concordarmos com DaMatta, compreenderemos que essa dissertação, por mais que liste e discorra sobre os elementos do futebol está de fato buscando compreender como estes elementos se unem para tornar possível o momento em que a bola rege a todos eles, construindo uma dramaturgia própria, inédita, irreproduzível. Wisnik também argumenta:

O poder de irradiação do futebol é impensável sem uma fenomenologia da bola: esse objeto distinto de todos os outros – sem quinas, pontas, dorso ou

face, igual a si mesmo em todas as direções de sua superfície – que rola e quicá como se animado por uma força interna, projetável e abraçável como nenhum. A bola é redonda – não há como recuar diante da mais rotunda das obviedades [...]Mas essa forma universal ganha uma concretude rasante quando convertida em objeto de jogo, feita de gomos de couro bexiga ou borracha, cheia de forragem ou de ar, imitada num coco, numa laranja ou numa bola de meia. Assim, ela é ao mesmo tempo geométrica e visceral, telúrica e aérea, pedestre e celeste, platônica e aristotélica, obra de engenharia e de bricolagem: perfeita em si mesma e sujeita a todas as apropriações. (WISNIK, 2008, p. 58)

A bola, assim compreendida como este objeto misterioso e ao mesmo tempo tão real e palpável, permeia infâncias, sendo quase uma fixação de bebês e crianças mais crescidas e além de participar dos processos de desenvolvimento motor, parece relacionar-se com processos de identificação e socialização deste sujeito. Uma relação de infância que retorna nos jogos de futebol.

Ao mesmo tempo em que afirmamos que dentro do jogo a bola não significa nada para além de si mesma, sabemos que se compreendermos o jogo como uma re-apresentação do sagrado, vivenciada naquele tempo-espaco pré-definido, a bola dialoga com a circularidade do mundo, nosso planeta redondo, com a representação cíclica da existência, onde não conseguimos encontrar o começo nem o fim de nós mesmos. Assim, metáfora, metonímia e outros diálogos da bola com a existência fazem-se, através do pragmatismo da partida, numa compreensão mais completa do futebol.

A evolução da bola para o futebol é curiosa. Segundo Poli e Carmona (2006) “a primeira bola de futebol era uma bexiga de porco, inflada a sopro, amarrada nas extremidades e envolta numa ‘embalagem’ de couro preparada por sapateiro”. (P. 19) Esta constituição, que era fechada por botões dava à bola um aspecto oval, que só foi superado em 1862 com o modelo indiano de bolas realmente redondas. Peso e tamanho variavam até o ano de 1866 quando se oficializou a chamada ‘number 5’ como tamanho e peso padrões, que gerou em seguida outras variações de números. Hoje a regra número 10.2 estabelece:

A bola será esférica, o invólucro será de couro ou de material aprovado. Nenhum material que possa oferecer perigo aos jogadores poderá ser usado na sua confecção. Sua circunferência, no máximo, deve ser de 71cm e no mínimo de 68cm. Seu peso, no início da partida, deverá ser de 453 g no máximo e 396 g no mínimo. A pressão deverá ser igual à pressão atmosférica (isto é, de 1 kg/cm² ao nível do mar). (BORSARI, 1989, p.76)

Mas, estamos falando de futebol e sendo futebol esse jogo de improvisação por excelência a bola é improvisada em todos os cantos do mundo, como já foi considerado aqui. Se falamos de significação neste capítulo, podemos dizer que poucos são os objetos que não servem a este propósito, o de servir de bola. Tampinha de garrafa, laranja, meias sobrepostas, papel embolado, tudo o que mereça um chute significará uma bola, caso seu manipulador assim o queira.

4. Agentes criadores – árbitros, equipe técnica e jornalistas e suas diferentes funções no processo de criação deste espetáculo.

Feitas algumas considerações sobre elementos subjetivos e concretos da realização do futebol, trataremos, por fim, dos recursos humanos do futebol. O que Guénoun chama de agentes da representação. Além do jogador e do torcedor, que serão analisados separadamente no próximo capítulo por compreendermos sua performance como uma performance de criação dramática, consideramos como agentes criativos no futebol, o árbitro e seus assistentes, o técnico e locutores e comentaristas especializados, que constroem um jogo para quem não o vê no estádio e os dirigentes.

O **juiz**, ou como é recentemente mais conhecido, árbitro do futebol tem um papel importantíssimo não apenas no jogo, por seu poder de definição, tornando-o principal ator de muitas partidas decisivas, onde sua palavra mudou drasticamente o destino do jogo, como neste estudo por encerrar em si as duas funções de um espetáculo. Como já foi sugerido anteriormente, o juiz é um ponto pelo qual o jogo sempre passará. O jogo jogado pelos jogadores é assistido pelo juiz. Este interpreta o que vê e sobre isso acrescenta suas interpretações dando continuidade ao jogo nos momentos em que há um impasse. Assim, ele marca faltas, distingue escanteio de tiro de meta, marca os laterais, entre outras decisões, que como o termo sugere podem ser algumas vezes arbitrárias. A imponência desta figura era marcada no início do século passado pelo uso de paletó e gravata, que em 1940 foi substituído pela austera roupa preta, substituída na última década por roupas coloridas que não se confundam com os uniformes dos jogadores. O juiz deve ter uma excelente forma física, pois durante toda a partida ele acompanha a bola, ao contrário de algumas posições dos jogadores que ficam restritas determinadas áreas do campo. Seus assistentes também se movimentam menos, trabalhando nas laterais do campo, auxiliando

os juizes nas tomadas de decisões. Sua atuação também é feita através de gestos e objetos significantes, como suas bandeiras que a depender de para onde apontam podem significar impedimento de determinado jogador ou diferenciar tiro de meta do escanteio.

Este agente possui também as funções significantes mais importantes no jogo, mais até que a do jogador, se pensarmos em termos de significação. Muitas das suas decisões são transmitidas aos envolvidos no jogo através de gestos e sons compreendido por todos. Assim, braços ao alto, braços á frente, um ou dois braços, o tempo de sopro do apito, tudo isso reunido e organizado gera um código com sentido próprio dentro da realidade do jogo. E, voltamos a insistir, mais do que a própria realidade que se vê e se experimenta, é a realidade autorizada pelo juiz que vale dentro do universo do futebol. Wisnik, citando Vicente Verdú e sua obra *El futbol: mitos, ritos y símbolos* de 1980, esclarece;

Mas o princípio de realidade não é simplesmente o que dá limite à imediatez do prazer através das mediações do jogo, mas o que dá realidade à realidade do jogo. Diz Verdú: ‘para saber *em realidade* se foi gol, não basta observar se a bola ultrapassou a linha as meta, é preciso olhar o árbitro’ (a televisão capta bem esse lance em que o jogador, já inebriado pelo gol recém-feito, olha ainda por um instante para o árbitro e sua sombra, o bandeirinha, antes de partir para a definitiva comemoração). ‘Para saber *realmente* se a partida terminou não basta olhar o relógio, é preciso contemplar o árbitro’. Pois é ele que ‘traz o tempo consigo’, para além de todos os relógios, à maneira oculta e insondável ‘de uma vesícula onisciente’. (WISNIK, 2008, p. 106)

E além do gol e do tempo definidos, como vimos, pelo juiz outras interpretações perfazem a performance deste agente. Ele precisa, com firmeza, definir se um confronto corporal foi intencional ou acidental, se num lance em que mão e bola se encontram, decidir se foi mão na bola – o que é uma infração – ou bola na mão, que não se constitui infração. Nas infrações intencionais, definir – seguindo as regras – sua gravidade, se é falta, se é falta para cartão, se é falta para cartão amarelo ou vermelho. Pressionado dentro do campo e fora dele, o juiz é o agente da representação mais sujeito a controvérsias e críticas. Este fato, porém, é ambíguo, porque mesmo sendo vítima de críticas seu poder de decisão é inquestionável. Uma vez tomada uma decisão no jogo, nenhum *video-tape* será suficiente, ainda que mostre que o juiz tenha errado, para anular sua decisão e o máximo que sobra, além da lamentação, é suspender o referido juiz. Assim percebemos que como ator e personagem, quem é punido é o juiz em

questão – no caso de nossa comparação – o ator, jamais a entidade do juiz – no nosso caso o personagem.

O **técnico**, ou treinador, tem uma função equivalente do diretor, não só por preparar o grupo que vai atuar, sem no entanto entrar em cena, como também por definir as estratégias de ordenação da apresentação. Se no caso do diretor de teatro existe um controle maior na criação, dado que ele cria e o grupo ensaia sendo possível para ele ver o produto pronto, organizado, o técnico de futebol monta seu esquema tático que vai ser realizar apenas na presença da outra metade que compõe o espetáculo futebolístico, que é o time adversário. Ao contrário do diretor de teatro, porém, o técnico de futebol tem a permissão de dialogar com seu grupo durante a partida, redefinindo estratégias, provocando mudanças por conta da performance do time rival e, sobretudo de trocar de jogador. Imaginemos como seria inusitado, um diretor trocar de ator no meio da cena por seu desempenho abaixo do esperado.

Esses dois profissionais, diretor e técnico de futebol, costumam responder pela qualidade do espetáculo. Esta prática no futebol, porém, é recente. Até os mundiais da metade do século XX o nome do treinador do clube ou de uma seleção era praticamente desconhecido. Mais uma vez recorreremos a Wisnik para compreendermos esta mudança de comportamento.

É significativo constatar que o lugar simbólico do treinador mudou de forma decisiva, junto com a intensificação generalizada do princípio do planejamento. Vale a pena uma digressão e um pequeno histórico. Os feitos mitológicos do futebol brasileiro, se vistos em perspectiva, passaram-se sob a égide do técnico discreto, apagado ou aparentemente irrelevante. Vicente Feola, que dirigiu a seleção campeã em 58 e do qual se dizia, mais sintomática do que veridicamente, que cochilava no banco durante a partida, bem como Lula, que dirigiu o Santos Futebol Clube durante muitos dos anos mais gloriosos, não eram objeto de atenção da imprensa, e permaneciam praticamente invisíveis durante a partida. Da mesma forma, com tudo o que se martela até hoje sobre o trauma de 1950, nunca se elegeu frontalmente o técnico Flávio Costa e Omo o culpado da derrota (aliás, o seu nome não vem necessariamente associado àquela seleção). Já nos mundiais mais recentes as seleções brasileiras, e seus respectivos destinos, são inseparáveis de seus técnicos: falamos da seleção de Zagallo, de Telem de Lazaroni de Parreira ou de Felipão. (WISNIK. 2008, p. 129)

Para o mesmo autor, essa mudança de relação está ligada à assimilação do futebol de elementos da vida contemporânea de racionalidade, planejamento e produtividade, além do que ele chama de vedetização do técnico, por ele representar este agente que irá equacionar de forma produtiva todos os elementos técnicos relativos ao desempenho dos jogadores. Não é forçoso

lembrar que, também a figura do diretor de teatro é recente e também a popularização de sua figura. São os atores, assim como os jogadores, que costumam habitar – muitas vezes definitivamente – o imaginário do espectador ou do torcedor. Outra semelhança é o fato de, como o diretor de teatro que muitas vezes começa sua carreira como ator, muitos técnicos começam sua carreira como jogadores. Como o diretor escolhe um estilo ou uma estética sobre a qual irá desenvolver sua própria poética, o treinador utiliza-se de esquemas táticos para organizar a atuação de seu elenco. São formações específicas, utilizadas pelas seleções ou times que se configuram como os segredos de estado dos clubes.

A autoridade do técnico de futebol foi sendo conquistada aos poucos. Um cargo que surgiu com uma função de secretariado foi evoluindo para definições mais diretamente ligadas ao desempenho dos jogadores no campo até tornar-se o que compreendemos hoje.

Os **locutores** têm uma função importante na popularização do futebol. Se no começo do século passado só gozava do futebol quem pudesse realmente ir a um estádio, hoje um número considerável de torcedores só tem relação com o futebol profissional através das transmissões de rádio e TV. A figura do locutor de futebol faz parte de nosso imaginário. Narrador de fala ágil, de rapidez impressionante, é capaz de relatar um incontável número de ações em um espaço muito curto de tempo, construindo em nosso imaginário as cenas que possivelmente estão acontecendo dentro do campo. No especial sobre futebol, Chico Buarque relembra a narração da final de 50 entre Brasil e Uruguai, quando, no primeiro gol da seleção brasileira o narrador ilustra: “quase vem abaixo o Maracanã”. O menino Chico, de imaginação fértil como de qualquer criança, constrói a imagem que o deixa aturdido: o recém construído estádio carioca, desmoronando e levando consigo os milhares de torcedores que assistiam à partida.

Para falarmos da construção do locutor de futebol, sobretudo no caso do rádio, deveríamos dedicar um estudo específico sobre narrativa, o que não vem ao caso no momento. O importante é reconhecer que diferente do teatro, o futebol é acessado de diferentes formas, através de diferentes mídias, configurando-se em cada uma dessas possibilidades numa experiência estética distinta, originária, porém, num mesmo evento. Quem assiste a uma partida de futebol ao vivo, num grande estádio muitas vezes sente a diferença da transmissão pela TV. Acostumados que estamos a este modelo, consideramos o espaço grandioso, as jogadas amplas e, muitas vezes, sentimos falta da narração, ou ainda, esperamos pelo replay do gol.

A função dos **comentaristas** está ligada à manutenção do interesse do torcedor, no caso aqui específico, do espectador, no assunto, seja ele o futebol como um todo ou um determinado campeonato. Os Programas de TV e rádio, além dos cadernos especiais na mídia impressa e os *sites* especializados multiplicam-se espantosamente. Se compreendemos o tempo do jogo como uma realidade construída, paralela à real, essa realidade amplia-se nesse jogo de transmissões e comentários, criando um mundo à parte, com estruturas, regras e códigos próprios que envolvem o torcedor a partir de relações bem distintas das relações da vida dita real.

Os comentaristas de futebol podem considerar a origem da profissionalização desta prática na família Rodrigues. Os irmãos Nelson e Mário Filho são, sem espaço para a dúvida, senão os criadores, os definidores de um modelo de crítica futebolística que delineou o que hoje entendemos como tal. Quer na imprensa escrita onde ambos atuaram, como na televisão, os irmãos Rodrigues souberam aliar futebol a todos os demais aspectos da existência. Enquanto Mário Filho – que hoje dá nome ao estádio do Maracanã, como reconhecimento de sua inestimável contribuição ao futebol carioca e nacional – faz com seus registros um estudo histórico-cultural do Brasil através da análise da história do futebol, Nelson Rodrigues dedica-se às questões mais simbólicas e subjetivas da vida humana, redesenhadas e redefinidas no futebol. Como no próprio futebol, o espaço da crônica esportiva, que no Brasil representa quase que na totalidade uma crônica futebolística, há muita popularidade nos termos usados, nos discursos. O mundo construído por estes espaços de discussão é muito popular e de fácil compreensão. Todo torcedor se entende um comentarista habilitado a falar de futebol e o faz com uma desenvoltura invejável, ainda que esteja falando uma grande bobagem. Porque na análise do futebol, nunca há bobagens. Há a opinião do torcedor que é compreendida por todos como uma construção passional de quem torce e defende. Ou por outro lado, tudo é bobagem no futebol e não existe a obsessão pelo comentário definitivamente certo, detentor da verdade. Como nas mesas de bar, os comentaristas discutem em pleno programa e depois de todas as considerações o que fica é apenas isso. Só se pode, do futebol, fazer considerações, jamais encontrar a verdade, até porque o conceito de verdade dentro deste esporte é tão incerto quanto inútil.

As crônicas do dramaturgo e diretor teatral versando sobre futebol foram elevadas à categoria de obra literária, sendo até hoje reeditadas, estudadas e lidas como obras de arte, não só pelo estilo literário como pela maestria com que aborda os temas. A mais recente publicação *O Berro Impresso das Manchetes* (editora Agir, 2007) reúne todas as crônicas esportivas

publicadas entre os anos de 1955 e 1959. Nestas crônicas, Rodrigues consegue tratar das mais diversas questões relativas ao futebol e selecionamos aqui uma análise metalingüística onde o autor nos ajuda a compreender a relação do esporte com a imprensa:

Eis a realidade indisfarçável e humilhante: – a crônica não tem, dos clubes, a necessária consideração. Por exemplo: – a tribuna de imprensa do Tricolor. É uma espécie de poleiro e com a agravante de não oferecer a mínima cobertura, a mínima proteção. O repórter ali, é um pobre se indefeso face à chuva, ao sol, à poeira, o diabo. Uma tênue aragem, que sopra em Álvares Chaves, assume as proporções de um vendaval inclemente. E no inverno nem se fala. O cronista virá esquimó, vira pingüim, vira picolé, como se recebesse, em plena face, a emanção de uma insuspeitada Sibéria. (RODRIGUES, 2007, p.16)

Além do deleite literário o trecho nos convida a este retrocesso histórico para, brevemente, travarmos uma linha do tempo que nos ajude a compreender a relação entre imprensa e futebol. Se é quase certo que a televisão é uma das responsáveis pela divulgação maciça do futebol, também é verdade que antes da invenção do rádio o esporte já causava comoção assustadora, como é relatado por Mário Filho, sobre a vitória do Brasil contra o Uruguai em 1919: “Não havia rádio, o trem é que levava a notícia da vitória. [...] O futebol estava ficando importante demais. [...] O tempo do futebol divertimento para o jogador passara. O jogador não ia a campo se divertir, quem ia para o campo se divertir era o torcedor. E às vezes.” (MÁRIO FILHO. 2003, p. 112)

Ainda que o trecho trate da comoção do esporte especificamente dentro do Rio de Janeiro, ele revela um processo que vai desembocar no interesse da imprensa no futebol. Estamos acostumados a compreender o conteúdo vinculado pelas mídias, principalmente pela televisão, como uma construção distante da vida real e imposto verticalmente à população, sem em nada lhes dizer respeito. O que sugerimos aqui, é que essas mídias têm a compreensão das manifestações culturais que povo nasce do povo e a ele interessa, se apropriando destas como estratégia de manutenção de audiências. Não há aqui nenhuma inocência sobre o poder da televisão na nossa sociedade, o que somos contra, no entanto, é da assertiva de que o futebol só é popular por conta do trabalho realizado pela TV. Claro que o alcance deste importante meio de comunicação potencializa muito a divulgação do esporte, mas este é um aspecto mais técnico do que conceitual e o futebol tem em si – e não nos seus meios de divulgação – a causa e razão de sua popularidade.

Com estes aspectos materiais e humanos articulados na construção da cena futebolística cria-se, então, um enredo ou roteiro definidos sempre posteriormente à cena, criando o que chamamos aqui de dramaturgia da leitura.

4. DRAMATURGIA DA LEITURA – DO CAMPO AO TEXTO

Chegamos, finalmente à provocação contida no título desta dissertação. A diferença, ou as diferenças existentes entre a encenação de uma dramaturgia, como no caso do teatro e a dramaturgia do espetáculo futebolístico.

Por que pensar numa dramaturgia do futebol? A definição do futebol como drama, independente da dramaturgia passível de ser gerada ali, poderia ser suficiente para defendermos que o futebol encerra uma ação não apenas dos jogadores em campo mas também dos torcedores que acompanham cada partida. As infinitas ações humanas como jogar, lutar, vencer, organizar, elaborar, defender, avançar, criar estratégias, preparar, lamentar, vingar-se, entre tantas outras, mais do que imitadas são vivenciadas na arena do futebol, reproduzindo-se ali muitas das relações reais do cotidiano. Defender uma dramaturgia do futebol é reconhecer que este drama dá-se à recepção através de uma escrita própria, produzida por diversos agentes, que sofre interferência do contexto a que está exposto, fazendo desta dramaturgia, aqui considerada dramaturgia da leitura, uma forma própria de construção literária estritamente aliada à recepção, só existindo através desta.

No teatro, mesmo as formas mais contemporâneas de encenação que incluem a presença do *dramaturgo* numa perspectiva de construir junto com os demais artistas na sala de ensaio o espetáculo a ser levado a público, ainda temos um modelo que podemos chamar de “dramaturgia da produção”, no futebol vamos identificar uma “dramaturgia da leitura”. Ambas as abordagens, porém são criativas, pois que criam ou re-criam um sentido à cena com a qual estão envolvidos. No futebol encontramos uma dramaturgia que parte do drama, e não uma dramaturgia que constrói o drama, forma com a qual estamos acostumados no teatro. Compreende-se por dramaturgia da leitura o fato de que uma dramaturgia possível para o espetáculo futebolístico está inevitavelmente ligada à cena acontecida, ao contrário do teatro ou mesmo da dança, onde a dramaturgia mais do que anterior é geradora da cena. No caso do futebol a história a ser contada, o roteiro a ser identificado será sempre uma leitura da cena acontecida em campo. Ela pode até ser simultânea, como em espetáculos teatrais que envolvem processos de improvisação em cena, mas jamais será anterior à cena, podendo encontrar nos momentos anteriores ao jogo apenas expectativas e probabilidades relativas à partida, jamais sua dramaturgia.

Através de um efeito de reverberação, o jogo de futebol continua gerando dramaturgias possíveis à medida em que cada espectador a re-constrói a partir da forma como ela foi recebida, desde o juiz que observando o jogo interfere nele e o reconstrói através de suas decisões, como já foi tratado no capítulo anterior, até o mais distante torcedor que comenta e reconstrói o jogo a partir de sua própria expectativa que interfere na forma como interpreta uma determinada jogada ou mesmo um resultado.

A recepção de uma partida de futebol pode acontecer de diferentes maneiras:

O torcedor pode assistir ao jogo no estádio, vendo *in loco* o que acontece e neste caso geralmente ele mesmo é o dramaturgo da partida que assiste, pois é ele quem vai decidir se um gol é uma maravilha ou um desastre, a depender do resultado esperado por ele para aquele jogo. Assim, num clássico entre Bahia e Vitória por exemplo, é na recepção que será definido se o gol do Bahia é algo a ser comemorado ou lamentado. Em alguns casos, torcedores usam rádios para acompanharem além das imagens reais do jogo a narração de locutores especializados, que além de narrar a partida traz inúmeras informações que o torcedor não tem acesso estando no estádio.

Outra forma de acompanhar uma partida de futebol é através da transmissão pela TV, onde a responsabilidade pela dramaturgia é dividida entre os profissionais da imagem e os profissionais do som. O câmera seleciona e constrói as imagens a serem transmitidas. Essas imagens são editadas por um outro profissional. O texto que acompanha as imagens, criados pelo locutor, ou narrador, faz parte da dramaturgia da transmissão televisiva. Os comentaristas e repórteres espalhados pelo estádio contribuem com a construção da história que está sendo apreciada pelos espectadores em casa ou nos bares.

O rádio é uma das formas mais tradicionais de se acompanhar uma partida de futebol e cerca-se de um modo bastante peculiar que ainda remete às décadas passadas, quando os jogos não eram transmitidos pela TV. A fala ágil do locutor, os altos e baixos que dão colorido à narrativa e o incomparável grito de gol, constituem uma curiosa construção dramática exclusiva do futebol. Através de sua fala, não apenas pela escolha das palavras, mas sobretudo pelo desenho construído pela inflexão, o locutor de rádio constrói imagens, dissemina polêmicas, cria ansiedades, e principalmente estimula o torcedor através de seu processo criativo. Como nas peijas e desafios dos cantadores nordestinos, a locução de um jogo de futebol requer agilidade de raciocínio, habilidade com os elementos da fala, como articulação, projeção e construção de colorido. No caso do locutor de rádio, mais do que a dramaturgia que ele traduz do que vê, a

cena que se projeta mentalmente para o ouvinte também fica sob sua responsabilidade, configurando-o assim como mais um artista do futebol, junto com os jogadores e demais envolvidos.

Recentemente uma nova forma de acompanhar partidas de futebol foi disponibilizada. Através de *sites* de Internet o torcedor pode acompanhar minuto a minuto o que acontece na partida. Basicamente desprovida de emoções na forma como é construída, a dramaturgia da Internet é mais resumida, clara, pontual e direta. Existe a evidente tentativa de construir as frases rápidas com um pouco de envolvimento para que o leitor experimente a emoção do lance, mas o pequeno espaço para a descrição impede algum rebuscamento na criação. O dramaturgo da versão digital da transmissão futebolística é um anônimo. Este modelo de construção é bastante pertinente no espaço onde acontece, pois a Internet parece ser o universo onde cada vez menos importa a autoria da criação, mas a criação em si.

Ilustrando o modelo proposto acima, seguem três construções narrativas de um mesmo momento acontecido numa mesma partida, o jogo entre Brasil e Argentina realizado no dia 05 de setembro de 2009, na cidade de Rosário, Argentina, pelas eliminatórias da Copa do Mundo. Foram selecionadas três diferentes formas de transmissão, todas responsáveis pela construção verbal do espetáculo assistido por aquele que a observa, enquanto espectador, a reconstrói a partir de uma estrutura lingüística, operando aí como co-criador da obra que será apreciada, por sua vez por outros espectadores. Dois portais foram acompanhados a fim de observarmos semelhanças e diferenças na construção da narrativa *on-line*.

Transmissão pela Rede Bandeirantes de Televisão:⁴

Locutor: Vamos ver a cobrança de falta da seleção brasileira, jogada ensaiada, vem lá pra grande área, Luisão, Lúcio, Elano na bola, levantou, fechou na boca do gol, goooooooooool (11 segundos é o tempo de pronúncia da palavra gol) é do Brasil. Luisão. Numa bola levantada pelo Elano, Luisão subiu livre de cabeça, botou lá dentro do canto esquerdo de Endurra, numa jogada ensaiada, como ele sobe livre como ele cabeceia bonito, é do Brasil, é verde e amarelo, e agora 43 mil pessoas continuam incentivando o time da Argentina, mas já se olham, já se vêem,

⁴ Fonte: Transmissão ao vivo pela Rede Bandeirantes de Televisão em 05/09/2009.

situação complica para a Argentina, gol brasileiro, gol brasileiro aqui dentro vale por dois. É com você meu caro Godói.

Comentarista: Carimba, Luciano, carimba que o gol foi legal.

Transmissão pela Rádio Transamérica:⁵

Locutor: Recupera o time do Brasil, domina pelo campo de defesa, tenta a defesa outra vez agora lutou por ela Robinho, perdeu. Volta bola pra Tevez, Tevez domina pela meia, volta recuando no campo ofensivo do time da Argentina, pra Verón, Verón tentou por dentro, rolou, Datolo fez a seqüência, perdeu, vacilou, entra a defesa brasileiro volta pra Elano. Elano de primeira pela direita agora no campo de defesa entregando para a chegada do lateral Maicon. Maicon vem para o campo de ataque, tentou o passe para Luiz Fabiano, tentou levar, marcação pegou pesado, saiu lá de trás o zagueirão argentino Sebas, falta do Sebas no Luiz Fabiano, Belo.

Repórter: E o Luiz foi certo, deixou a perna quando viu que o Sebas chegaria antes e o Sebas Domingues continua o mesmo, caiu na do Luiz Fabiano, falta e todo mundo do Brasil no ataque.

Locutor: Muita tensão, muita emoção no jogo, você curtindo Transamérica Brasil e Argentina, que jogão de bola. Outra falta, Elano vem na movimentação vai nadar na grande área argentina. O goleiro argentino orientando a sua defesa. Falta para o Brasil com Elano, capricha, capricha, Elano, a bola é tua Elano, Daí o bicho pega é chapa quente vem pra bola, bate, jogou na área olha o toque Luisão de cabeça: goooool! (15 segundos pronunciando a palavra gol) é do Brasiil. É do Brasil. Lu-i-zão de cabeça. Subiu bonito, (incompreensível) mandou no canto esquerdo Márcio Luisão, Luisão, Luisão (incompreensível) Cala o torcedor argentino em Rosário o zagueiro brasileiro, Luisão. De cabeça, gol histórico do Brasil em Rosário o gol que não saiu em 78 sai agora para o desespero dos argentinos, Luisão. Luisão, Luisão de cabeça, gol do Brasil diante da Argentina, Luisão, bonito toque de cabeça Luisão, bom, bom, muito bom, ta lá, ta lá, ta lá lá lá lá, na rede da Argentina, Luisão, Brasil 1, Argentina 0, calada a torcida argentina em Rosário, Belo.

⁵ Fonte: gravação de áudio da transmissão pela rádio Transamérica dia 05 de setembro de 2009 a partir das 21h30.

Repórter: Ele que está substituindo o titular Ruan, Luisão, 28 anos de idade 33 jogos pela seleção brasileira. Agora que falha da zaga argentina, subiu sozinho o camisa 4 do Brasil para marcar Brasil 1, Argentina 0 em Rosário.

Transmissão pela Internet:

PORTAL TERRA: ⁶	Portal UOL: ⁷
	10'O Brasil aperta a marcação no meio de campo e o jogo fica travado pela linha de fundo
11 min Da entrada da área, Lionel Messi chuta forte e a bola sai longe do gol brasileiro.	11'Quase! Messi recebe na intermediária, ajeita o corpo e solta uma bomba, de perna esquerda! A bola passa com muito perigo, à direita de Júlio César!
12 min Carlos Tevez tenta drible pelo lado direito da área e deixa a bola escapar.	12'Tevez recebe na área, pela direita, e gira sobre Lúcio, mas adianta demais e a bola se perde
13 min Gilberto Silva comete falta em Jesús Dátolo e o time da casa ganha chance na cobrança.	13'Gilberto Silva comete falta sobre Dátolo na entrada da área. Posição é boa para a cobrança
14 min Na cobrança da infração, da entrada da área, Lionel Messi chuta em cima da barreira.	14'Messi cobra direto, com força, e manda em cima da barreira
15 min O Brasil atua mal e não consegue avançar contra o rival.	15'Messi recebe próximo à ponta direita da área, corta para o meio e tenta o chute, mas a bola explode em Elano
16 min Lionel Messi arranca pelo meio em grande jogada e chuta em cima da zaga brasileira.	16' Na sequência, Kaká tenta puxar contra-ataque, mas é parado com falta
17 min Kaká é puxado por Javier Mascherano, que escapa do cartão amarelo pela falta.	17'Messi avança em velocidade pelo meio, passa por dois marcadores e chuta da entrada da área. Mais uma vez, a bola explode na defesa
18 min Juan Sebastián Verón chuta forte e Lúcio	18'Kaká arranca em velocidade e é parado com

⁶ Fonte: Portal www.terra.com.br, link para acompanhamento da partida ao vivo. O link é retirado do ar assim que a partida é encerrada. 05 de setembro de 2009 a partir das 21h30.

⁷ Fonte: Portal www.uol.com.br, link para acompanhamento ao vivo. O link é retirado do ar assim que a partida é encerrada. 05 de setembro de 2009 a partir das 21h30.

usa a cabeça para afastar o perigo.	falta por Mascherano. O camisa 10 brasileiro reclama, mas a arbitragem não aplica o cartão amarelo
19 min  Lúcio puxa a camisa de Jesús Dátolo e vê o cartão amarelo. Kaká reclama do lance anterior, de Javier Mascherano, e também recebe o cartão. Os dois estão suspensos para a partida contra o Chile.	19' Verón arrisca o chute da meia esquerda e Lúcio corta de cabeça. Devido à pancada, o zagueiro brasileiro fica caído no gramado
	20' Lúcio comete falta sobre Dátolo e recebe cartão amarelo
21 min Elano é lançado pela direita, mas não passa por Gabriel Heinze.	21' Por reclamação, Kaká também é advertido
22 min Luís Fabiano tenta arrancar pelo meio e é parado por falta de Seba Dominguez.	22' Lúcio e Kaká estavam pendurados e desfalcam o Brasil na partida contra o Chile, na quarta-feira
23 min GOOOOOOOOOOOOOOL DO BRASIL - Elano levanta em cobrança de falta pela intermediária e Luisão, livre, usa a cabeça para abrir o placar.	23' GOL DO BRASIL! Elano cruza da direita e Luisão sobe entre os zagueiros para cabecear e abrir o placar!
24 min É o primeiro gol do zagueiro pelas Eliminatórias.	
25 min Após levantamento na área nacional, Gabriel Heinze ajeita de cabeça e Carlos Tevez não consegue aproveitar.	25' A Argentina dominava a partida, mas em lance de bola parada, o Brasil chega ao gol!
26 min Juan Sebastián Verón cruza em cobrança de falta, a bola passa por todos e sai em tiro de meta.	26' Quase! Verón cobra falta da direita e bate cruzada para o meio da área. A bola passa por todo mundo e Messi tenta desviar de letra, sem sucesso. A bola sai à direita de Júlio César!

Comparando as construções narrativas dos quatro exemplos acima, podemos observar que o estilo do meio que vincula a transmissão impõe-se na criação da história. No caso da transmissão televisiva o narrador busca fazer uma ligação entre o que ele constrói textualmente e as imagens selecionadas para serem transmitidas ao telespectador. Neste caso, mais que uma

descrição da imagem à qual o torcedor tem acesso, o narrador da televisão comenta e dialoga com seu receptor, como pode ser observado na fala: “Vamos ver a cobrança de falta da seleção brasileira”, quando convida o espectador a ficar atento a imagem que lhe é oferecida. Já no caso do locutor de rádio, a construção é mais direta, os verbos de ação são a base da narração e, conjugado no presente simples, dá ao ouvinte a impressão de que não há intervalo de tempo entre a ação acontecida e sua narração. Raras vezes os verbos são usados no passado, geralmente quando está sendo comentado algum lance passado a mais tempo. O ritmo frenético da narração também contribui para esta ilusão de que a narrativa é concomitante ao fato criando no torcedor a sensação de que ele está acompanhando o jogo como se estivesse de fato no local onde ele acontece. Comparando a transmissão concomitante no rádio e na televisão observamos que há um atraso de aproximadamente trinta segundos entre a tv e o rádio. Sabemos também que a transmissão mesmo ao vivo da televisão envolve algum atraso.

Apesar da narração televisiva ter muita inspiração na radiofônica, o ritmo de fala é mais lento do que no caso do rádio. A construção da história no caso da televisão é apoiada pela imagem e a descrição não carece ser tão precisa quanto no caso do rádio que tem como objetivo construir a cena na mente do torcedor. Em ambos os casos, percebemos a presença do comentarista que no caso da televisão é um especialista em arbitragem e no caso do rádio é um repórter posicionado no estádio. O primeiro comenta sobre a legitimidade do gol, compartilhando com o torcedor a garantia de que o gol foi mesmo válido. No segundo caso, percebemos que o comentário diz respeito à performance do jogador e às peripécias da partida, configuradas no gol. Os comentários pós-gol também parecem ser maiores no caso do rádio, pois o tempo de reposição da bola deve ser preenchido com comentários entusiasmados sobre o feito, enquanto que na televisão este espaço de tempo é ocupado por reprises do gol de diferentes ângulos.

A transmissão minuto-a-minuto da Internet requer do autor das frases um poder de síntese e de seleção do que de mais importante aconteceu no minuto narrado. Em um minuto uma infinidade de lances pode acontecer numa partida de futebol e o acontecimento selecionado deve dar conta de todos os demais relacionados a ele. Se comparado com a transmissão pelos outros meios, a Internet tem uma média de dois minutos de atraso na narração dos lances. Está em questão também, como nos outros casos, a interpretação daquele que assiste à partida. No minuto 11, por exemplo, enquanto para o portal terra a bola passa longe do gol brasileiro, no portal UOL o lance foi de grande perigo. Além da descrição dos lances, os *sites* exibem também comentários,

como no caso do UOL que no minuto 25 não descreve nenhum lance, mas comenta o desenrolar da partida.

Há uma outra narrativa possível, porém que é a narrativa interna de cada torcedor. É narrando internamente o jogo para si mesmo que ele o re-constrói da dimensão pragmática, real, material e única, posto que o acontecido foi apenas um e o mesmo para todos, para uma outra dimensão de compreensão do jogo, agora subjetiva, não menos real, imaterial e infinita, sendo quantificável por quantos forem os torcedores que a acessaram quer ao vivo, quer pela transmissão radiofônica, televisiva ou virtual. Este jogo construído literariamente no imaginário do torcedor é a base na qual ele se apóia quando o confronta “seu jogo” com o “jogo do outro”. Um mesmo jogo acontecido, porém, diversos jogos percebidos.

Nos três casos acima (rádio, televisão e Internet) observamos as possibilidades de narrativa do jogo. Obviamente isso não é suficiente para se defender uma dramaturgia do futebol, visto que desta mesma maneira pode-se narrar qualquer outro acontecimento. O que vai emprestar à narração da partida do futebol um caráter dramático são os elementos contidos nela própria que vão construir um desenho com começo meio e fim, momentos de maior e menor tensão, geração de expectativas e sobretudo o interesse do público envolvido com estes eventos.

Há um dado curioso nesta proposta de defesa de uma dramaturgia do futebol que é o caráter épico presente na sua construção. Mesmo reconhecendo o caráter épico das narrativas futebolísticas, observam-se na recepção das partidas muitos elementos que o configuram como uma criação dramática. A presença do diálogo pode não ser evidente entre os jogadores, mas está presente em toda a realização da partida e no caso das transmissões podemos definir que ele acontece entre o narrador e o torcedor. Ao contrário do estilo épico, a narrativa da partida é desenvolvida no tempo presente, como já foi mencionado, no caso do rádio e observado no caso da Internet. No caso da televisão, além do uso do tempo presente, podemos considerar a transmissão da imagem como uma forma de reforçar o acontecimento e sua transmissão num tempo real. Além dessas considerações específicas dos diferentes estilos literários, é possível identificar na realização da partida de futebol e em sua narrativa, elementos dramáticos muito similares aos utilizados nas construções teatrais.

1. Elementos dramaturgicos da partida de futebol

A construção da dramaturgia do futebol, em comparação com uma dramaturgia para o teatro ou para a dança tem uma independência crucial, onde não há autor que garanta previamente estratégias de interesse ou um modelo de jogo que seja seguramente interessante. Muitos aspectos podem envolver os momentos que antecedem uma partida de futebol e atualmente a televisão tem investido nisso através de programas, estatísticas, dados históricos, buscando construir uma expectativa a cerca da partida. Nada disso garante, porém que a partida será interessante. Muitos clássicos entre clubes ou seleções acabam num inosso zero a zero sem emoções. O curioso também é que o resultado positivo de um jogo pode não significar um jogo interessante do ponto de vista dramaturgico, muito pelo contrário. Vitórias com um número grande de gols de diferença deixam o jogo enfadonho, pois chega um momento em que já se prevê a vitória do time e esta definição antes do fim do jogo parece tirar-lhe o caráter espetacular. Um placar de 3 X 2 sugere um jogo mais interessante do que um placar de 5X 0, por exemplo.

Alguns elementos da construção dramaturgica, organizados desde a antiguidade clássica por Aristóteles e revistos ao longo dos tempos servem de base para uma aproximação entre a definição da dramaturgia do futebol e a dramaturgia teatral.

O conceito de **fábula**, é um dos mais abrangentes quando falamos de literatura dramática. Aristóteles apresenta dois conceitos alinhados, que apesar de parecem reforçar um ao outro, podem em outras circunstâncias instalar uma contradição. Diz o texto de Aristóteles (1999, p. 43): “A fábula, é a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações.” No caso do futebol as duas assertivas são bem diferentes e não se complementam necessariamente. No jogo, não se imita uma ação, mas se tem uma reunião de ações. Mesmo sem imitar uma ação da vida real a reunião de ações se configuraria como a fábula a ser contada de uma partida,? A narrativa de uma partida constrói uma fábula ou considera a fábula presente no próprio jogo? Qual a distância entre a partida que acontece e a partida que se conta? Acontecido o jogo, os elementos que atestam sua existência acabam por se tornarem maiores que ele próprio pois o jogo passa, mas a sua fica. Entendido que sim, cada torcedor será co-autor de uma fábula diferente, visto que sua compreensão do conjunto de ações será sempre influenciada por sua expectativa em relação ao jogo.

E mais adiante uma nova provocação: “a tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade”. (1999, p. 44) O que temos no futebol? Homens agindo. Ainda que sua ação no jogo não seja uma mimese em si, de atos cotidianos, o próprio jogo, como vimos ao longo deste estudo é uma representação de relações entre aspectos da existência humana, mais do que isso, uma re-apresentação de nossos conflitos simbólicos, sendo, portanto, numa perspectiva ontológica, a imitação da estrutura da vida.

Quanto ao espetáculo e o canto, o Aristóteles curiosamente considera que “a parte cênica, embora emocionante, é menos artística e a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores; ademais, para a encenação de um espetáculo agradável, contribui mais o cenógrafo que o poeta”. (ARISTÓTELES, 1999, p. 45) Uma ótima provocação para quem busca aproximar teatro e futebol. Ora, futebol é exclusivamente cena, encenação. Se há alguma poesia essa poesia brota da cena. Não há, no caso do futebol uma poesia anterior, ou prévia que se dê à encenação. Há uma poesia possível de ser lida e experimentada junto à observação da cena, do jogo e de todas as sensações que esta produz. O ensaísta-cineasta Pier Paolo Pasolini, ao contrário do que pressupõe o filósofo grego, considera que existe uma poesia possível dentro do futebol, que para nós é genuinamente cênico. Nessa compreensão, mais do que poesia que se encontra dentro da cena, é identifica-se uma poesia construída por ela simultaneamente à experimentação estética e vivencial de uma partida de futebol. Segundo Wisnik:

Pasolini dizia que o futebol é uma linguagem, e comparava jogadores italianos com escritores seus contemporâneos, vendo analogias entre os estilos e as atitudes inerentes aos seus ‘discursos’. Mais do que isso, falava, escrevendo em 1971, de um futebol jogado em prosa, predominante na Europa, e de um futebol jogado como poesia, referindo-se ao futebol sul-americano, e, em particular ao brasileiro [...] O futebol era para ele o terreno em que se dava ainda o grande teatro e rito da presença, expondo ao vivo, em corpo e espírito, um largo espectro da escala humana. (WISNIK. 2008, p. 13)

Desta discussão passamos à compreensão dos conceitos de peripécia e o reconhecimento, partes integrantes da fábula. Como já concordamos que a fábula constrói-se, no caso do futebol, na relação com o espectador e para o qual a fábula é única, consideremos que também estes elementos vão variar de acordo com o lugar que o espectador ocupa. No tratado grego, peripécia

é a alteração das ações, em sentido contrário e essa inversão deve acontecer segundo a verossimilhança ou a necessidade. (P. 49) Verossimilhança dentro do jogo é um conceito difícil de definir ou aproximar, sobretudo porque o que mais chama atenção são os lances considerados ‘impossíveis’ como os dribles de Mané Garrincha ou as viradas de placar nos minutos finais de partidas decisivas.

Analisando o futebol a partir dos conceitos relacionados á tragédia, a **peripécia** parece encontrar terreno fértil no futebol. A todo tempo uma grande mudança pode acontecer numa partida de futebol e esse é um de seus grandes trunfos. A incerteza do que pode acontecer até o apito final. O interessante também neste caso é o desejo da peripécia. Um time que perde por um gol de diferença e corre em busca do empate, fica feliz com um gol nos últimos minutos do jogo, tendo então um empate com sensação de vitória, e a peripécia é comemorada. Já no caso do time que deixa a vitória escapar, sente o impacto da mesma peripécia sob um ponto de vista negativo, passando o empate a representar quase uma derrota para ele. Também podemos considerar peripécia um não gol, como no caso de cobrança de pênaltis. O pênalti é um meio-gol, confronto face a face do goleiro com o batedor, sem barreira e a uma distância consideravelmente curta. Um pênalti perdido é uma peripécia negativa para quem o perde – pois perder um pênalti é quase imperdoável – e uma peripécia impressionantemente positiva para o goleiro que defendo um gol, já que ele, caso não defendesse já estava previamente perdoado, tão certo era o gol. Outros acontecimentos dentro da partida podem ser consideradas peripécias, como a expulsão de um jogador, uma substituição inesperada, a cobrança de uma falta ou escanteio indefensáveis. Dentro de um campeonato um placar pode representar peripécia, quando um time pode ganhar ou deixar de ganhar três pontos, alcançando posições que lhe renderão novas possibilidades (entrar no grupo dos quatro primeiros e disputar o campeonato intercontinental, como é o caso da Taça Libertadores das Américas) ou mesmo cair para um série inferior a que está, caso fique entre os quatro com as menores pontuações.

Reconhecimento é outro conceito que requer uma reorganização para caber na leitura do futebol enquanto drama. Se na tragédia é a passagem do desconhecimento ao conhecimento através de diferentes estratégias, no futebol o que se conhece é o que acontece, sempre simultaneamente. Podemos falar de informações importantes que podem interferir na performance do jogador, como quantos minutos faltam, ou no caso de finais de campeonatos como está o resultado de outras partidas que estejam sendo realizadas concomitantemente e cujos

pontos estejam sendo disputados acirradamente, incluindo o número de gols necessários à obtenção do título de vencedor do campeonato. Aristóteles considera que o reconhecimento de qualidade está ligado a uma peripécia.

Em termos de apresentação dos acontecimentos a tragédia divide-se em prólogo, episódio, êxodo e canto coral. Se pensarmos na partida como um evento integral, considerando os acontecimentos anteriores ao apito do juiz, podemos considerar como **prólogo** os jogos denominados preliminares que buscam aquecer a platéia para o jogo principal. O **episódio** e o **êxodo** estariam dentro do tempo regulamentar do jogo e o **canto coral** ficaria por conta da atuação da platéia. Não é um exagero pensarmos assim, pois ainda que estes elementos não se organizem de forma seqüenciada como propõe Aristóteles na tragédia, o canto das torcidas faz parte de todo o evento e influencia na partida na medida em que impulsiona o time reverenciado e intimida não só os opositores, como o trio de arbitragem.

Os conceitos de **desenlace** e **desfecho** apesar de similares dizem respeito a diferentes aspectos da representação. O primeiro é mais conceitual e diz trata de como o conflito é solucionado, e o segundo diz respeito ao momento em que isso acontece, cronologicamente falando. Para Aristóteles o desenlace deve derivar da própria fábula e não de um *deus ex machina*, efeito fantástico usado como recurso para incluir ou retirar personagens de cena. Talvez esta constatação de Aristóteles tenha relação com o sentimento de vazio que sobra quando se ganha um campeonato mesmo perdendo o jogo, pela contagem dos pontos, nos modelos de campeonato chamado de ponto corrido, quando um clube pode conseguir a vitória mesmo antes do término de todas as rodadas. Ainda que experimentemos a alegria da conquista do campeonato, sente-se a falta da vitória do jogo em questão. O contrário acontece com o time adversário quando vive o famoso ganha mas não leva, quando precisa de um determinado número de gols de diferença e mesmo ganhando não alcança esta diferença. Aqui poderíamos considerar a situação inverossímil, um time ganha a partida e a comemoração da vitória é feita por outro. Neste caso consideramos o desenlace fora do drama, se considerarmos como drama a partida, mas dentro dele caso o consideremos enquanto o campeonato.

Enredo e **desfecho** também são conceitos que podem ser aplicados no caso de partidas isoladas, campeonatos, ou mesmo na história do futebol, sendo enredo tudo o que acontece dentro do que consideramos drama e desfecho o que vai da mudança ao final da peça. É sempre útil lembrar que no caso específico de compreendermos como drama a partida em si, a

constituição lingüística e literária do enredo e mesmo do desfecho, acontece ao final da partida, quando os torcedores partem para comentar o jogo, mas é possível de se constituir também durante sua realização, que é o que fazem os locutores que constroem o jogo para o torcedor ausente.

Dois conceitos que não estão em Aristóteles mas comumente são identificados como elementos presentes na construção dramática aplicada ao teatro podem ser utilizados também no caso do teatro. Martin Esslin, em *Anatomia do Drama* (1978) faz um levantamento dos elementos estruturais do drama para garantir o que ele considera como primeiro e mais importante objetivo desta construção. No começo do quinto capítulo o autor define:

Para usarmos os termos mais simples e correntes, a tarefa básica de qualquer pessoa preocupada em apresentar qualquer espécie de drama a uma platéia consiste em captar a atenção desta e prendê-la pelo tempo que for necessário. Somente quando este objetivo fundamental houver sido atingido é que poderão ser alcançados objetivos mais elevados e ambiciosos tais como a transmissão de sabedoria e compreensão, a poesia e a beleza, o divertimento e o relaxamento, o esclarecimento e a purgação de emoções. Quando se perde a atenção do público, quando se fracassa no objetivo de se fazê-lo ficar concentrado no que está acontecendo, no que está sendo dito, tudo está perdido. (ESSLIN, 1978, p. 47)

Enquanto partida, o futebol não tem necessariamente como objetivo principal prender a atenção do público e pode caminhar para em busca de seu resultado mesmo sem audiência. Enquanto universo, porém, é apenas o interesse do torcedor pelo futebol que o torna uma grande atividade. Sem o envolvimento das torcidas ao redor do mundo o futebol jamais seria a indústria em que se configurou hoje. Desta forma, o objetivo definido por Esslin para o teatro como primordial aplica-se também ao futebol, num sentido mais amplo de construção distendida e pulverizada no tempo e no espaço.

Estas considerações revelam dois aspectos inerentes às partidas de futebol. Por um lado impõe-se o caráter competitivo do jogo, onde o que se objetiva é o resultado, e a beleza do espetáculo não deveria interferir na avaliação do torcedor da partida. Como espetáculo, porém, o resultado é um dos elementos da partida e não seu objetivo final. Uma grande partida, em termos de dramaturgia, não envolve necessariamente um resultado favorável – mesmo porque a definição de favorável no futebol depende do ponto de vista de quem a assiste. A derrota do Brasil para o Uruguai na final da Copa de 1950 é um exemplo bastante contundente de um jogo

que entrou para a história como um enredo surpreendente e inesquecível, considerada por Nelson Rodrigues como a grande tragédia brasileira.

Alguns dos elementos estruturais para Esslin passíveis de serem analisados no espetáculo futebolístico colaborando com a construção de sua dramaturgia são: o **suspense**, a **imprevisibilidade das ações** e a **criação de expectativa**. O suspense faz parte da própria natureza do futebol, visto que seus resultados não são conhecidos a priori. Mesmo durante o jogo, quando parece ir se definindo seu desfecho com grandes diferenças no placar, o torcedor sempre lembra-se da máxima que diz: “em futebol tudo é possível” ou ainda “futebol só acaba no apito final”. Em partidas definitivas, como finais de campeonato que envolvem o título ou, ao contrário, o risco de rebaixamento para uma série inferior o suspense já vem atrelado à partida. Nesta mesma perspectiva encontra-se o que Esslin chama de imprevisibilidade das ações que no caso do futebol parece ser o gerador do suspense. Sobre esta imprevisibilidade muito já se falou nesta dissertação. A imprevisibilidade de cada lance e a própria imprevisibilidade dos rumos da partida. Um gol inesperado ou um gol perdido reestruturam o interesse do torcedor pela partida quer pela alegria da marcação no placar, quer pelo desespero do tempo que passa e o gol não chega. Contusão de jogadores importantes, brigas em campo, erros de arbitragem são exemplos de ações imprevisíveis que podem mudar o rumo da partida e sempre interferir no interesse do público pelo espetáculo.

O último conceito trazido do universo teatral para o futebol é o **conflito**. Para tanto recorreremos ao estudo de Renata Pallottini que cruza definições de Aristóteles e Hegel. Nesta perspectiva, a autora nos mostra que para Hegel “A finalidade de uma ação só é dramática se produzir outros interesses e paixões opostas” (HEGEL, apud PALLOTTINI, 1988). E segue:

Está aí claramente exposto o princípio do conflito, inerente à filosofia toda de Hegel: uma ação, desencadeada por uma vontade, que tem em mira um determinado objetivo, *colide* com: a) interesses, b) paixões, portanto, *vontades* opostas. Esta *colisão* é o *conflito*. E desta colisão algo nascerá. (PALLOTTINI, 1988, p. 19)

A compreensão de conflito para a dramaturgia teatral, pleonasma necessário para distinguir o que aqui chamamos de dramaturgia futebolística, encaixa-se com um dos aspectos do futebol que é comumente compreendido como principal responsável pelo sucesso do esporte entre seu público: a questão da competitividade. Obviamente que conflito não é competição, mas muito se pode encontrar de semelhante nos dois conceitos, visto que o futebol tem na sua

configuração duas vontades opostas, ou melhor, a mesma vontade vivida de duas formas diferentes. Ambos os times pretendem conquistar a vitória e sua vitória representará, inevitavelmente a derrota de seu opositor. Ainda mais considerações de Hegel, novamente citadas por Pallottini contribui ainda mais nessa compreensão:

7 – O interesse dramático só nasce da *colisão* entre os objetivos dos personagens. O que realmente produz efeito é a ação como ação e não como exposição dos caracteres em si. A concentração de todos os elementos do drama na *colisão* (conflito) é que constitui o *nó* da obra. (...) ‘Em princípio, o lado trágico consiste em que ambas as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu caráter como uma negação do fim e do caráter adversos e os combate, que as torna igualmente culpadas... Encontra-se assim formulada uma contradição irresolúvel que, embora transformando-se numa realidade, jamais se pode manter no real e nele se impor como um elemento substancial, mas só se justifica na medida em que oferece a possibilidade de uma reabsorção. Logo, tão legítimo é o fim e o caráter trágico, como necessária é a solução desse conflito.’ (PALLOTTINI, 1988, p. 21)

A aproximação aqui é no sentido de identificar no futebol como elemento constituinte deste modo de espetáculo este traço tão caro à construção da dramaturgia. O que parece um importante elemento a ser incorporado à criação no teatro, parece ser inevitável no futebol, dado que lhe é natural, parte do jogo, a oposição de vontades, a defesa de um interesse em colisão com o interesse do outro, como vontades que se contrapõe. E ainda é curioso como Hegel, segundo Pallottini considera a importância no teatro de solucionar este conflito. No futebol a conclusão de um conflito, ou no seu caso de uma competição, sempre desembocará num novo conflito, dado que a partida, como já foi dito no capítulo anterior faz parte de uma dramaturgia maior, a de um campeonato, que faz parte da dramaturgia da temporada e esta da história do futebol. Acabado o jogo, no já mencionado efeito de reverberação, a conclusão deste conflito gerará outro, e mais outro e mais outro, fazendo do universo do futebol uma grande dramaturgia construída ao longo da história envolvendo diferentes culturas.

Estas aproximações são uma possibilidade de leitura e de compreensão dos caminhos que ao longo dos séculos estas duas práticas, teatro e futebol, foram tomando separadamente, ora se afastando, ora se encontrando. A comoção provocada pelo futebol, sobretudo do brasileiro, pode dever muito a esta construção de uma dramaturgia que mesmo que construída ao inverso do modelo com o qual estamos habituados no teatro possui tantos pontos de encontro. A forma

como vivenciamos o jogo, passa também por esta construção de sentido que é sempre fruto da ação vivenciada e num movimento cíclico e ininterrupto provoca outras relações e outros dramas. O modelo de Aristóteles talvez pareça rígido e datado, mas como foi possível observar nas aproximações e nas falas dos demais autores trazidos acima, servem de baliza para tentarmos compreender nossas relações com nossa própria cultura.

2. A catarse no futebol: os processos de identificação

A satisfação promovida pelo futebol em termos de viver uma experiência de representação social, diferentemente da prática teatral, pode estar no fato de que no futebol esta representação é vivenciada por seus agentes, quer sejam eles jogadores, técnicos, e demais envolvidos na realização das partidas ou mesmo espectadores que no caso do futebol, como já foi repetido à exaustão, representam importantes agentes porque têm no seu exercício de fruição, importante papel criador.

No teatro o espectador pode se identificar com o personagem vencedor, por exemplo, mas no futebol, com a vitória de seu time ele é de fato o vencedor. Na derrota do seu time, ele torna-se de fato o derrotado, ao contrário do teatro, onde ele está protegido, onde o derrotado é o personagem, não ele. Mas o fato de ele ser um derrotado ou um vitorioso no futebol é também representação, já que ele pode não sê-lo em sua vida real. Tanto no teatro quanto no futebol, o que se tem é a vivência pela representação, mas representações num nível distinto. Ainda que este espectador assista a uma peça com temática social, ainda que através do exercício da fruição, ele se identifique com a experiência da personagem e seu exercício de fruição, ele não faz parte da representação, mas a representação que é vivenciada pelos atores é seu objeto de fruição.

Mas, é preciso assinalar que essa batalha corporal por um objeto concreto e figural, cifrado e escapadiço, envolvendo sobrevivência e gozo, não se dá como metáfora nem como alegoria: o jogo enquanto tal promove o esquecimento do sentido (como num teatro que virasse animada e turbulenta música). (WISNIK, 2008, p. 79)

Além de considerarmos o exercício individual de cada torcedor, há importantes considerações a serem feitas à torcida, corpo constituído pelos milhares de torcedores que em presença ou virtualmente se relacionam com cada partida. Como um corpo, um organismo vivo,

único em sua totalidade, mas diverso, nas pequenas individualidades que o conceituem, uma torcida de futebol se movimenta a partir de princípios coletivos. A autoria de cada gesto, cada grito de guerra, cada novo procedimento desmancha-se no anonimato da multidão. Os gritos de tensão, os gestos que compõem uma coreografia não ensaiada, ou ensaiada ao longo das civilizações, surgem não se sabe de onde e convoca a todos para uma vivência coletiva.

De sua cadeira pode-se ver o todo de uma torcida de futebol e ao mesmo tempo em que você se retira estratégica e hipoteticamente deste todo para apreciá-lo, você faz parte dele e é observado por outro provável observador. Nos estádios de futebol, muitas vezes as pessoas admiram a torcida apontando para ela, como se não fizessem parte daquele todo, tirando fotos como turista, impressionadas com aquele corpo coletivo. Talvez sem dar-se conta que do outro lado do estádio, alguém o fotografa com a mesma admiração.

A chegada dos torcedores ao estádio, se pensada visualmente, lembra os afluentes de um mesmo rio. Neste rio, que é jogo, unem-se todos num mesmo elemento e à barra do rio no mar, assemelha-se a saída desta multidão. Num movimento quase orgânico, o corpo se move rumo à avenida principal de qualquer cidade onde tenha acontecido a partida. E, insistimos, como num organismo, qualquer movimento destoante, contrário ao fluxo, promove uma ferida, uma interrupção no curso natural. Como uma doença.

Às saídas dos estádios, pode-se perceber, uma vez dentro daquela multidão, que a única coisa sensata a se fazer é aderir a ela, seguir seus passos. Caso se mude o rumo, a direção, ou mesmo o ritmo, desloca-se de seu todo e inevitavelmente causa transtornos, problemas naquele fluxo integral e, salvo casos isolados de confusão e violência nestes momentos, o que se percebe é uma consciência de pertencimento a este todo. Uma obediência a um ritmo que não é apenas uma obediência a algo que tenha sido definido e imposto por alguém é uma obediência e uma criação ao mesmo tempo. Quem define o ritmo com o qual se anda nestas situações? Quem define é cada um que faz parte deste todo, e ao mesmo tempo em que define o reconhece e a ele se rende.

O conceito e a compreensão de catarse nos estudos de teatro ou literatura já gera controvérsias, sobretudo quando se trata de recorrer aos escritos de Aristóteles. Mendes, Guénoun, Esslin, Bornheim, Pallottini, Boal. Estes e tantos outros tratam do conceito cunhado pelo autor clássico, fazendo suas próprias considerações, escolhendo pontos de vista e re-

construindo, cada um a sua maneira, o conceito de dramaturgia. Para o caso do futebol, a compreensão da dramaturgia como a construção textual das ações humanas imitadas no palco

O conceito de *catarse*, ao lado do conceito de *mimese* ambos enunciados por Aristóteles em sua *Poética*, construíram ao longo da história das idéias estéticas um paradigma de discussão e interpretação. Como noções fundamentais para compreender a natureza e a função da comunicação poética, marcaram, num extremo o caráter estético-representativo da arte, artifício humano de figurar a realidade natural (*physis*) e a social (*ethos*) e, no outro, o valor ético-afetivo dessa representação, as conseqüências individuais e coletivas dessa representação, as conseqüências individuais e coletivas desse modo de agir sobre o mundo. (MENDES, 1995, p. 15)

A autora segue considerando que estes conceitos são a referência de toda reflexão sobre arte ocidental, quer seja negando-os ou confirmando-os. Lembra também que, ao contrário de outros conceitos definidos pelo autor no que chegou a nós como parte da obra *Poética*, Aristóteles não define precisamente o que compreende como *catarse*, apesar de fazer inúmeras vezes considerações aos sentimentos de terror e pena promovidos pela apreciação de uma determinada obra. No caso do futebol vale ressaltar que as sensações a serem experimentadas na obra a fim de que sejam expurgadas da vida real consideradas aqui como um processo de *catarse*, são aquelas vistas nos torcedores quando entregues à própria realidade do jogo, sofrem, choram, pulam, rezam, abraçam desconhecidos, sentem profunda e sincera alegria ou tristeza através da representação que é o jogo. Exaustos da euforia ou da decepção promovidas pela vitória ou pela derrota, o torcedor volta para a vida real com outro tônus vital. A alegria da vitória parece contrabalancear problemas prosaicos da vida normal e a dor da derrota parece potencializá-las, ainda que no futebol a esperança parece ser vivida contínua e ininterruptamente.

Nas partidas de futebol, o grito de gol ou o lamento da bola na trave, o silêncio e os passos lentos da derrota e a algazarra festiva são experiências vivenciadas simultaneamente nos âmbitos individual e coletivo. Essa experiência potencializa o acontecimento catártico, porque o todo em que se constitui a torcida parece servir de cenário, atmosfera ou universo que além da própria partida envolve o torcedor promovendo suas alterações de comportamento. É aqui que o termo identificação passa a servir no caso do futebol, porque é na coletividade que o torcedor, identificado com o ambiente do qual faz parte e que faz parte dele, vivencia seus processos de reconhecimento que não sendo puramente racionalizados nesta experiência, são liberados através dos procedimentos citados há pouco onde os sentimentos impulsionam a ação. Nos casos mais

extremos, a racionalização teima em acontecer mesmo depois de encerrado o tempo do jogo e alguns torcedores levam para a vida real resquícios dos sentimentos experimentados na refrega. São os casos de agressões e mortes freqüentes que acontecem no universo dos torcedores. A violência nos estádios de futebol e suas imediações tem sido objeto de muitos estudos onde o conceito de catarse também é utilizado para compreensão desta transmutação de comportamentos e de relacionamentos quando se desfaz a fronteira entre a realidade do jogo e a realidade da vida.

3. Jogador e torcedor – os atores e sua performance criadora dentro do futebol

Domingo, 08 de março de 2009. Presidente Prudente (SP), Estádio Municipal José Farah – Ronaldo está em êxtase. Trepado no alambrado, mãos crispadas no arame, a boca escancarada num berro de gol. Ele chacoalha a cerca com vigor selvagem. A torcida enlouquece. O alambrado não agüenta, as vigas cedem. Parece sexo, mas é futebol – e dos bons. Ronaldo acaba de marcar o gol de empate do Corinthians contra o Palmeiras aos 47 minutos do segundo tempo. Na arquibancada torcedores batem no peito, choram, puxam os cabelos. Depois do jogo, do lado de fora do estádio, um rapaz exhibe aos amigos um pedaço do alambrado quebrado: “Isso aqui vale mais que resto do muro de Berlim”.
Felipe Zylbersztajn, 2009⁸

Esta é apenas a mais recente descrição de uma atitude exacerbada relacionada à prática do futebol e tem o mérito de versar não diretamente sobre o jogo, mas sobre a relação entre jogadores e torcedores e sobre o processo de identificação do qual acabamos de tratar. A função criadora tanto do jogador quanto do torcedor num evento desta natureza observa-se dentro do tempo limitado para o jogo em si, como do tempo estendido tanto cronológica como subjetivamente. No momento descrito acima o tempo regulamentar do jogo já havia acabado, mas o jogo e sua instalação ritualística ainda permanecia firme e atuante.

Se no teatro consideramos que é o ator quem dá vida às personagens e torna visível as cenas imaginadas pelo autor, lidas, traduzidas e recriadas pelo diretor, no futebol todas essas pessoas se encontram na figura do jogador. Não necessariamente na mesma ordem que a do teatro, ou podemos mesmo dizer, sem obedecer a nenhuma ordem cronológica o ator funciona simultaneamente como ator, diretor em alguma medida, pois mesmo com as indicações do treinador ele tem, senão autonomia, pelo menos condições reais para posicionar-se como melhor

⁸ Revista Playboy – Abril 2009, p.73.

entender no decorrer da partida, ainda que dentro das possibilidades de sua posição técnica. E autor da dramaturgia que se vai contar a partir do que ele e os demais agentes produzirem na cena futebolística.

Há na obra de Mendes, *As Estratégias do Drama*, importantes conceitos para entender melhor esta complexa construção de sentido promovida pelo jogador de futebol através da cena construída por ele à medida que a vive de fato, cena esta que vai desembocar, no que estamos chamando de dramaturgia da leitura. O conceito de convivência dramática parece ajudar quando a autora propõe traçar delimitações entre o texto dramático e o texto teatral, que em muito dialoga com nossa proposta: “O drama é uma forma artística extremamente persuasiva e envolvente, pois imitando a ação por meio da linguagem, faz com que a linguagem desapareça, transformando em ação, chegando com isso a quase substituir a realidade aos olhos do leitor/espectador.” (MENDES, 1995, p. 22)

Esta breve definição de drama parece servir bem ao caso do futebol, pois na sua proposta a linguagem ao desaparecer transforma a imitação em ação. Ora, se não é justamente isso o futebol. A imitação, ou mais do que isso a re-apresentação das experiências mais fundamentais do homem através do jogo. Apesar de compreender que não é disso especificamente que a autora trata aqui, o uso de sua fala serve para propor esta nova compreensão da relação entre dramaturgia e futebol. Mesmo cercado por questões lingüísticas e somente possível de ser percebido e reconstruído numa perspectiva conceitual através da linguagem o futebol é ação. Ação, como o drama por isso se define. Neste momento, buscando relacionar esta à questão da relação do jogador sua múltipla função criadora no futebol, trazemos novamente Mendes:

Qual é o élan de uma personagem dramática fora das palavras que constituem seu ser, totalizado por sua ação e seu caráter? Se há uma ausência do autor em relação ao texto dramático, no sentido de que ‘ele não está mais lá’, ela não difere, fundamentalmente, da que existe no poema. Seja qual for a máscara usada pelo autor para lhe dar vida ou ‘dar passagem’ o texto é órfão. (MENDES, 1995, p. 22)

Aproveitemos a metáfora utilizada pela autora e tentemos identificar a paternidade do personagem no futebol. Se na ficção os personagens são todos órfãos, ao menos se conhecem seus criadores. No caso do futebol, de tantos, não se sabe quem o é de fato. Como no anonimato característicos das tradições populares e das criações folclóricas, o personagem no futebol não tem autoria definida. Além dessa paternidade desconhecida, confundem-se ator e personagem.

Sem assumir outro personagem que não o de jogador de determinado time ou seleção, o desportista-artista constrói dentro do campo, através de sua performance e fora dele, através da repercussão desta e das sucessivas apresentações, um personagem que é desenvolvido em duas dimensões: na dimensão de uma partida do futebol e na dimensão de sua carreira. Uma obviamente interfere na outra. A carreira de Ronaldo Fenômeno, interfere na narrativa de sua performance em campo, por conta da expectativa criada ao longo de sua carreira. Ciclicamente, esta expectativa foi construída ao longo das partidas jogadas por ele.

Em *O Teatro é necessário?* Guénoun faz importantes considerações da função do ator e do espectador em sua relação com a criação. Para ele, mais do que ator o que temos em cena é o agente, sobretudo quando está tratando deste estudo na Poética. E porque escolhemos justo esta abordagem aqui? Porque esta compreensão, como no nosso caso, não distingue conceitualmente como fazemos hoje no teatro, o ator da personagem. E ressalta que mesmo construindo uma teoria sobre representação, Aristóteles não trata necessariamente da função do ator. Parece que como na nossa proposta para o futebol, na tragédia a representação e a coisa representada se confundem. Representar uma ação é também executar uma ação, como no jogo.

É que não se pode conceber idéias sobre o ator (pensar o ator, tratá-lo como objeto de pensamento) se não se estabelece uma diferença entre a ação representada e a ação de representar. O ator se instala neste afastamento: ele é aquele que assume a ação de representar na medida em que ela se distingue da ação representada. Ora, a *mimesis práxeos*, acredito, designa as duas ações no espaço de uma posição comum, como que indiferenciada. Por isso se torna impossível qualquer teoria sobre o ator: o dispositivo não deixa hiato algum onde esta ação singular possa operar. (GUÉNOUN, 2004, p. 23)

E, a partir daí, propõe que o termo “agente” forma participio do verbo agir – inerente ao drama – seja o melhor para definir o personagem, dado que no drama é quem atua.

A diferença entre atores e personagens não é pertinente na Poética. Os agentes são tanto aqueles que representam, quanto aqueles que são representados, segundo o valor moderno destes termos: qualquer dissociação atributiva é incerta do ponto de vista da unidade intrínseca, homogênea e primordial da ação. A ação, tal como Aristóteles a estrutura, não é mais imitante do que imitada. Ela é operação de agir. (GUÉNOUN, 2004, p. 24)

Essas similaridades entre os pressupostos de Aristóteles e os que estamos propondo para a leitura do futebol, vai reforçando a nossa defesa de que em algum momento tanto

historicamente, quanto no tempo de sua realização, os exercícios comparados – futebol e teatro – apresentam semelhanças fundamentais. Mais adiante, o autor trata de outro termo que está diretamente ligado à prática do futebol. É o princípio do prazer, no caso da tragédia diretamente ligada à aprendizagem proporcionada pelo olhar, se falamos de espectador, mas também possível de ser experimentado no ato da representação no caso do agente. Quando todos os argumentos sobre porque assistir futebol forem insuficientes sempre restará o prazer como motivo suficiente para se deliciar com uma partida de futebol. Mas, se continuarmos com a *Poética*, o que se aprende com a apreciação de uma partida? Os princípios morais não estão declaradamente presentes no nosso caso, como no caso grego. Mas estão ali, como que reunidos naquela representação que dá ao olhar e que sem tradução conceitual é experimentada sem necessariamente ser racionalizada. A construção da dramaturgia da leitura pode ser observada na descrição de Ney Bianmchi na Manchete Esportiva do mesmo ano, recortada por Ruy Castro e novamente por Wisnik, sobre a memorável performance da seleção brasileira sobre os russos na Copa de 1958, embalados por Garrincha:

Monsieur Guigue, gerdame nas horas vagas, ordena o começa da partida. Didi centra rápido para a direita: 15 segundos de jogo. Garrincha escora a bola com o peito do pé: 20 segundos. Kuznetzov parte sobre ele. Garrincha faz que vai para a esquerda, não vai, sai pela direita. Kuznetzov cai e fica sendo o primeiro *joão* da Copa do Mundo: 25 segundos. Garrincha dá outro drible em Kuznetzov: 27 segundos. Mais outro: 30 segundos. Outro. Todo o estádio levanta-se Kuznetzov está sentado, espantado: 32 segundos. Garrincha parte para alinha de fundo. Kuznetzov arremete outra vez, agora ajudado por Voinov e Krijveski: 34 segundos. Garrincha faz assim com a perna. Puxa a bola para cá, para lá e sai de novo pela direita. Os três russos estão esparramados pela grama, Voinov com o assento empinado para o céu. O estádio estoura de riso: 38 segundos. Garrincha chuta violentamente, cruzando sem ângulo. A bola explode no poste esquerdo da baliza de Yashin e sai pela linha de fundo: 40 segundos. A platéia delira. Garrincha volta para o meio do campo, sempre desengonçado. Agora é aplaudido.

A torcida fica de pé outra vez. Garrincha avança com a bola. *João* Kuznetzov cai novamente. Didi pede a bola: 45 segundos. Chuta de curva, com a parte de dentro do pé. A bola faz a volta ao lado de Igor Netto e cai nos pés de Pelé. Pelé dá a Vavá: 48 segundos. Vavá a Didi, a Garrincha, outra vez a Pelé. Pelé chuta, a bola bate no travessão e sobre: 55 segundos. O ritmo do time é alucinante. É a cadência de Garrincha. Yashin tem a camisa empapada de suor, como se jogasse há várias horas. A avalanche continua. Segundo após segundos, Garrincha dizima os russos. A histeria domina o estádio. E a explosão vem com o gol de Vavá, exatamente aos três minutos. (CASTRO, 2000, apud WISNIK, 2008, P. 269)

A rigorosidade no acompanhamento do cronômetro poderia fragilizar a credibilidade da narrativa, não fosse o caso de estarmos lendo numa perspectiva de construção de dramaturgia. Neste caso ela é um ganho, pois ilustra a habilidade do jornalista em tentar reproduzir para o leitor, que não assistiu à partida as sensações e os sentimentos experimentados ali, reconstituindo a atmosfera do acontecimento, usando um jogo de palavras e uma construção entrecortada, entre linguagem e números reproduzir e precisão de cada lance.

Muitas outras narrações dos jogadores brasileiros poderiam ser citadas. Todas as semanas lances espetaculares acontecem e chegam a nós pela TV, internet ou rádio. A paixão dos torcedores pelos jogadores é alimentada por performances como estas. Domingos da Guia, Frienderich, Leônidas da Silva, Mané Garrincha, Pelé, ou os mais recentes, Zico, Sócrates, Romário, Rivaldo, Edilson, Robinho e os Ronaldos, o Gaúcho e o Fenômeno. Líderes absolutos do imaginário brasileiro, sobretudo masculino, estas figuras constroem na sua prática profissional cotidiana mais do que a dramaturgia de uma partida de futebol, eles construíram e continuam construindo a dramaturgia de um povo, e suas gerações. Wisnik (2008) observa que até nos nomes dos jogadores podemos encontrar indícios do que a relação do torcedor com o jogador representa para os brasileiros. Apelidos, ao invés de sobrenomes, como é comum nos países desenvolvidos, promovem uma espécie de familiarização da torcida com o jogador. Se a relação com os ídolos tem uma distância entre admirado e admirador, no caso do futebol essa distância é reduzida por diversos fatores próprios da prática de futebol, como a possibilidade de encontrar o ídolo semanalmente ou mesmo a possibilidade de jogar como ele, no seu dia-a-dia. E essa proximidade entre o brasileiro e o jogador de futebol dá espaço para essa curiosa prática de oficializar apelidos como nome dos profissionais.

O que interessa também na relação entre torcedores e jogadores, além da produção e recepção do que se vive dentro do campo, nas partidas decisivas onde parece estar confiando a própria vida ao jogador de futebol, é a carreira de um clube ou de um jogador. Não é raro um torcedor chamar a longa permanência do Esporte Clube Bahia longe da elite do futebol brasileiro, a Série A, de “a novela do Bahia”, a decida do Corinthians para a segunda divisão, como o “drama corintiano”. Esta construção dramatúrgica quer dentro do campo, relacionada diretamente à partida, quer avançada para a vida cotidiana só é possível pela co-autoria da dramaturgia futebolística, onde jogadores e torcedores escrevem juntos, os capítulos da história do futebol.

CONCLUSÃO

Com um o objetivo que se re-configurou diversas vezes durante o período de pesquisa, esta dissertação trouxe, por fim, considerações sobre os aspectos artísticos, cênicos e dramáticos observados no universo do futebol. Nascida do desejo de compreender os motivos da comoção promovida pelo futebol em suas imensas platéias em contraste com o contínuo esvaziamento dos teatros, a pesquisa acabou por gerar uma pergunta norteadora: por que futebol é esporte e não arte? Assim, problematizando sobre as questões relacionadas aos conceitos de jogo, esporte e arte, buscou-se construir uma linha de análise do espetáculo a partir de seus elementos cênicos, geradores de uma dramaturgia própria do espetáculo futebolístico.

Desta forma, acredito que muitos aspectos aproximam o futebol de uma prática teatral, desde sua origem em rituais sagrados nas remotas civilizações em torno de todo o mundo, como muitos de seus aspectos formais, passíveis de serem comparados. A comparação entre estes dois eventos foi escolhida como estratégia metodológica porque acredito que das linguagens artísticas o teatro é a que mais tem similaridades com o futebol, possibilitando assim traçar um caminho por onde fosse seguro questionar o que mais tem o futebol além dos elementos básicos e próprios da prática esportiva, que atrai multidões e que povoa o imaginário coletivo por tanto tempo mesmo encerradas as partidas, confundindo-se com práticas artísticas.

Defendo ainda que apesar da fragilidade de muitas respostas, e na impossibilidade e ineficácia das comparações, a pergunta continua sem ser respondida, de modo que, ainda que não tenhamos hoje pronta uma resposta positiva, também não temos uma resposta negativa que esterilize a pergunta. Ainda que não encontremos argumentos que assegurem classificar o futebol como prática artística – e essa classificação não é uma necessidade, mas uma inquietação – não podemos negar que boa parte da população do mundo e sobretudo a brasileira dedica momentos preciosos de lazer a esta prática e nela trabalham muitas de suas questões subjetivas da existência, mesmo que a muitos pareça uma prática estéril e esvaziada de elevação intelectual, conceitual ou mesmo espiritual.

Avançando desta questão o que se conquistou nesta dissertação foi uma decupagem do evento futebolístico a partir de um modelo preparado para o teatro. Mesmo sem recorrer às teorias da etnocologia, por motivos diversos, o que se fez ao longo dos dois últimos capítulos foi compreender o futebol como um espetáculo com fortes elementos cênicos que mais do que

um simples esporte onde se buscam resultados o jogo é um espaço de construção de sentido e de experimentação estética. Foram levantados e analisados pontos específicos do universo do futebol, desde a análise da partida em si, seus elementos cênicos materiais e humanos, até os elementos dramáticos encontrados dentro de cada partida e na relação desta com suas repercussões no dia-a-dia dos envolvidos, desde jogadores, até jornalistas e seu principal agente, os torcedores. Toda a construção da dissertação foi nessa perspectiva, de considerar o torcedor de futebol, seu público, sua platéia, como principal envolvido no jogo, pois é dele que são demandadas todas as ações em torno do futebol. É para ele e por ele que toda a máquina gira e que jogos, programas, transmissões, propagandas, campeonatos e tudo o mais existe. Sem torcedor o futebol perde o sentido.

O afinamento da pesquisa, partindo do interesse pela relação do torcedor/espectador pelo espetáculo do futebol para a defesa de uma dramaturgia própria do jogo, resulta da compreensão de que quanto mais detalhado o estudo, mais amplo ele se torna. Encontrar uma dramaturgia própria do futebol significa dizer que futebol não é teatro, posto que as diferenças são evidentes, mas significa também compreender que mesmo com diferenças tão significativas, as duas experiências operam numa dimensão cultural muito próximas e vez ou outra se confundem e se completam. O torcedor quer vai ao estádio de futebol ou acompanha as partidas pela tv, ou rádio ou mesmo Internet, sacia assim uma fome de experiências que também podem ser alimentadas no universo teatral. Enxergar e atribuir contornos a esta dramaturgia talvez seja o primeiro passo para provocar outras comparações em busca de uma nova compreensão para o espetáculo dos estádios.

Numa pesquisa mais avançada, espero continuar investigando a relação entre a produção do futebol e sua recepção, sempre atenta a todo seu universo e não atrelada ao que ele tem apenas em si. O que o futebol tem de instigante e quase misterioso é essa capacidade de se dissolver por entre o cotidiano daqueles quem fazem parte de seu universo, extrapolando os limites do estádio, do campinho, da várzea. Espero, assim, numa segunda etapa desta pesquisa, verificar em que medida o teatro tem ainda esta capacidade de dialogar com sua platéia para além das paredes dos teatros, tornando-se assim parte indispensável de suas vidas, como o é o futebol para seus torcedores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção os Pensadores. – São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira – São Paulo: HUCITEC/Brasília: Ed. da UnB, 1993.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. – São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. **O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6ª edição. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BÖHME, Gernot. **Essays zur neuen Ästhetik (Atmosfera - ensaios para uma nova estética)** Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995. Tradução livre de Luiz Cláudio Cajaíba Soares.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht. **A estética do Teatro**. – Rio de Janeiro: Graal: 1992.
- CAJAIBA, Luiz Cláudio. **A encenação dos dramas de língua na Bahia**. Tese de doutoramento, PPGAC/UFBA. – Janeiro de 2005, Cap. 1. pp. 49-61, 68-74.
- CARMONA, Lédio e POLI, Gustavo. **Almanaque do Futebol** – Rio de Janeiro: Casa da Palavra. COB, 2006.
- COELHO, Teixeira. **O que é Ação Cultural?** – São Paulo: Brasiliense. Coleção Primeiros Passos, 1989.
- CRUZ, Maria Teresa, **Experiência estética e estetização da experiência**, Revista de comunicação e linguagens, Ed. Cosmos, janeiro, nº 12-13, Lisboa, 1991.
- DAMATTA, Roberto. **A Bola Corre Mais que os Homens: duas copas, trezes crônicas e três ensaios sobre futebol** – Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. (org.). **Universo do Futebol**. – Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.
- DAOLIO, Jocimar (org). **Futebol, cultura e Sociedade**. – Campinas: Autores associados, 2005.
- DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do espectador** – São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **A Pedagogia do teatro: provocação e dialogismos.** – São Paulo: Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

ESSLIN, Martin. **Anatomia do Drama.** – Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FILHO, Mário. **O Negro no Futebol Brasileiro.** 4ª edição – Rio de Janeiro: Mauad, 2003

FOER, Franklin. **Como o Futebol Explica o Mundo. Um olhar inesperado sobre a globalização.** Tradução: Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. **Etnocenologia: textos selecionados** – São Paulo: Annablume, 1999.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução Fátima Saadi – São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura.** Tradução de João Paulo Monteiro – São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária** – São Paulo: Ática, 1994.

MACHADO, Murilo D'Almeida. **O Êxtase no Futebol. A comunicação ritual e suas experiências sensoriais.** Tese de doutoramento. Programa de Pós Graduação em Multimeios. UNICAMP. – Campinas, 2005.

MAFESSOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Tradução de Francisco Franke Settineri – Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama** – Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** – Petrópolis: Vozes, 2008.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia** – São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos** – São Paulo: Perspectiva, 2005.

PONDÉ, Serafina Maria de Souza. **Nelson Rodrigues e o Futebol: nos lances da bola, os traços da alma.** Tese de doutoramento. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. Instituto de Letras – UFBA, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Luiz Carlos. **O futebol no campo afetivo da história.** Revista Movimento. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994.

RODRIGUES, Nelson. **A pátria em chuteiras: novas crônicas de futebol**. Seleção de Ruy Castro. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997

_____. **À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol**. – Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O berro impresso nas manchetes**. – Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**, tradução de Andréa Stahel M. da Silva. – São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

VALVERDE, Monclar. (org). *As formas do sentido: estudos em estética da comunicação*. – Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. **Estética da comunicação – sentido, forma e valor nas cenas da cultura**. – Salvador: Quarteto, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Veneno Remédio: o futebol e o Brasil** – São Paulo: Companhia das Letras, 2008