



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**O FUTEBOL-ARTE E A CRÔNICA COMO ESPAÇO DE
SUA AFIRMAÇÃO**

GONÇALO LUIZ RIBEIRO

RIO DE JANEIRO

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**O FUTEBOL-ARTE E A CRÔNICA COMO ESPAÇO DE
SUA AFIRMAÇÃO**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

GONÇALO LUIZ RIBEIRO

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

RIO DE JANEIRO
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O futebol-arte e a crônica como espaço de sua afirmação**, elaborada por Gonçalo Luiz Ribeiro.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Fernando Soares Fragozo
Doutor em Comunicação e Cultura - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Gabriel Collares Barbosa
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Paulo Roberto Gibaldi Vaz
Doutor em Comunicação – ECO/UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO
2015

FICHA CATALOGRÁFICA

RIBEIRO, Gonçalo Luiz.

O futebol-arte e a crônica como espaço de sua afirmação. Rio de Janeiro, 2015.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

RIBEIRO, Gonçalo Luiz. **O futebol-arte e a crônica como espaço de sua afirmação.**
Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO.
Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho busca demonstrar como o futebol possui diversos possíveis entendimentos. A priori, é um jogo, com todas as características da atividade lúdica. Mas também está presente no cotidiano como negócio, meio de ascensão social, luta pela eternidade através dos feitos logrados em campo e como elemento de criação de identidades culturais. Mas não só. O futebol também apresenta semelhanças intensas com o culto, a festa e a arte. Não à toa, o estilo brasileiro de jogar passou a ser chamado de futebol-arte. Nesse contexto, o que se propõe é a inclusão do futebol no campo artístico, pelas suas características de beleza e pelo fenômeno de catarse que propicia, com base nas teorias de Gadamer e Aristóteles. Ressalta-se, ainda, a crônica de futebol, possuidora de elementos característicos tanto do jogo como da arte, a exemplo do futebol, como possibilidade estética do jogo, narrando e preservando o futebol-arte, base da arte no futebol, através de sua linguagem, ao mesmo tempo, literária e jornalística, moldando uma memória coletiva acerca do jogo que se atualiza na sua transmissão, de geração em geração, mantendo viva a prática do futebol-arte.

SUMÁRIO

1. Introdução
2. Futebol: um jogo e muito mais
3. O futebol no campo da arte
 - 3.1. Os esquemas de Badiou
 - 3.2. Aristóteles, a arte e o futebol
 - 3.3. Gadamer, a arte e o futebol
4. Uma dança dionisíaca: o futebol-arte
5. A crônica e o futebol-arte no Brasil
 - 5.1. A crônica e suas características
 - 5.2. A história da crônica no Brasil e seu encontro com o futebol
 - 5.3. A crônica de futebol no Brasil
 - 5.4. O futebol-arte na crônica futebolística nacional
 - 5.5. A crônica e o futebol brasileiro na atualidade: uma reflexão
6. Conclusão
7. Referências Bibliográficas

1. INTRODUÇÃO

O futebol, sabe-se, é o esporte mais popular do mundo. Viviana estima que mais de 3,5 bilhões de pessoas, ao redor do mundo, assistem com frequência a partidas de futebol (VIVIANA, 2010 apud. AGUIAR & PROCHNIK, 2010, p. 52). Tal número representa mais da metade da população humana sobre a Terra. E várias razões são capazes de explicar - juntas, e não separadas - esse fenômeno. No presente trabalho, encontram-se algumas delas, expondo-se como ponto central nesse processo o futebol um estilo de jogo que encanta, seduz e agrada: o futebol-arte.

Assim, partindo de uma vasta pesquisa bibliográfica, este estudo tem como objetivos mostrar que o futebol é, evidentemente, um jogo. Mas, pode ser muito mais do que somente uma atividade lúdica, sem, no entanto, deixar de sê-la.

A análise pretendida no capítulo inicial desta obra tem por intuito demonstrar que o jogo de bola praticado com os pés possui todas as características de um jogo, conforme as definições do filósofo holandês Johan Huizinga (2010) a respeito do lúdico que, segundo ele, é a base para a construção da cultura ocidental e a permeia das mais diversas maneiras. Dessa forma, o futebol aparece como um jogo que, como tal, está temporal e espacialmente separado do cotidiano, isto é, possui um tempo próprio desconectado do tempo "real" e um local próprio de prática - o estádio - afastado da vida diária. Da mesma maneira, é também uma atividade de divertimento, praticada com alegria, mas também com tensão em virtude de se buscar a vitória e de não se saber o desfecho de cada jogada quando ela principia. Ao mesmo tempo, como característica de qualquer jogo, o futebol apresenta suas regras próprias, que não devem ser desrespeitadas por aqueles que tomam parte no jogo. E isso vale tanto para jogadores como também para espectadores, no caso, os torcedores. Afinal, estes, como mais um predicado do futebol enquanto jogo, são copartícipes do jogo. Ou seja, estão também jogando junto com os atletas dentro de campo.

Por isso, o futebol seria tão somente um jogo. Mas ele pode ser, ou melhor, ele acaba por ser muito mais que isso. Arraigado na sociedade, tal esporte apresenta uma enorme multivocalidade (DAMATTA, 1982), podendo se relacionar com várias esferas da vida das pessoas que estão envolvidas pelo jogo. De sorte que o futebol, ao mesmo tempo que se aparta do cotidiano, com seu próprio tempo e espaço, também se

aprofunda nele, como profissão, negócio extremamente lucrativo para patrocinadores, empresários, dirigentes e jogadores. Mas também como batalha pela eternidade através dos feitos históricos e heroicos que se pode alcançar no jogo ou meio pelo qual as pessoas se comunicam e se identificam, funcionando assim como um criador de identidades culturais, regionais, nacionais. Além de, claro, muitos outros entendimentos. No fim das contas, o futebol acaba sendo tudo isso, e muito mais, estando ainda, estreitamente ligado - como jogo - ao culto, à festa e à arte.

São vários os aspectos que conectam futebol e arte. Os principais deles, abordados no segundo capítulo desta obra, são a beleza e a catarse. É quando se busca, no estudo de obras de alguns filósofos ocidentais, como Gadamer (2010) e Aristóteles (2004), uma concepção estética do que representa o futebol. E, surpreendentemente para alguns, um tanto menos para outros, o que se alcança é enxergar o futebol, de certa forma, imerso no campo da arte. Com diferenças, evidentemente, mas também com grande aproximação.

Não poderia mesmo ser à toa que se passou a chamar o futebol de "belo jogo". Muito menos sem razão ainda se cunhou o termo "futebol-arte" para denominar um estilo bem brasileiro de praticar o *association*. Um jeito de jogar cheio de firulas, valorizando a individualidade - sem detrimento ao jogo coletivo - e o ataque, mas, sobretudo, com especial gosto pela estética do jogo. Ora, esta é ligação com o estético é, até certo ponto, intrínseca ao jogo, como relata Huizinga (2010). Pois foi levada a cabo e, até mesmo, às últimas consequências pelas seleções brasileiras que atuaram nos mundiais de futebol em 1938 e 1958.

O que esses times ousavam praticar era, em base, futebol, mas, segundo Gilberto Freyre (1938), se aproximava mais de uma dança dionisíaca que enfeitava as jogadas produzidas pelos jogadores em campo e encantava as multidões ao redor dos gramados da França, da Suécia e por onde mais andassem os jogadores brasileiros.

É na dança, arte do movimento, que se apresenta de maneira mais clara o belo do "belo jogo". Uma obra de arte sem a duração clássica, como explica Gadamer (2010), mas que contém a "identidade hermenêutica" de uma obra. E, nesse sentido, extremamente semelhante ao drible, base do estilo brasileiro de jogo descrito como o "futebol-arte".

O drible levanta as multidões pela beleza plástica do movimento, mas também pela surpresa desse movimento, totalmente inesperado e insuspeitado, a exemplo mesmo do próximo passo de uma dança ou balé.

No entanto, o que realmente incendeia os espectadores é a identificação com um dos times, e mesmo com algum jogador específico. De certa maneira, o jogo de futebol é uma peça de teatro. Possui, mesmo, em algum sentido, a estrutura do teatro, haja vista a semelhança arquitetônica entre um estádio e um teatro de arena. Mas, especialmente, o futebol é pródigo em mexer com as emoções do torcedor enquanto este espera, sim, uma vitória, mas também demonstrações em campo que reforcem sua identificação com os atletas, seja pelo time ou pelas qualidades que apresentam no próprio jogo. A identificação era, possivelmente, a parte mais importante numa encenação teatral na concepção aristotélica da arte. Era ela quem permitia à plateia envolver-se com a trama a ponto de purgar os sentimentos de temor e compaixão, algo considerado fundamental pelo pensador grego numa sociedade educada, principalmente, para a guerra. A esse fenômeno da purgação de sentimentos, Aristóteles chamou *catarse*. E ela segue ocorrendo, quase 3.000 anos depois, nos teatros pela aí, mas também nos campos de futebol. O que explica, em parte, que a arte do ludopédio não sobrevenha apenas através do "futebol-arte". O futebol, portanto, apresenta outras possibilidades estéticas.

Numa delas, encontrou seu par perfeito e ideal, tema do último capítulo desta obra. A crônica futebolística se apresenta como elemento que preenche uma lacuna no espetáculo futebolístico. Ela ocupa, por assim dizer, o espaço entre o jogo e o espectador, elevando a possibilidade estética da narrativa sobre o futebol a um patamar, ao mesmo tempo, artístico, jornalístico, histórico e documental.

Advinda dos folhetins, a crônica ocupou um espaço nos jornais e, através da influência dos escritores que a redigiam, transformou-se num *lócus* de literatura dentro de uma massa jornalística, ligada ao cotidiano como a notícia, com características que fogem, porém, completamente ao próprio jornalismo.

O gênero se encaixou perfeitamente com o futebol, que, ao conquistar público, chamou atenção dos meios de comunicação até se transformar no espetáculo midiático de massas que é hoje. Mas a crônica se apresenta como meio em que o futebol parece mais à vontade para exercer sua multivocalidade. Afinal, a própria crônica possui, a seu modo, essa característica de se relacionar com várias esferas da vida, com vários temas

do cotidiano e, por meio de suas qualidades literárias, ressignifica o jogo, trazendo para o público uma interpretação mais produtiva acerca do futebol. Mas é nas penas de Nelson Rodrigues e Armando Nogueira, por exemplo, que a crônica de futebol brasileira logra se destacar da temporalidade, da cotidianidade e do imediatismo do jornal para ganhar a eternidade como arte literária falando de futebol.

Um futebol belo, um futebol-arte, um futebol-drama. A concepção de futebol encontrada nas crônicas estudadas para este ensaio, apresenta-se sem a necessidade de prender-se somente à objetividade (ou fugindo dos "idiotas da objetividade", preferiria Nelson Rodrigues) dos fatos, insere até mesmo trechos de ficção. Mas é esse conjunto que se mostra capaz de transmitir ao leitor, a um só tempo, o que aconteceu, como aconteceu, e o que representaram os feitos narrados em crônica. Tudo isso, somado ao aspecto documental que a palavra escrita possui e à legitimidade e credibilidade conferida ao discurso e ao espaço jornalísticos, implica que as histórias narradas nas crônicas dos autores acima, muitas vezes, se preservem na memória coletiva.

Ora, preservar as histórias do futebol-arte na memória coletiva parece colaborar para, em certo sentido, eternizar a prática do jogo com arte, e despertar no espectador a vontade de fruir o futebol como espetáculo estético, artístico.

Portanto, o presente trabalho busca apresentar o futebol de uma outra maneira, para além do jogo e do negócio, como um espetáculo que se relaciona com a arte, e a crônica como um espaço natural de sua afirmação através do discurso dos cronistas estudados, mas também, de preservação do futebol-arte que, é mister, vem se perdendo, no Brasil, nos últimos tempos.

2. FUTEBOL: UM JOGO E MUITO MAIS

Um vazio assombroso: a história oficial ignora o futebol. Os textos de história contemporânea não o mencionam, nem de passagem, em países onde o futebol foi e continua sendo um símbolo primordial da identidade coletiva. (GALEANO, 2010, p. 204)

A reclamação do recém-falecido escritor uruguaio Eduardo Galeano ganha o eco de muitos dos autores nas obras analisadas para composição do presente trabalho. A queixa dá conta da ausência do tem, não só nos livros de história, mas também na academia. Claro está, porém, que o futebol vem ganhando terreno no campo acadêmico nas últimas décadas e, assim não fosse, sequer haveria aqui esta obra. O fato é que, comparativamente, o número de trabalhos que envolvem o futebol, embora crescente, ainda não dá conta da multiplicidade de significados que ele pode ter dentro de uma sociedade tão ligada a este esporte, como a brasileira, pode desenvolver e reconhecer. Por isso, o atual estudo tem por base a reflexão sobre alguns desses significados - sem exclusão de outros. Em especial, do futebol como arte popular.

Antes de tudo, porém, é preciso caracterizá-lo como o que ele é. Afinal, quando Charles Miller, na versão mais aceita e difundida pelos historiadores, trouxe o futebol para o Brasil, há exatos 120 anos, a novidade para os brasileiros não era mais que um jogo. Por sinal, qualquer criança que se ponha a jogar futebol, logo na primeira derrota, tomada pela angústia, pelo sofrimento e pela frustração, é lembrada por um zeloso parente: "Calma! É só um jogo".

A frase tem pouco poder de persuasão para quem ainda remói as falhas que levaram ao fracasso desportivo. Mas, remotamente, tem toda a razão. Basta observar friamente o futebol para notar nele as características inerentes e necessárias a um jogo. Como maneira de guiar esse olhar, Johan Huizinga, filósofo holandês, traz algumas definições quanto a isso em sua obra *Homo Ludens*. No livro, lançado inicialmente em 1938, o autor expõe suas ideias no sentido de que o jogo está "presente em tudo o que acontece no mundo" e que é nele ou por ele "que a civilização surge e se desenvolve" (HUZINGA, 2010, Prefácio). E, justamente, para conceber essas ideias é que o autor, à sua maneira, delimita o que se pode entender ou interpretar como jogo.

Parece-nos que essa noção poderá ser razoavelmente bem definida nos seguintes termos: o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida

dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana' (HUIZINGA, 2010, p. 33)

Indo por partes, pode-se, aos poucos, perceber como todas essas características se encaixam perfeitamente também a respeito do futebol.

A alegria está presente desde a criação do jogo. Joga-se, antes de mais nada por prazer em jogar, pela alegria proporcionada pelo fato de estar jogando. E também porque o objetivo do jogo está nele mesmo e não nas coisas sérias da 'vida real'. A princípio, tanto os peladeiros de fim de semana quanto os jogadores profissionais jogam porque gostam. Uns passaram a fazer parte de agremiações esportivas e competitivas e tornaram-se trabalhadores que usam as habilidades que possuem no jogo para ganhar a vida. Ao fim do ano, porém, assim como os peladeiros, os profissionais se juntam para jogar futebol pelo simples divertimento.

Também não é difícil perceber a presença do elemento de tensão no futebol. Cada jogada pode ser o início de um gol, de uma vitória ou de uma derrota. Em cada lance está em jogo a bola e o resultado. Mas Huizinga alerta, ainda, para outros fatores:

o elemento de tensão lhe confere [ao jogo] um certo valor ético, na medida em que são postas à prova as qualidades do jogador: sua força e tenacidade, sua habilidade e coragem e, igualmente, suas capacidades espirituais, sua 'lealdade'. Porque apesar de seu ardente desejo de ganhar, deve sempre obedecer às regras do jogo. (Ibidem, p. 14)

Esse elemento de tensão é um dos fatores cativantes que um jogo pode possuir de modo a atrair a atenção do público. Aliás, segundo Francisco, se existem no mundo hoje, "De uma população total de 6,75 bilhões de pessoas, mais de 3,5 bilhões [que] assistem habitualmente a partidas de futebol" (VIVIANA apud. AGUIAR & PROCHNIK, 2010, p. 52), muito se deve à

simplicidade do jogo e suas regras e à filosofia de batalha e superação associadas ao esporte. A percepção da dificuldade em se obter a vitória, a falta de certeza sobre a possibilidade de superar um resultado adverso e a imprevisibilidade do jogo são elementos fundamentais para sua popularização (FRANCISCO, 2010, p. 86).

Como todo jogo, o futebol tem suas regras próprias e isto é para Huizinga uma das características mais positivas do jogo: "ele cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária" (HUIZINGA, 2010, p. 13). É necessário obedecer às regras, do mesmo modo que é preciso seguir as leis de um país. A desobediência às normas, simplesmente, acaba com o jogo, o destrói. Claro que, como na vida, no futebol também ocorrem ocasiões em que um jogador tenta burlar as regras para levar vantagem. Mas a ideia aqui entendida difere o jogador desonesto do desobediente. Huizinga explica que o primeiro é um "batoteiro". Apesar de tentar levar vantagem por vias do descumprimento das regras, ele reconhece o jogo, os jogadores e suas leis como legítimos (Ibidem, p. 14). Nas palavras do filósofo holandês, o "batoteiro" reconhece "o círculo mágico" do jogo (Idem). Já o segundo, é um "desmancha-prazeres". Este jogador abandona o jogo. Em linguagem figurativa, ele "mela" a atividade e, com esse ato, abandona o jogo evidenciando a fragilidade do tal "círculo mágico" (Idem). A atitude intempestiva do "desmancha-prazeres" acaba imediatamente com o jogo e lança de volta os demais jogadores ao tempo corrente e à vida real. Por isso, ele deve ser expulso (Ibidem, p. 15). No futebol, a figura do "desmancha-prazeres" é alijada sob a argumentação do desconhecimento. De quem não é capaz ou se recusa a colocar em prática as regras do jogo, é dito que "não sabe" jogar. A exclusão também tende a atingir um outro grupo de jogadores de quem, eventualmente, também se pode ouvir dizer que "não sabem" jogar: aqueles que possuem pouca habilidade para a prática do futebol. Torna-se importante, portanto, discernir o "não saber" - caso do "desmancha-prazeres" - do "jogar mal", exemplificado pelo jogador de pouca destreza. De ambos, se diferencia, ainda, o desonesto, o "batoteiro", que tende a não ser excluído, senão punido por desrespeitar as regras que reconhece.

O livro de regras do futebol possui 17 leis fundamentais que regem o jogo. Leis que cuidam, basicamente, do terreno de jogo, da bola, da duração da partida, das demarcações e das infrações que possam ser cometidas pelos participantes de um cotejo (FIFA, 2014). Mas o futebol possui suas peculiaridades, podendo ser praticado de outras maneiras e, com isso, ganhando outras nomenclaturas. Todas são jogos, com suas próprias regras adaptadas do *football association*, termo em inglês que representa a

forma como se convencionou jogar o futebol ao redor do mundo e cujas regras são regidas pela Fifa (Federação Internacional de Football Association) através da publicação supracitada.

São essas regras que coadunam com aquilo que Huizinga dispõe como outras características fundamentais do jogo. O "isolamento", como define o autor, por exemplo, está explicitado nas regras do jogo. Especialmente, o futebol se pratica num terreno delimitado que deve possuir entre 90 e 120 metros de comprimento e entre 45 e 90 metros de largura (FIFA, 2014, p. 8). Da mesma forma acontece com o isolamento temporal. O jogo de futebol dura 90 minutos, divididos em dois tempos de 45 minutos cada (Ibidem, p. 64). Seguidas essas regras, o futebol pode ser praticado a qualquer momento. Sob essa égide, interrompe-se a "vida comum" para a prática repetível do jogo, no seu espaço e na duração de seu tempo.

E é a partir dessa repetição que o jogo, o futebol nesse caso específico, vai se tornando um "acompanhamento, um complemento, e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral", segundo Huizinga. A atividade lúdica vai-se arraigando na sociedade até chegar ao ponto em que "o futebol expressa a sociedade, pois o jogo está na sociedade e a sociedade está no jogo". (RINALDI, 2000, p. 171)

O processo parece natural. E é parte do que Huizinga tem a dizer em *Homo Ludens* (2010). Desde as sociedades primevas que o jogo é um costume e que dele se constrói o restante da civilização e da cultura dos povos. Aliás, sobre isso, diz o autor:

A concepção que apresentamos [...] é que a cultura surge sob a forma de jogo, que ela é, desde seus primeiros passos, como que 'jogada'. Mesmo as atividades que visam à satisfação imediata das necessidades vitais, como por exemplo a caça, tendem a assumir nas sociedades primitivas uma forma lúdica. A vida social reveste-se de formas suprabiológicas, que lhe conferem uma dignidade superior sob a forma de jogo, e é através deste último que a sociedade exprime sua interpretação da vida e do mundo. (HUIZINGA, 2010, p. 53)

Daí em diante é que aquela frase destacada no princípio deste trabalho começa a cair por terra. Ficou provado que o futebol é um jogo e, aparentemente, era tão somente isso que ele era. Mas, levando-se em conta que através dos jogos as sociedades exprimem "sua interpretação da vida e do mundo", o futebol passa a ser bem mais do que somente um jogo, ainda que sem se separar dessa função lúdica.

Ocorre que, apesar de ser uma pausa e de se isolar espacial e temporalmente da “vida real”, o lúdico permeia o cotidiano de uma sociedade. Primeiro porque os jogos, pelo sentimento de alegria que são capazes de proporcionar – conforme já abordado anteriormente – , vão se tornando tradicionais ao serem corriqueiramente repetidos (HUIZINGA, 2010, p. 13). Além disso, convém mencionar que todo jogo possui algum significado (Ibidem, p. 4). Representa alguma coisa ou, nele, compete-se pela demonstração de superioridade (Ibidem, p. 16-17). Assim, o jogo

ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo (...) 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 (Ibidem, p. 12).

Segundo porque o espírito de jogo, isto é, o espírito lúdico, está bastante presente no tempo da vida. Afinal, seguindo esse raciocínio de que o jogo consiste, entre outras coisas, em pausa na “vida real”, o mesmo se apresenta em relação a tudo que não seja o trabalho ou demais obrigações do dia a dia. Hans-Georg Gadamer, por exemplo, defende que " o jogo é uma função elementar da vida humana, de modo que a cultura humana não é absolutamente pensável sem um elemento próprio ao jogo" (GADAMER, 2010, p. 163). Para Huizinga, no entanto, ele está muito mais profundamente arraigado ainda nas sociedades contemporâneas, posto que, do jogo, evoluíram as próprias sociedades e seus principais costumes. Em suma, o jogo fundou a cultura, estando associado, portanto, aos mais diversos tipos de atividades.

O antropólogo brasileiro Roberto DaMatta (1982), por exemplo, vincula o jogo, no caso o futebol, a "uma série de dramatizações da sociedade brasileira" (DAMATTA, 1982, p. 21). Isto considerando que

o traço distintivo do dramatizar é chamar atenção para relações, valores ou ideologias que, de outro modo, não poderiam estar devidamente isoladas das rotinas que formam o conjunto da vida diária (ou 'da vida real', conforme classifica nossa ideologia dominante). (Idem)

É dizer, portanto, que o futebol, na sociedade brasileira, onde ocupa, certamente, o lugar de jogo mais jogado, canaliza uma série de eventos da vida diária dos brasileiros. Fala deles e por eles. Ruy Carlos Osterman é outro que discorre sobre essa

capacidade do futebol, como jogo, de trazer à tona uma série de aspectos da vivência cotidiana:

o futebol (...) acabou sendo assim: é um espetáculo popular, é um espetáculo de massa, é um espetáculo de grande entretenimento, de uma forte competição e redefine várias coisas que, na arquibancada, o homem é capaz de pensar e, no campo, igualmente, exercita. Por exemplo, a lealdade, a inteligência da convivência, a solidariedade constante, o fato de que as pessoas não podem viver sozinhas. Vem o Leandro Damiano, mas tem que estar alguém próximo. Isso é importante porque é *companheirismo*, mas é também um segmento *lógico* do jogo. (...) O futebol não é apenas uma metáfora da vida real. Ele é, na verdade, a reprodução idealizada da vida real, embora em outros termos - o que é diferente de uma metáfora. A metáfora é uma *ideia* no lugar de outra *ideia*. Mas aqui é *fato* no lugar de outro *fato*. [grifos do autor] (OSTERMAN In AZAMBUJA et al., 2011, p. 123)

Acompanhando o raciocínio de Huizinga, que afirmava que o jogo impunha à vida um momento de perfeição da ordem, pode-se inferir, com base nas passagens dos autores brasileiros acima, que o futebol - enquanto jogo - funciona como idealização da ordem na própria vida. Aqui, porém, cabe o destaque, não se trata de seguir à risca a ideia do filósofo holandês, já que ele se referia à ordem imposta pelas regras, seguidas e reconhecidas pelos participantes do jogo. Para além delas, na prática do próprio jogo, na execução dos movimentos do jogo, jogadores e espectadores buscam impor, na esfera do lúdico, no espaço e tempo do jogo, o que consideram fundamental para a perfeição da vida.

Dessa maneira, parece justo afirmar que o futebol é uma espécie de imitação da vida, como demonstra Osterman. Por isso mesmo, acaba sendo, de alguns modos, usado como meio para outros fins alheios ao jogo.

É o próprio DaMatta que, em 1994, vem falar da multivocalidade do futebol, enumerando os aspectos reunidos pela modalidade e colocando, entre eles, que o jogo de bola praticado com os pés serve como "instrumento de disciplina das massas" (DAMATTA, 1994, p. 12). Segundo o autor, essa tradição em que se tornou o jogo de futebol no Brasil após sua chegada ao país em 1894, fez com que o futebol tenha se transformado

no primeiro professor de democracia e igualdade. Pois não foi através do nosso Parlamento que o povo aprendeu a respeitar as leis, mas assistindo a jogos de futebol, esses eventos onde o vitorioso não tem o direito de ser um ditador, e o perdedor, vale repetir, não deve ser humilhado. (Idem)

No entanto, se, por um lado, é possível identificar o ludopédio como um mecanismo capaz de administrar na sociedade lições de boas práticas, de ordem e de democracia, funcionando, conforme já foi explicitado, como um meio em que se coloca a idealização de mundo do participante do jogo, por outro lado, nesse mesmo contexto, pode servir a outras finalidades da mesma ordem. Não necessariamente nobres. Por vezes, nefastas. Afinal, é preciso tomar em consideração a força comunicativa contida nos jogos. No futebol, inclusive. Mas Gadamer prefere o exemplo do comportamento do público que assiste a uma partida de tênis:

Todos ficam torcendo o pescoço o tempo inteiro. Ninguém consegue deixar de jogar com. Assim, parece-me um outro momento importante o fato de o jogo ser também uma ação comunicativa no sentido de que ele não conhece propriamente a distância entre aquele que joga e aquele que se vê diante do jogo. (GADAMER, 2010, p. 165)

Essa característica do jogo, que virá a ser novamente abordada ao longo deste trabalho, é o que permite utilizar o jogo como maneira de transmitir uma mensagem de forma extremamente acurada ao público. Sem conhecer essa distância entre jogador e espectador, de modo que todos jogam, o jogo - e isso se aplica, por extensão e por observação, ao futebol - se coloca também como meio de comunicação. DaMatta (1982) deixa isso ainda mais claro ao dizer que:

o futebol é um objeto social complexo e que pode ser socialmente apropriado de vários modos em diferentes sociedades. Isso permite que um mesmo esporte seja uma diversão na América e um instrumento de comunicação social e de construção de identidade nacional em países como o Brasil. (DAMATTA, 1982, p. 29)

DaMatta (1982) acrescenta ainda que:

através do futebol se pode realizar uma outra dramatização muito importante, Trata-se da reificação que o jogo permite, quando deixa que uma entidade abstrata como um "país" ou um "povo" seja experimentada como algo visível, concreto, determinado. Como uma equipe que sofre, vibra e vence adversários. Como um time que reage aos nossos incentivos positivos e negativos. Ora, num país onde a massa popular jamais tem voz e quando fala é através dos seus líderes, dentro das hierarquizações do poder, a experiência

futebolística parece permitir uma real experiência de "horizontalização do poder", por meio da reificação esportiva. (DAMATTA, 1982, p. 34)

No entanto, ao mesmo tempo em que essa reificação, que faz com que o torcedor se sinta parte de um coletivo e veja suas ações, de fato, interferirem no andamento e desenvolvimento de uma partida, pode contribuir para a transmissão de uma mensagem democrática (a "Democracia Corintiana", por exemplo), como reforça DaMatta, ela pode abrir espaço para que o futebol sirva a outros propósitos. Waldenyr Caldas alerta para o fato de que

alguns analistas atribuem ao futebol a perigosa função de desviar a sociedade de seus problemas prioritários como, por exemplo, o desemprego, a má distribuição de renda, a injustiça social, as precárias condições de vida em determinados segmentos da sociedade e até dos debates acerca da revisão constitucional e da corrupção... (CALDAS, 1994, p. 45)

O historiador e professor da Universidade Federal da Fronteira Sul, Gerson Wasen Fraga (2014), assevera ainda, em entrevista¹ ao jornalista Daniel Cassol, que muitos são os casos de uso do futebol como mecanismo de propaganda de ditaduras ao longo da história. Os exemplos passam pelos regimes Franquista (Espanha), Nazi-Fascista (Alemanha e Itália) e mesmo o Vargasista (Brasil), todas datadas, ao menos em seu início, às décadas de 1930 e 1940, até chegar às ditaduras sul-americanas, incluindo a Brasileira, entre os anos 1960 e 1980. Fraga ressalva, porém, que essa face comunicativa do futebol com a sociedade, usada por tantos regimes autoritários, não é um lado negativo do futebol. Segundo ele, o futebol já era, "há tempos (...) capaz de mobilizar o sentimento de pertença a uma coletividade"². Ora, como foi demonstrado anteriormente, a esfera do jogo é algo restrita para aqueles que gostam, participam e, sobretudo, reconhecem as suas vicissitudes, seja de regras, práticas ou costumes. Aqueles que se negam a reconhecer o jogo e suas regras o estragam, e acabam sendo sumariamente expulsos.

Assim sendo, uma mensagem transmitida por meio do futebol, é um conteúdo que, com certeza, ganhará atenção desta coletividade. Fraga explica a maneira como o

¹ *O futebol no tempo da ditadura: entrevista com o historiador Gerson Wasen Fraga*. In: Site **Impedimento.org** (disponível em: <http://impedimento.org/o-futebol-no-tempo-da-ditadura-entrevista-com-o-historiador-gerson-wasen-fraga/>), em 31 de março de 2014. Acessado em 05/06/2015.

² Idem.

regime militar brasileiro utilizou a seleção brasileira de futebol, campeã da Copa do Mundo de 1970, como um meio de propaganda ideológica³:

criando uma relação entre a imagem do selecionado vitorioso, a imagem do regime e a imagem da própria nação. A seleção teria sido vitoriosa pois estaria imbuída das características positivas que definiriam o “bom brasileiro”: disciplina, trabalho, cooperação, amor à pátria. Não por acaso, há matérias na imprensa nesta época que buscam comparar à resistência armada à ditadura com os adversários brasileiros na Copa (especialmente os tchecos e romenos, então integrantes do mundo socialista). Opera-se assim uma construção discursiva onde aos opositores do regime é negado o pertencimento à nacionalidade, transformando-os assim em rivais a serem batidos na caminhada rumo ao progresso, uma vez que a estes faltariam as características definidoras do “verdadeiro brasileiro”, que fora campeão no México e que agora trabalhava para que a nação conquistasse seu progresso econômico. Logo, ações mais práticas seriam tomadas, dada a capacidade aglutinadora do futebol em torno de um sentimento coletivo. Não podemos dissociar este momento de larga repressão do surgimento do campeonato nacional, organizado sistematicamente a partir de 1971. Da integração em torno do selecionado campeão partíamos agora para um torneio onde todo o país pudesse estar representado, expondo suas diversas identidades regionais que, somadas, formariam o grande caldeirão da brasilidade. O futebol é visto portanto como um instrumento de integração, e esta integração pressupõe a associação a um projeto político e econômico de nação.

Apesar disso, Caldas destaca que o futebol não tem culpa do uso que alguns regimes políticos possam vir a fazer dele (CALDAS, 1994, p. 46). Aliás, nem só mensagens disciplinares, de cunho político e correlatas são transmitidas através do jogo de bola. O próprio autor destaca a história da Cia. Progresso, que possuiu papel de destaque no desenvolvimento do futebol no Brasil, em especial no estado do Rio de Janeiro. Dela saíram muitos jogadores para o time do Bangu, e as vitórias do alvirrubro da zona oeste da Cidade Maravilhosa, campeão estadual de 1933, serviram, à época, de mote para a discussão acerca da profissionalização dos jogadores de futebol no Brasil, refletindo, assim, uma realidade já existente no país vizinho e, até então, principal potência no esporte, o Uruguai. Caldas traz à luz o aspecto pioneiro da empresa do ramo têxtil, escrevendo que esta

Foi uma das primeiras indústrias de manufatura têxtil do país, quando ainda não se pensava objetivamente numa política industrial. Além disso, transformou a imagem da empresa numa instituição vitoriosa, graças às conquistas do Bangu nos campos de futebol. A população associava os tecidos Bangu (era esse o nome da produção têxtil da Cia. Progresso) ao vitorioso time de futebol. (Ibidem, p. 43)

³ Idem.

Com isso, a Cia. Progresso talvez seja o primeiro exemplo - bem sucedido, ao menos - de patrocínio no futebol brasileiro. Hoje em dia, boa parte do faturamento de um clube de futebol profissional advém de negócios feitos com empresas diversas, que desejam ter o mesmo ganho de imagem que, um dia, a Cia. Progresso atingiu em sua parceria com o Bangu Atlético Clube. Um exemplo disso é o Flamengo. O clube mais popular do Brasil arrecadará, ao fim da temporada de 2015, segundo reportagem⁴ de Pedro Henrique Torre para o site *espn.com.br* (30/04/2015), a quantia de R\$ 89,5 milhões apenas com cotas de patrocínio vinculadas à estampa das marcas anunciantes no uniforme rubro-negro durante o ano vigente.

Além disso, Roberto DaMatta ainda lembra que, no Brasil e em outros tantos países do planeta, o futebol funciona como base de um sistema de loteria esportiva (DAMATTA, 1982, p. 26). Por sinal, no caso brasileiro, a chamada "loteria esportiva" poderia, sem qualquer prejuízo, ser conhecida como "loteria futebolística" já que, dos 14 jogos cujos resultados o apostador deve acertar, não apresenta partidas de qualquer outro esporte além do futebol. Os prêmios concedidos aos felizardos que, semanalmente, acertam os 14 resultados chegam à casa dos milhões de reais no Brasil.

Outro ponto a ser cuidadosamente analisado diz respeito às cifras recebidas por aqueles que se colocam como centro do espetáculo futebolístico: os jogadores. O site *espn.com.br*, no dia 15 de setembro de 2013, publicava uma galeria⁵ em que listava os 10 jogadores que recebiam os maiores salários no mundo, com base em informações do jornal Marca, da Espanha. As cifras partiam, de modo decrescente, dos 17 milhões de euros recebidos anualmente por Cristiano Ronaldo, jogador português que atua pelo Real Madri da Espanha, até o 10º da lista, o atacante espanhol Fernando Torres, que, à época, atuava pelo Chelsea da Inglaterra, onde fazia jus aos proventos de 10,8 milhões de euros por ano. Isso para focar somente nos salários, que apenas compõem parte dos ganhos de um atleta de alto nível. Uma das mais renomadas publicações especializadas

⁴ *Fla acerta patrocínio com Jeep e uniforme pode valer quase R\$ 90 milhões em 2015*. In: Site **ESPN.com.br** (disponível em http://espn.uol.com.br/noticia/505624_fla-acerta-patrocínio-com-jeep-e-uniforme-pode-valer-quase-r-90-milhoes-em-2015), em 30/04/2015. Acessado em 05/06/2015.

⁵ *Veja lista dos 10 maiores salários do mundo, agora liderada por Ronaldo* In Site: **ESPN.com.br** (Disponível em: http://www.espn.com.br/fotos/355972_veja-lista-dos-10-maiores-salarios-do-mundo-agora-liderada-por-ronaldo?tag=_futebolinternacional_realmadrid_barcelona_manchestercity_manchesterunited_psg_chelsea_futebol_msn) Acessado em: 02/07/2015.

em futebol do mundo, a revista francesa *France Football*, relacionou em sua edição do dia 24 de março de 2015 o total recebido por 20 jogadores, no ano de 2014, somando salários e quantias referentes a acordos de publicidade. A lista⁶, divulgada por vários dos principais veículos de informação brasileiros é a que segue abaixo:

1. Lionel Messi (Barcelona/Argentina)	€ 65 milhões (R\$ 221 milhões)
2. Cristiano Ronaldo (Real Madri/Portugal)	€ 54 milhões (R\$ 184 milhões)
3. Neymar (Barcelona/Brasil)	€ 36,5 milhões (R\$ 124,6 milhões)
4. Thiago Silva (PSG/Brasil)	€ 27,5 milhões (R\$ 92 milhões)
5. Robin Van Persie (Manchester United/Holanda)	€ 25,6 milhões (R\$ 87,3 milhões)
6. Gareth Bale (Real Madri/País de Gales)	€ 23,8 milhões (R\$ 81,2 milhões)
7. Wayne Rooney (Manchester United/Inglaterra)	€ 22,5 milhões (R\$ 76,8 milhões)
8. Zlatan Ibrahimovic (PSG/Suécia)	€ 21,5 milhões (R\$ 73,3 milhões)
9. Sergio Aguero (Manchester City/Argentina)	€ 21,2 milhões (R\$ 72,3 milhões)
10. Robert Lewandowski (Bayern de Munique/Polônia)	€ 20,2 milhões (R\$ 69 milhões)
11. Eden Hazard (Chelsea/Bélgica)	€ 20 milhões (R\$ 68,2 milhões)
12. Yaya Touré (Manchester City/Costa do Marfim)	€ 20 milhões (R\$ 68,2 milhões)
13. Ángel di María (Manchester United/Argentina)	€ 18,5 milhões (R\$ 63,1 milhões)
14. Radamel Falcao García (Manchester United/Colômbia)	€ 18,5 milhões (R\$ 63,1 milhões)
15. Iker Casillas (Real Madri/Espanha)	€ 17,8 milhões (R\$ 60,7 milhões)
16. David Silva (Manchester City/Espanha)	€ 17,3 milhões (R\$ 59 milhões)
17. Cesc Fàbregas (Chelsea/Espanha)	€ 17,3 milhões (R\$ 59 milhões)
18. David Luiz (PSG/Brasil)	€ 17,2 milhões (R\$ 58,7 milhões)
19. Karim Benzema (Real Madri/França)	€ 17 milhões (R\$ 58 milhões)
20. Mario Götze (Bayern de Munique/Alemanha)	€ 16,9 milhões (R\$ 57,6 milhões)

Vale destacar a diferença existente, por exemplo, no caso de Cristiano Ronaldo, onde os 17 milhões de euros anuais, em salários, representam apenas, aproximadamente, 31,5% de sua renda total anual de 54 milhões de euros. Ou seja, levando em conta a situação do astro português, 37 milhões de euros ao ano advêm de contratos de publicidade, quase 70% de seus proventos. O escritor uruguaio Eduardo Galeano já pensava a respeito disso em sua crônica *A telecracia*, onde dizia que "O futebol se vendeu à telinha de corpo, alma e roupa. Os jogadores são, agora, astros de televisão". (GALEANO, 2010, p. 167). Ou antes, em *O futebol*, quando refletia e concluía que "o futebol profissional condena o que é inútil, e é inútil o que não é rentável" (Ibidem, p. 10). O filósofo Marcelo Dascal, aponta justamente para isso ao afirmar o seguinte:

⁶ *David Luiz ganha mais que campeão do mundo e Mourinho tem salário de craque* In Site: FOLHA.com.br (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/asmais/2015/03/1607577-david-luiz-ganha-mais-que-campeao-do-mundo-e-mourinho-tem-salario-de-craque.shtml>). Acessado em 24/05/2015.

Se pensarmos sobre aquilo que é saliente hoje em dia no futebol, sem dúvidas perceberemos uma prática desagradável e decepcionante, que transformou o futebol em muitos lugares, em um negócio mais do que num esporte, em uma comercialização de talentos em que os milhões de reais, libras, dólares e euros dominam. (DASCAL In AZAMBUJA et al., 2012, p. 108)

Muito mais que jogo, o futebol tornou-se negócio. Um negócio que movimenta cifras altíssimas, quase impalpáveis para a maioria dos mortais viventes sobre a Terra. E se um, como Dascal, pode pensar que essa é "uma prática desagradável e decepcionante", que afasta o jogo de sua vocação para ser popular, a realidade apresenta a outra face, enxergando nessa indústria a possibilidade de emprego e a riqueza com que muitos sonham, mas apenas poucos conquistam.

Dados da própria instituição que organiza o futebol brasileiro, a CBF (Confederação Brasileira de Futebol), divulgados em matéria⁷ do jornalista Lucas Calil no site do jornal carioca Extra (em 23/09/2012), dão conta de que 82% dos jogadores profissionais de futebol do Brasil recebem até dois salários mínimos apenas. Um valor muito distante dos ganhos atingidos por um Messi, um Neymar ou mesmo um David Luiz. Ainda assim, tornar-se jogador de futebol continua sendo o sonho dourado de inúmeras crianças brasileiras. O que, segundo Neves Flores, encontra explicação, já que

a

ascensão do atleta profissional, sua mobilidade social é altamente verticalizada (aceitando-se a hipótese de sua origem social 'baixa'), muito rápida se comparada a qualquer outra profissão, prescinde de nível de instrução elevado e se dá em um ambiente reconhecido pela maioria como lúdico, festivo e sadio: o esporte. Tudo isso faz com que a identificação da grande maioria da plateia (...) seja extremamente fácil de ser atingida (...). (NEVES FLORES In DAMATTA, 1982, p. 47)

Isto é, a identificação com os ídolos se dá em vários níveis, desde o mais intrínseco ao desempenho esportivo que se deseja copiar, até a história de vida, que encontra, muitas vezes, algum ou vários tipos de similaridade com a do amante do futebol. Por isso, o futebol, mesmo tendo se tornado um negócio em sua esfera

⁷ *Triste realidade: no Brasil, 82% dos jogadores de futebol recebem até dois salários mínimos.* In: Site **Extra.com** (disponível em: <http://extra.globo.com/esporte/triste-realidade-no-brasil-82-dos-jogadores-de-futebol-recebem-ate-dois-salarios-minimos-6168754.html>), em 23 de setembro de 2012. Acessado em 05/06/2015.

profissional, continua angariando fanáticos e produzindo novos jogadores que ali chegaram buscando a ascensão social, vislumbrando os altos ganhos atingidos pelos praticantes mais bem sucedidos do esporte.

E não só. A popularidade e notoriedade do futebol no planeta fazem com que o esporte receba muita atenção do público. Tradicional, o esporte faz parte da sociedade - ele "está na sociedade e a sociedade está no jogo" (RINALDI, 2000). DaMatta, conforme já citado anteriormente, destaca a reificação promovida pelo futebol como parte das mais importantes a serem analisadas quando se observa a ligação do jogo com a sociedade, fazendo com que os membros de uma comunidade, ao vê-la, concretamente, no campo de jogo, sintam-se capazes de alterar a sua trajetória, de conquistar, com seu time - representação daquela comunidade - as vitórias. Pois Huizinga explica como isso acontece e faz parte do jogo enquanto tal:

Ganhar significa manifestar sua superioridade num determinado jogo. Contudo, a prova desta superioridade tem tendência para conferir ao vencedor uma aparência de superioridade em geral. Ele ganha alguma coisa mais do que apenas o jogo enquanto tal. Ganha estima, conquista honrarias; e estas honrarias e estima imediatamente concorrem para o benefício do grupo ao qual o vencedor pertence. Chegamos aqui a outra característica muito importante do jogo: o êxito obtido passa prontamente do indivíduo para o grupo". (HUIZINGA, 2010, p. 57-58)

Assim, seguindo o raciocínio do filósofo, primeiramente, quando um competidor ou um time vence seu jogo, ele se torna o melhor não só naquele jogo, como o resultado parece sugerir, mas, ao menos na aparência, passa a ser o melhor em absoluto, ou, no mínimo, em outras tantas categorias. Essa glória, porém, passa, imediatamente, do indivíduo para o grupo, isto é, para a comunidade. E tudo isso é visto pelo holandês como "característica" do jogo, ou seja, como algo intrínseco a ele. De modo que a identificação entre jogador/time e comunidade ou torcida é, por assim dizer, automática. Com isso, além de alterar o destino do time em campo, jogando junto (GADAMER, 2010, p. 165; DAMATTA, 1994, p. 15), o torcedor absorve para si as glórias conquistadas por sua equipe. Em outras palavras, e de maneira mais profunda na sociedade, a brasileira no caso, Roberto DaMatta acrescenta sobre as dimensões que o futebol atinge dentro do conjunto social:

Uma segunda dimensão do futebol como força integrativa é a sua capacidade de proporcionar ao povo (...) a experiência da vitória e do êxito. Essa vitória que o mundo moderno traduz com a palavra mágica "sucesso" e que o sistema social hierarquizado e concentrador de riqueza do Brasil faz com que poucos possam experimentar. Mas através do "jogo de futebol", as massas brasileiras podem experimentar vencer *com* os seus times favoritos. Sentem, então, que o seu desempenho no estádio como *torcida* - como plateia sofredora que se dá sem reservas ao seu clube e heróis - produz resultados palpáveis e vitórias completas. [grifos do autor] (DAMATTA, 1994, p. 17)

Portanto, a identificação se dá em dois níveis: individual, com o jogador, com o ídolo; e coletiva, com o time e a comunidade. Isto posto, não gera estranheza que a torcida assim seja chamada. Pois, como lembra DaMatta, "A expressão, derivada do verbo torcer indica a ideia de revirar-se, retorcer-se, volver-se sobre si mesmo, como quem estivesse sendo submetido a um torneio físico ou tortura" (DAMATTA, 1982, p. 26), o que, segundo o antropólogo, "só pode ser completamente entendido quando se levam em conta todas essas importantes conotações do esporte" (Idem). No entanto, por mais que a glória individual conquistada com a vitória no jogo passe, de imediato, para o grupo de torcedores - e é por isso que o torcedor, de fato, torce - isso não é o suficiente. Como já foi dito anteriormente, ser jogador de futebol é o sonho dourado de muitas crianças e a frustração da vida de muitos adultos. Mais uma vez, é DaMatta quem explica esse desejo:

Realmente, é pelo futebol praticado nas grandes cidades brasileiras, em clubes que nada têm de recipientes de ideologias sociais, que o povo brasileiro pode se sentir individualizado e personalizado. Do mesmo modo, e pela mesma lógica, é dentro de um time de futebol que um membro dessa massa anônima e desconhecida pode tornar-se uma estrela e assim ganhar o centro das atenções como pessoa, como uma personalidade singular, insubstituível e capaz de despertar atenções. (Ibidem, p. 27)

Mas o que está em jogo aqui vai para além da vitória desportiva, do resultado conquistado no jogo. Ser uma "estrela", "despertar atenções", ser uma "personalidade singular, insubstituível" passa por outra possibilidade trazida pelo jogo. Um desejo comum do ser humano, o que talvez explique, juntamente com os demais fatores aqui apresentados, essa vontade de tantos em se tornar um jogador de futebol: a eternidade.

Aqui, é preciso considerar que o futebol, segundo Elias e Duning, sempre apresentou uma preocupação com o público, quer na facilidade de entendimento e

imutabilidade das regras, quer na inclusão de "confrontos realizados para a satisfação de espectadores", ou mesmo por atender a "uma necessidade básica de satisfação, de desencadear emoções, de provocar excitação satisfatória nas pessoas" (ELIAS & DUNING apud. MOSKO & MOSKO, 2011, p. 1), que tudo aponta para que o jogo em si devesse ter sempre sido tratado como espetáculo. Mas, não obstante, "os jornais, o rádio, o cinema (...) foram parceiros dos esportes ao longo dos últimos cem anos" (LOVISOLO apud. MOSKO & MOSKO, 2011, p. 1). Desta forma, "através da absorção e divulgação pelos diversos canais de mídia que o esporte e, especificamente, o futebol atinge a característica de fenômeno da cultura de massa" (MOSKO & MOSKO, 2011, p. 2).

Tal fato implica, a priori, numa maior disseminação da prática do futebol, atraindo maior público para o esporte, seja como plateia, seja como praticantes. Mas, também, contribui para aquilo que se falava, aqui mesmo, sobre a eternidade proporcionada pelo jogo. Afinal de contas, com a cobertura midiática, a "divulgação pelos diversos canais de mídia", permite que os resultados obtidos nos jogos fiquem gravados, registrados e documentados na história. Isso somado à audiência alcançada pelos meios de comunicação e a atratividade do próprio jogo, faz com que o que esteja, fatalmente, em jogo não seja somente a vitória, mas a sobrepujança, o feito heroico, a lembrança popular e o registro histórico. E, que fique claro, não somente a vitória é capaz de eternizar o vitorioso. Azevedo usa como exemplo a obra de Homero para trazer à lembrança que

a imortalização do herói não é decorrente de uma vitória, mas (...) de ações corajosas e destemidas que levavam-no, inclusive, a enfrentar a morte. O nome e renome dos heróis homéricos permaneceram porque eles foram os melhores entre os demais guerreiros e não, necessariamente, os primeiros. (AZEVEDO, 2008, p. 111-112)

E pode-se, perfeitamente, entender o que a autora quis demonstrar ao analisar que, de fato, no futebol, nem sempre o melhor, o ídolo, o herói é quem vence. O comportamento, a maneira com que se joga, com mais ou menos valentia, com maior ou menor demonstração de superioridade, independente do resultado final – pois o acaso também pode nele interferir – importam, por vezes, muito mais. É o caso do cabeça-de-área idolatrado pela torcida pela entrega que demonstra, pela coragem com que enfrenta os adversários e pela valentia impressa em cada disputa de bola. É, ainda, o que fica

evidente nos casos das seleções brasileira de 1982 e holandesa de 1974. Mesmo sem a vitória na Copa do Mundo, permanecem até hoje decantadas e usadas como exemplo de como deve um time jogar futebol.

É dessa eternidade que se está aqui falando, e que os jogadores buscam através de seus respectivos desempenhos no jogo. É dela também que fala Cammi:

É, em verdade, assim, tanto que, analogicamente aos gladiadores, os jogadores de hoje são considerados, em caso de vitória, como heróis nacionais. Do contrário, são esquecidos, ignorados para sempre, lançados num esquecimento que, em sua manifestação extrema, não difere muito da morte. (...) Morte ou derrota, não faz tanta diferença: sempre se trata de esquecimento. Através deste paralelo entre gladiadores de outro tempo e gladiadores de hoje, pudemos descobrir como o futebol representa, sob certos aspectos, uma metáfora da vida, como já dizia Sartre, ou melhor, uma prática na qual a vida entra em jogo de modo inesperado em relação ao que se acredita (...). Por isso os indivíduos - expressando a nietzschiana "vontade de potência" que parece implantada no ser humano, embora diversa em cada homem singular - enfrentam uma luta que não denota outra coisa que o desejo de sobrepujança. Cada jogador se torna, para o outro, instrumento da luta, trâmite em direção à glória ou à morte - morte que, no futebol, é substancialmente apenas figurada (...). O vencedor é alçado a herói, alcança glória e fama, através das quais o homem aspira à eternidade. O futebol não é outra coisa que uma expressão típica das tensões e pulsões humanas, que visam à afirmação do indivíduo que busca sua glória terrena, a única em suma, que pode eternizá-lo na memória das gerações seguintes. (CAMMI In MENEZES & MIRANDA, 2010, p. 23-25)

Toda luta que é pela eternidade é, também e por óbvio, contra a morte, símbolo da condição de humanidade. Uma vez contra a morte, é uma luta pela vida. Entende-se, portanto, que é a vida de cada jogador que está em jogo dentro da disputa de uma partida de futebol. Em pensar que se iniciou a reflexão deste capítulo pela frase dita por pais e mães aos seus filhos inconformados e frustrados após uma derrota sua ou de seu time: "Calma, é só um jogo". A que os filhos, decerto, agora, responderiam: "É muito mais que jogo, é a vida!".

E é por tudo isso que o futebol, no Brasil, faz parte das coisas sérias do cotidiano, como explica DaMatta:

Não é, pois, por acaso que, no Brasil, apreciações sobre futebol sejam classificadas como discussões. No Brasil, discutir é falar de um certo tema de modo sério. É ter que tomar um partido e não poder assumir atitude neutra quando se trata de um certo assunto. Assim, existem coisas e fenômenos que só podem ser discutidos. (...) Tudo que é sério e apaixonado é discutido e jamais

falado. Futebol e política são domínios que, no Brasil, seguem juntos, num paralelismo certamente muito revelador. (DAMATTA, 1982, p. 27)

Mas tamanha seriedade, ocasionada por essa multivocalidade de que é dotado o futebol, podendo ser interpretado por diversos aspectos e pontos de vista, não excluiria do esporte seu caráter lúdico, restando apenas a face competitiva do mesmo? Ora, Huizinga chega mesmo a abrir as portas para tal entendimento ao dizer: "Em nossa maneira de pensar, o jogo é diametralmente oposto à seriedade" (HUIZINGA, 2010, p. 8). Mas não seria admissível ter chegado até aqui para, agora, dizer que o futebol não é jogo. De modo que o próprio filósofo põe por terra esse pensamento, alegando o que segue:

É lícito dizer que o jogo é a não-seriedade, mas esta afirmação, além do fato de nada nos dizer quanto às características positivas do jogo, é extremamente fácil de refutar. (...) Os jogos infantis, o futebol e o xadrez são executados dentro da mais profunda seriedade, não se verificando nos jogadores a menor tendência para o riso. (Idem)

Huizinga ainda explica que o conceito de jogo é de ordem mais elevada que o conceito de seriedade, de maneira que a seriedade busca excluir o jogo, mas este pode perfeitamente incluir a seriedade (Ibidem, p. 51). Além disso, nem mesmo a seriedade com que é levada a cabo uma competição interfere no seu conceito enquanto jogo. O autor esclarece que a competição, a sua vez, "possui todas as características formais do jogo" e, com isso, pertence ao domínio lúdico (Ibidem, p. 36), e ainda adiciona que "é possível um jogo ser mortal sem por isso deixar de ser um jogo, o que constitui mais uma razão para não se estabelecer separação entre os conceitos de jogo e competição" (Ibidem, p. 47). Além de tudo isso, cabe ainda recordar um dos conceitos básicos que permitem classificar uma atividade como jogo: a presença dos elementos de tensão e alegria a cada vez que o jogo é levado à prática. Isto é, independente da seriedade com que é jogado, ou do que valha o jogo - ainda que valha a própria vida - ele é acompanhado por um sentimento de alegria que permanece como pano de fundo para sua prática (Ibidem, p. 33).

A mesma alegria que está presente em outras situações tão habituais no cotidiano das sociedades em geral, e com a brasileira não é diferente. Por sinal, não é raro ouvir dizer que o brasileiro é um povo festivo. O mesmo DaMatta, já bastante

citado neste trabalho, ao longo de sua obra como grande estudioso da sociedade brasileira não contesta tal afirmação. E, de fato, a festa faz parte da vida do brasileiro médio. Ainda que a vida lhe seja sofrida, que convites não receba para participar de jantares, banquetes e celebrações regadas a caras bebidas e com fartura de alimentos, a festa está presente na sua vida através do futebol. E este é outro ponto que convém abordar: o futebol, apesar de toda seriedade que o circunda, é também uma festa.

É Huizinga quem faz questão de mostrar como jogo e festa são, praticamente, um duo inseparável, unidos em sua pertença comum à esfera lúdica da vivência.

Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida quotidiana. Em ambos predominam a alegria (...). Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo têm em comum suas características principais. (HUIZINGA, 2010, p. 25-26)

Mas, apesar da celebração, também a festa pode ter ares de seriedade. E isso se deve a algo em comum entre o jogo e a festa: o culto (Ibidem, p. 21). Foi nesse âmbito que, segundo Huizinga, nas sociedades mais primevas, o jogo se manifestou, moldando toda a cultura que dali emergiu (Ibidem, p. 7). Pois, quando um grupo se reúne para cultuar uma entidade transcendente, ele coloca em termo uma atividade central ao jogo em todas as suas formas: o “faz de conta” (Ibidem, p. 28). E, para o filósofo holandês, jogar é saber que estar jogando, ter consciência de que se está “fazendo de conta” (Ibidem, p. 26). Outra característica fundamental comum colocada pelo autor consiste na igual separação de um espaço “sagrado”, “isolado do ambiente quotidiano”, tanto para o jogo como também para o culto. Ademais, “o ato de culto possui todas as características formais e essenciais do jogo” (Ibidem, p. 22). Além disso, o jogo sagrado em que consiste o culto propiciava festas igualmente sagradas, de celebração às divindades. Ou seja, o culto se dá em ambiente festivo, e é jogo. Possui, portanto, as mesmas características do terreno lúdico concernentes ao jogo e à festa, a saber: ruptura da vida cotidiana; organização do tempo em torno de si; repetição de tempos em tempos; limitação espaço-temporal; predominância da alegria; regras estritas (por respeito aos deuses).

Cristiane Azevedo evidencia a existência da tríade jogo-culto-festa na sociedade grega antiga ao explicar que, naquela comunidade, “a festa instala o tempo próprio dos

deuses, momentos em que as ações exemplares dos imortais são retomadas, são representadas” (AZEVEDO, 2008, p. 103). Nota-se a presença do culto na festa, com a retomada das ações divinas e a instalação do próprio tempo dos deuses. E também está ali o jogo, na restrição espaço-temporal e, principalmente, na representação, no “fazer de conta”. A autora ressalta, ainda, que “O jogo promove uma integração social, um espaço de divulgação, um tornar público, uma construção de identidades. Contudo, o jogo é, sobretudo, culto e, como tal, funda uma relação com o divino” (Ibidem, p. 112).

Dessa forma, no fim das contas, parece ser difícil separar, dede as sociedades originais, jogo, culto e festa. O que significa que o futebol, como jogo (e muito mais que isso, conforme já se viu), apresenta também a possibilidade de ser pensado como culto e festa.

Gadamer vem dizer: “Festas que sempre se repetem não são denominadas assim, porque foram inseridas em uma ordem temporal, mas é inversamente a ordem temporal que emerge a partir do retorno da festa” (GADAMER, 2010, p. 183). Pois é assim que funciona o futebol. Ele, enquanto festa, se repete, moldando o calendário e a agenda de seus participantes (jogadores e espectadores). O tempo deixa de ser mensurado de modo absoluto, para ser relativo à festa, isto é, à próxima partida, quando, de novo, a comunidade se reunirá para entrar em contato com as divindades, seus feitos e seu tempo. Não que os clubes e jogadores sejam deuses, mas porque estes assumem papel bastante semelhante ao que exerciam as divindades na cultura grega primordial. É Azevedo quem conta como as festas

reúnem todas as diferentes formas de experimentação do sagrado. Delas fazem parte danças, cantos, preces, libações, jogos e sacrifícios que revelam a veneração e, ao mesmo tempo, a próxima relação entre homens e deuses. (AZEVEDO, 2008, p. 101)

Percebe-se, então, que, na festa, há jogo. E há “danças, cantos, preces, libações (...) e sacrifícios” tal qual os há no campo de futebol. A relação próxima existente entre homens (mortais) e deuses (imortais) deve-se ao fato de que

Durante a festa os imortais eram chamados a tomar parte não só como espectadores de ações que visavam honrá-los como também a dividir fraternalmente esse momento com os homens. (...) Essa possibilidade de destruir fronteiras promete realizar o maior sonho humano: suprimir a brecha

entre o divino e o humano a fim de que o homem se torne deus".
(COLOMBANI apud. AZEVEDO, 2008, p. 107)

O momento se abre para que o homem vença a mortalidade. Vale lembrar, como já abordado neste capítulo, que esse é um dos objetivos do jogador quando toma parte no jogo, neste caso o futebol: vencer o esquecimento, tornando-se eterno, imortal através dos seus feitos em campo. Para isso, é preciso tornar-se herói, construir um mito em torno de si. Huizinga reflete sobre o mito, argumentando que este é

uma transformação ou uma 'imaginação' do mundo exterior, mas implica em um processo mais elaborado e complexo do que ocorre no caso das palavras isoladas. O homem primitivo procura, através do mito, dar conta do mundo dos fenômenos atribuindo a este um fundamento divino. (HUIZINGA, 2010, p. 7)

Com isso, pode-se dizer que o herói torna-se mito ao lograr ter atribuído a si algum fundamento divino, mesmo sendo totalmente humano. O que é plenamente possível, como explica o filósofo húngaro Karl Kerényi. A diferença dele para os mortais é que sobre o herói recai a "glória divina" (KERÉNYI apud. AZEVEDO, 2008, p. 143). Assim sendo, "Tal como os deuses, os heróis são amados e respeitados por toda a eternidade. A eles também são prestados cultos e sacrifícios" (AZEVEDO, 2008, p. 142).

Tendo em vista que as razões que podem levar um jogador de futebol a conquistar a eternidade, isto é, a tornar-se um herói, já foram explicitadas nestas páginas, o que se propõe, neste momento, é, tão somente, refletir sobre a semelhança das festas sagradas da sociedade grega antiga com o futebol. Afinal, cada partida é uma festa para cultuar também os heróis, os mitos. Heróis humanos que, com seu desempenho esportivo, passaram a fazer jus ao culto que ora recebem. Mitos sobre os times que obtiveram a "glória divina" e a compartilharam, por conseguinte do jogo, com suas comunidades respectivas. E a cada partida, um novo tempo se instaura: o tempo desses deuses, desses heróis que vêm tomar parte no jogo sagrado e abrem, mais uma vez, a possibilidade do homem receber a "glória divina", vencer sua própria finitude, transcendendo também à condição de herói.

Assim, ousa-se dizer também que o futebol, como jogo e em essência, faz parte da tríade indissolúvel com o culto e a festa, renovando-se a cada repetição esporádica. Mas também, neste capítulo, se pôde notar o que diz Azambuja:

o futebol está tornando-se rapidamente uma das principais atividades sociais deste século. Tornou-se espetáculo de massas, no qual brilham suas estrelas, com seus dramas, tragédias e glórias; transformou-se também em um dos principais mercados da sociedade da informação; mobiliza massas consideráveis de seres humanos em torno dos estádios ou atrás dos televisores, rádios e computadores; tornou-se mais que interessante mercadoria publicitária. Deixou de ser um esporte amador. Tornou-se enfim uma atividade profissional que envolve vidas, ambições, carreiras, contratos, negociações e contradições. (AZAMBUJA In AZAMBUJA et al., 2012, p. 258)

Isto entre tantas outras interpretações possíveis diante da multivocalidade inerente ao jogo mais popular do planeta, como diz DaMatta. Várias das faces que o futebol possui foram abordadas até aqui. Outras tantas podem ser pensadas e trazidas à tona para demonstrar o que, por ora, ficou evidente: que a frase que afirma ser o futebol “só um jogo” tem sua dose de verdade, mas ele pode ser muito mais do que isso. Culto, festa, elemento comunicador, aparato ideológico, criador de identidades coletivas, emprego, negócio, espetáculo de massas, meio para alcançar a eternidade, etc. O jogo – e, no caso que vem sendo analisado, o futebol – pode ser várias coisas, inclusive, como defende Huizinga, elemento fundador da cultura (HUIZINGA, 2010, p. 53). Segundo o filósofo:

O ritual teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo. O saber e a filosofia encontraram expressão e formas derivadas das competições religiosas. As regras da guerra e as convenções da vida aristocrática eram baseadas em modelos lúdicos. Daí se conclui necessariamente que em suas fases primitivas a cultura é um jogo. Não quer isto dizer que ela nasce do jogo, como um recém-nascido se separa do corpo da mãe. Ela surge no jogo, e enquanto jogo, para nunca mais perder esse caráter. (Ibidem, p. 193)

Sendo assim, consoante Huizinga, o jogo, o espírito do jogo, está em tudo – ou quase tudo – o que diz respeito à vida em sociedade, à cultura, quer claramente, quer subliminarmente. Talvez isso dê conta da multivocalidade do futebol, enquanto jogo que é. Até aqui, várias dos significados atribuídos ao futebol foram analisados. Alguns outros, possivelmente, foram ignorados. Mas um, em especial, chama a atenção.

E isso acontece quando, ao ler o trecho da obra de Huizinga acima destacado, nota-se, rapidamente, a presença de três das chamadas “sete artes” (ou 11 ou tantas outras): a poesia (literatura), a dança e a música. Além disso, o mesmo autor oferece subsídios, em sua obra, no sentido de mostrar como a arte dramática da representação nasce do ritual sagrado, no qual o “fazer de conta” e ter consciência disso tinha importância fundamental.

Ao mesmo tempo, Lovisolo e Ribeiro alertam para o fato de que “Tornou-se habitual (...) falar do futebol em termos artísticos quer pelos próprios desportistas, os acadêmicos e os jornalistas, entre outros” (LOVISOLO & RIBEIRO, 2011, p. 2). Já Wolfgang Tiedt ressalta o seguinte:

Nas modalidades esportivas ditas criativas é possível citar campos diferenciados, nos quais ações artísticas, seja lá como elas sejam entendidas, se realizam ou se combinam com capacidade e técnica de movimento, encenação ou *design* e que são características da referida modalidade. (TIEDT, 1999, p. 194)

Assim sendo, urge analisar as conexões existentes entre o jogo, especialmente o futebol, e a arte.

3. O FUTEBOL NO CAMPO DA ARTE

O primeiro passo, ou, talvez seja melhor dizer, o primeiro passe foi dado. A bola está rolando e, nos primeiros lances, ficou claro como o futebol é um esporte multivocal, fala à sociedade de diversas maneiras. Como jogo, indubitavelmente, mas também como negócio, elemento comunicativo, aparato ideológico, base criadora de identidades coletivas, e, ainda, como culto e como festa, entre outras coisas.

Entretanto, ao final do primeiro capítulo deste trabalho, um dos aspectos dessa multivocalidade do futebol chamou atenção especial. O fato de o ludopédio, enquanto jogo, mas também especificamente, possuir interessantes relações com a arte. Com isso, no atual segmento, o futebol aponta no túnel de saída dos vestiários, alinhando-se para, quem sabe, adentrar o campo da arte.

Como alertaram Lovisolo e Ribeiro (2011, p. 2), não são raras as menções, vindo de onde venham, que sugerem essas ligações entre o futebol e a arte, em vários níveis. De fato, como Souza já fazia recordar:

Um dos epítetos do futebol é o “belo jogo”. Qualquer apreciador concordará que a expressão é correta. Mais que isso, talvez: é precisa. Mais que isso: é definidora, pois distingue e especifica, dentre todos os outros jogos atléticos, a princípio não tão belos assim, o jogo de bola. (SOUZA In MENEZES & MIRANDA, 2010, p. 67)

Assim, seria o futebol – o “belo jogo” – algo pertencente, ao mesmo tempo, ao domínio do jogo e ao domínio do belo, das coisas belas, em suma. Afinal, o próprio Huizinga, em meio às definições do que considerava jogo e das demonstrações da participação deste na sociedade como elemento criador da cultura, se perguntava sobre a possibilidade de incluir o jogo no domínio da estética (HUIZINGA, 2010, p. 9-10), já que ele não pertence aos domínios do bem ou da verdade. Cabe, aqui, destacar que cumpre à estética o papel de estudar

o julgamento e a percepção do que é considerado belo, a produção de emoção pelos fenômenos estéticos, bem como as diferentes formas de arte e do trabalho artístico; a ideia de obra de arte e de criação; a relação entre matérias e formas na arte. (Melo apud. Oliveira, 2011, p. 4)

Além disso, o autor de *Homo Ludens* reconhecia a tendência dos jogos em “assumir acentuados elementos de beleza” (HUIZINGA, 2010, p. 10) e que são “muitos e bem íntimos os laços que unem o jogo e a beleza” (Idem). Ademais, o autor acrescenta que “Há nele [o jogo] uma tendência para ser belo” (Ibidem, p. 13) e aponta para o fato de que “As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza” (Idem). O holandês chega mesmo ao ponto de ver o jogo no seio da arte enquanto prática, ao argumentar que

Verificamos no ator, que quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo “jogo” da representação teatral, ao mesmo tempo que tem consciência da natureza desta. O mesmo é válido para o violinista, que se eleva a um mundo superior ao de todos os dias, sem perder a consciência do caráter lúdico de sua atividade. Portanto, a qualidade lúdica pode ser própria das ações mais elevadas. (Ibidem, p. 22-23)

Assim sendo, jogo e arte parecem encontrar-se conectados de maneira intrínseca na sua origem. O próprio filósofo afirma peremptoriamente que “Na história, na arte e na literatura, tudo aquilo que vemos sob a forma de um belo e nobre jogo começou por ser um jogo sagrado” (Ibidem, p. 117). Cabe também um exercício de raciocínio lógico que traz como resultado, justamente, essa união entre jogo e arte. Para tanto, basta analisar o que Gadamer fala a respeito de outro conceito abordado durante o caminho que se trilhou até aqui: o de festa.

Festejar é uma arte. Nós nos perguntamos: no que consiste esta arte? Evidentemente em uma comunhão que não pode ser efetivamente determinável, em um reunir-se em vista de algo em relação ao que ninguém sabe dizer em vista do que efetivamente as pessoas se unem e reúnem. Não é certamente por acaso que estes enunciados são similares à experiência da obra de arte. (...) Nós festejamos – e isto fica particularmente claro onde se trata da experiência da arte – na medida em que nos reunimos em vista de algo. Não é simplesmente um estar um ao lado do outro enquanto tal, mas a intenção que unifica a todos e que os impede de decair em diálogos particulares e de se isolar em vivências particulares. (GADAMER, 2010, p. 181-182)

Ora, já foi visto, anteriormente, neste trabalho, que o jogo – e o futebol – podem assumir um papel festivo dentro de uma sociedade. Agora, o que se percebe é que as experiências da festa e da arte possuem uma característica essencial que as conecta. Dessa forma, parece lícito concluir que jogo, festa e arte formam uma tríade, com todas

possuindo pontos em comum. Afinal, cabe notar que tal experiência da arte também apresenta em si as mesmas características descritas como fundamentais à consideração de que uma atividade seja qualificada como jogo. A começar por esta explicada por Gadamer. Um grupo de pessoas se reúne em vista de algo. Este algo não é, como o próprio autor faz questão de esclarecer, o construto da obra (GADAMER, 2010, p. 194), o que Heidegger chamaria de “coisal da obra” (HEIDEGGER In MOOSBURGUER, 2007, p. 7). Isto é, aquela reunião não se dá em vista, simplesmente, da plataforma sobre a qual a arte está fundada, e sim em torno da própria experiência. Da mesma maneira, a reunião que se dá em vista do jogo, ocorre em torno da experiência de tomar parte no jogo e naquele ambiente. Aliás, Gadamer ainda vai além na demonstração dessas semelhanças características entre arte, jogo e festa. Ele observa a existência dos “locais de gozo artístico” (GADAMER, 2010, p. 191), que a obra de arte “também tem o seu tempo próprio” (Ibidem, p. 185) e que ela não deve permitir a existência de qualquer espaço entre si e quem a experimenta (Ibidem, p. 169). Dessa forma, fica evidente que, a exemplo das características já aclaradas do jogo e da festa, a arte se separa temporal e espacialmente do cotidiano e também permite que o espectador tome parte na conformação da experiência, conforme já foi mostrado como atributo do jogo (de futebol, inclusive) no capítulo anterior.

Mas não basta enxergar os pontos em comum entre o jogo e a arte. Isso, claro, coloca as duas atividades unidas sobre o mesmo patamar e devidamente classificadas como pertencentes, ambas, à esfera lúdica da vivência humana. E, no entanto, do que adianta se a fruição difere? Por isso, Melo questiona: “não está na hora de nos aproximarmos mais da Estética (...) para ampliarmos nossas considerações acerca do papel do esporte na sociedade?” (MELO, 2010, p. 2). Sim. Visto que arte e jogo encontram conexões entre si, é, decerto, hora de dar um passo adiante, de modo, até mesmo, a passar a considerar o esporte, possivelmente, como arte.

Oliveira, de imediato, chama atenção para como o esporte pode se apresentar como arte na sociedade. Para tanto o autor destaca o “aspecto relacional da arte” (OLIVEIRA, 2011, p. 8), argumentando que

nele, existe um jogo criativo que se estabelece entre o artista (jogador) e o público, uma forma de diversão fundamental e muito séria, tanto quanto qualquer outra atividade humana.

Para o esporte, uma atividade tão simbólica quanto a arte, também este aspecto relacional é importante: a torcida participa ativamente do espetáculo, se envolve, influencia nos resultados, deleita-se, alegra-se, se entristece, encanta-se, desencanta-se, aprecia, critica, etc. Portanto, o esporte serve aos mesmos propósitos da arte pura. (OLIVEIRA, 2011, p. 8)

Desta forma, o autor retoma ponto fundamental da tese de Gadamer sobre a obra de arte. O filósofo acredita que "em um jogo, todos são copartícipes. Também precisa ser válido para o jogo da arte" (GADAMER, 2010, p. 169). Hugo Lovisolo, ao propor uma sociologia do esporte, se coloca, quase, como um fiador da validade do que foi anteriormente exposto. O autor brasileiro explica que

na junção das categorias românticas com o reconhecimento da paixão e dos gostos positivos do observador em relação ao esporte, os quais fundamentam o entendimento interior, que, no caso da estética romântica, significa usufruir a obra de arte, sentir prazer com ela e recriá-la, ou seja, ser também o artista. A emoção que provoca o gesto esportivo faz as pessoas participarem de sua criação ou re-criação. (LOVISOLO In HELAL, 2011, p. 17)

O que o antropólogo brasileiro sugere é que o esporte é fruído como a arte. Mas o método usado pelo autor para chegar a essa conclusão não é o do "iluminismo crítico" (Ibidem, p. 14), como ele mesmo faz questão de ressaltar, mas os estudos antropológicos que buscam "entender o fenômeno esportivo sob a perspectiva dos de dentro" (Idem). Uma ideia que conflui sobremaneira com o que Oliveira falava sobre esse aspecto relacional existente tanto na arte quanto no esporte em relação ao espectador. No fim das contas, o que importa é que exista uma relação da obra - ou do jogo - com quem se propôs a participar dessa reunião em vista daquela experiência, isto é, com os de dentro. Arlei Sander Damo, aliás, já dizia a esse respeito que "Parte da estética esportiva não está ao alcance de quem observa apenas a forma" (DAMO, 2001, p. 86). É necessário observar mais, é preciso participar da experiência, pois "também há um prazer estético invisível, fruto da tensão originada pelo desenlace imprevisível que cada jogada proporciona" (Idem). Fique claro, a tensão faz parte do jogo, já destacaria Huizinga (2010, p. 13), logo, só pode senti-la quem, do jogo, toma parte.

Isto posto, há indícios de que o jogo pode ser também uma forma de tomar contato com a experiência artística ou estética - vale lembrar que um dos objetos englobados no estudo da estética é a obra de arte. Ao mesmo tempo, porém, em que

ambas atividades parecem estar intimamente conectadas - e isso não se contesta - ,
Huizinga lembra que

não podemos afirmar que a beleza seja inerente ao jogo enquanto tal. Devemos, portanto, limitar-nos ao seguinte: o jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos e estéticos. (HUIZINGA, 2010, p. 9-10)

O jogo, portanto, não necessariamente pertencerá ao domínio estético. De fato, não é inerente ao jogo que ele proporcione momentos de beleza, ou que gere no espectador uma experiência similar à que ocorre em relação à obra de arte. Muito embora, isso – para alguns jogos mais que para outros – ocorra com alguma frequência. E este parece ser o caso do futebol. Porém, se o jogo e a arte apresentam pontos de comunhão e de interação, e sendo o futebol um jogo, seria possível afirmar que o futebol pertence ao campo das artes?

Em primeiro lugar é preciso ter em conta que o conceito do que seja ou não arte é um terreno quase sempre tortuoso e obscuro. Shusterman rememora que "Há tempos a teoria da estética tenta responder a esta questão, mas nenhuma das definições oferecidas até o momento provou ser filosoficamente satisfatória, assim como nenhuma goza de aprovação unânime" (SHUSTERMAN, 1998, p. 21). Gadamer corrobora esse pensamento, dizendo que

este é de fato um sério tema antigo, sempre levantado quando uma nova pretensão de verdade se contrapõe à forma da tradição que continua se expressando na figura da invenção poética ou da linguagem artística. (GADAMER, 2010, p. 143)

Ainda assim, muitas teorias existem para tentar definir o campo da arte, dizendo o que pode ou não ser considerado arte. O próprio Shusterman (1998) a considera como uma experiência, tornando-a mais relacionada ao cotidiano. Mas, aqui, para entender como o futebol pleiteia uma entrada no universo das artes, é válido destacar, em especial, as ideias de Alain Badiou e Hans-Georg Gadamer, de modo a evidenciar como o futebol pode se relacionar com algumas das teorias da arte.

3.1. Os esquemas de Badiou

O filósofo francês Alain Badiou (2002) encontrou, em sua obra, uma maneira de definir como os conceitos da arte evoluíram ao curso da história, desde a antiguidade até a contemporaneidade. E, para clarificar essas ideias, separou as definições hegemônicas a respeito das obras de arte em três esquemas filosóficos: didático, romântico e clássico. Como o próprio autor explica:

No didatismo, a filosofia entrelaça-se com a arte na modalidade de uma vigilância educativa de seu destino extrínseco ao verdadeiro. No romantismo, a arte realiza na finitude toda a educação subjetiva da qual a infinidade filosófica da ideia é capaz. No classicismo, a arte capta o desejo e educa sua transferência pela proposta de uma aparência de seu objeto. Aqui, a filosofia só é convocada enquanto estética – dá sua opinião sobre as regras do jogo. (BADIOU, 2002, p. 15-16)

Assim, no primeiro esquema, o didático, toda a verdade seria externa à obra de arte. Seria ela, portanto, incapaz da verdade. Algo que coaduna com o que pensava Platão a respeito da arte, na antiga sociedade Grega, isto é, há aproximadamente 2.500 anos. O filósofo, de grande influência na consolidação da cultura ocidental, pensava a arte como pura imitação, ou, melhor colocando, como uma imitação afastada em três graus da natureza (PLATÃO, 1991, p. 273). Para que fique melhor demonstrado: para Platão, havia, em primeiro lugar, a verdade da coisa, a essência dela, que, n'A *República*, ele afirma parecer correto dizer que é criação divina; em segundo lugar, estava a própria coisa, física, conforme fabricada por seu artífice, com base na essência da coisa; por fim, em terceiro lugar, estava a arte, imitativa, *mimesis* da realidade, recriando a coisa tal qual fabricada e, portanto, imitando a criação do artífice (Idem).

Dessa forma, Platão mantinha certo repúdio pela arte, pois acreditava nela como uma imitação. Para o filósofo

a arte de imitar está muito afastada do verdadeiro; e a razão por que faz tantas coisas é que só toma uma pequena parte de cada uma, e esta mesmo não passa de um simulacro ou fantasma. Um pintor, por exemplo, pinta um sapateiro, um carpinteiro, ou outro artesão qualquer, sem ter nenhum conhecimento de suas respectivas artes. Isso não impede, se é bom pintor, de iludir às crianças e aos ignorantes, mostrando-lhes de longe um carpinteiro por ele representado e que tomem por imitação da verdade (Ibidem, p. 274)

E completa: "A imitação é (...) má em si, une-se ao que há de mau em nós e só pode produzir maus efeitos" (PLATÃO, 1991, p. 280). Vale recordar que o pensador defendia a organização da sociedade com um Rei-Filósofo no alto da hierarquia de poderes e acreditava que toda virtude do homem advinha da razão dialética. Por isso, na sua visão a imitação era tão ruim e tão mal fazia à sociedade. E nem só dos pintores é que se queixava o pensador. Também os poetas, na visão de Platão, mereciam ser indagados a respeito de seu conhecimento sobre o que imitavam. Ou seja, a aparência do verdadeiro não estava apenas na imagem, mas também naquilo que se falava ou contava a respeito de uma guerra, do Estado, ou da própria educação dos cidadãos gregos.

quando Homero se dispõe a falar-nos de assuntos de tamanha relevância e beleza como a guerra, a direção dos exércitos, a administração dos Estados, a educação dos homens, é por certo justo que o interroguemos e digamos: Amado Homero, se não és um artífice distante três graus da verdade, capaz só de fazer fantasmas de virtude (porque está é a definição que fizemos do imitador); se és um artífice de segunda ordem, capaz de conhecer o que pode tornar melhores ou piores os Estados, dize-nos: que Estado te deve a reforma de seu governo como a Lacedemônia o deveu a Licurgo, como muitos Estados, grandes e pequenos, o deveram a outros? Que país te considera sábio legislador e se glorifica dos serviços que lhes prestaste? (Ibidem, p. 275)

Ao afirmar que a arte imitava o verdadeiro apenas na aparência, Platão englobava pintura, teatro, poesia, entre outras coisas. Poder-se-ia dizer que, aí, haveria, em certo sentido, um enquadramento possível também para o futebol, que acabaria condenado e repudiado pelo autor d'*A República*. Francisco (2010), em seu trabalho, por exemplo, alerta para o fato de que o jogo de futebol seja uma encenação, no caso, de uma batalha:

O campo de futebol, onde efetivamente ocorre o belo jogo consiste, a priori, exatamente em um campo de batalha. (...) A grama natural como revestimento do campo nos remete aos campos de batalha medievais e talvez até mesmo, observando-se sua origem inglesa, ao campo da batalha de Waterloo (...). O campo está sempre submetido a intempéries, uma vez que sua imensa maioria é desprovida de qualquer cobertura artificial. (...) O jogador representa o papel do combatente em campo. (...) à feição de combatentes em um campo de batalha, os jogadores têm funções a cumprir e estas funções acabam por exigir desenvoltura física e comportamento psicológico diferentes. (...) Fora do campo encontra-se o técnico que desempenha o papel de um general estrategista, que dá as ordens aos comandados (...). (FRANCISCO, 2010, p. 75-80)

Nota-se que o próprio autor não ousa comparar diretamente futebol e guerra. Desde o título do artigo, Francisco fala em "encenação", o que, para Platão, seria o mesmo que dizer imitação. Além disso, como já mostraram Osterman (2011) e DaMatta (1994), o jogo de futebol é uma idealização da vida real, funciona como metáfora da verdadeira vida que se leva fora do círculo do jogo, fazendo com que os valores praticados, numa e na outra, se interpenetrem. Entretanto, nenhuma das circunstâncias acima descritas, tanto por DaMatta, como por Osterman e Francisco parece transcender as fronteiras de uma metáfora, de uma comparação rasa. Não se permite, portanto, afirmar que o futebol seria uma arte didática no sentido conferido por Badiou ao pensamento platônico.

No esquema romântico, por sua vez, o filósofo francês indica o contrário do esquema platônico: a arte romântica seria expressão de toda verdade, ocasionando uma identificação com a tese defendida pelo filósofo alemão Heidegger, para quem “a arte é o pôr-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER In MOOSBURGUER, 2007, p. 22), não “uma imitação e transcrição do efetivo” (Idem) ou a “reprodução do ente isolado” (Idem). Ela é a “reprodução da essência em comum das coisas” (Idem). Ou, como explicaria Badiou, “unicamente a arte está apta à verdade. (...) ela realiza o que a filosofia pode apenas indicar. (...) A arte entrega-nos a esterilidade subjetiva do conceito. A arte é o absoluto como sujeito, é a encarnação” (BADIOU, 2002, p. 13). Na obra de arte, acontece a verdade (HEIDEGGER In MOOSBURGUER, 2007, p. 53). Ainda, segundo o filósofo alemão, essa verdade que se descortina da obra e traz à tona um “tal ente, que antes disso não era e depois disso nunca mais virá a ser” (Ibidem, p. 46). Ou seja, como explica o próprio autor, “em meio ao ente, ela [a arte] arma um lugar aberto em cuja abertura tudo é diferente do habitual” (Ibidem, p. 54). Além disso, o autor, bem afastado de Platão, destaca que a obra-de-arte não é obra apenas de quem a cria, mas uma composição, na qual o espectador também deve se deslocar da habitualidade (Ibidem, p. 56).

Ora, num drible, por exemplo, se rompe completamente a habitualidade, já que, por definição, o drible é o totalmente inesperado – do contrário, é facilmente impedido. Ao mesmo tempo, um espectador pode se deslocar de sua habitualidade, como, aliás, já faz ao tomar parte no jogo, segundo Huizinga (2010) e enxergar naquela jogada uma obra de arte. Mas, para Heidegger, o ponto central da arte é mesmo a abertura da

verdade do ente. E, a princípio, não parece haver no drible, apesar de sua inabitualidade e indedutibilidade, uma relação mais forte com essa questão da verdade. O que não se pode dizer peremptoriamente em relação ao estádio de futebol.

Heidegger diz: “No estar-aí-erguido do templo acontece a verdade” (HEIDEGGER In MOOSBURGUER, 2007, p. 40). É preciso levar em consideração, aqui, que um templo é uma obra que representa a sociedade, que a une sobre uma identificação que diz respeito ao que essa comunidade possui de mais essencial. Assim, seria até possível dizer que o estádio, como uma espécie de templo do futebol, significaria uma relação do ludopédio com a arte sob a égide do esquema romântico. No entanto, por mais que faça parte da cultura de um povo, como o brasileiro, o futebol não constitui o sentido central da vida da sociedade – ainda que não se possa descartar que ele o seja para indivíduos isolados. Dessa forma, seria forçoso reconhecer uma ligação mais forte e real entre o futebol e a arte numa perspectiva filosófica que tenha por centro as considerações heideggerianas da arte.

O mesmo, porém, não vale para o último dos esquemas citados por Badiou. Na arte clássica, o que interessa são os sentimentos que ela é capaz de ocasionar no público, pois “Os espetáculos são feitos para o povo, e somente por seus efeitos sobre ele é que será possível determinar suas qualidades absolutas” (ROUSSEAU apud. BADIOU, 2002, p. 13). No esquema clássico, a exemplo do esquema didático, também se acredita que a arte é uma imitação e que não possui ou expressa uma verdade. Porém, não se pode considerar que a arte seja essencialmente má por isso, pois que também não se intenciona, pela arte, mostrar uma verdade. A arte é, tão somente, da ordem da aparência. (BADIOU, 2002, p. 14). Assim era defendido por Aristóteles, que, segundo Badiou (Idem), construiu o dispositivo clássico.

Nas próximas linhas, o que se tentará explicar é como a arte era concebida e explicada por Aristóteles através do esquema clássico e como o futebol pode, nele, encontrar uma forte ligação com o campo artístico.

3.2. Aristóteles, a arte e o futebol

Aristóteles enxergava no teatro, na encenação das tragédias, sobretudo, um modo de tornar melhor a vida na sociedade de guerreiros da Grécia Antiga, justamente se valendo da criação de uma identificação entre personagens e público, como se verá

mais adiante. E, se seu mestre, Platão, condenava todo tipo de arte imitativa, Aristóteles não negava ser a arte uma imitação. Pelo contrário, fazia muito gosto nisso, chegando a argumentar, sobre a tragédia, que:

O mais importante é a maneira como se dispõem as ações, uma vez que 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. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes de acordo com as ações que praticam. (...) A tragédia é, portanto, a imitação de uma ação, e acima de tudo, em vista dela, é a imitação de pessoas agindo. (ARISTÓTELES, 2004, p. 44-45)

Eis a grande diferença entre Aristóteles e Platão. Enquanto este repudiava a arte, por considerá-la uma imitação da vida real, com finalidade de enganar os incautos que, por falta de conhecimento, não seriam capazes de discerni-la do verdadeiro através da racionalidade; o primeiro acreditava, como conta Badiou, que "a arte não é verdade, mas também não pretende ser, sendo, portanto, inocente. Aristóteles classifica a arte como algo muito diferente do conhecimento, libertando-a assim da suspeita platônica" (BADIOU, 2002, p. 14). Com isso, a ideia que se passa a ter da arte, na sociedade grega, vai de um extremo a outro, passando a ser considerada de algo que fazia muito mal, para algo que só faz bem, servindo como terapia "no tratamento das afecções da alma" (Idem).

A arte, portanto, é útil para a sociedade, no pensamento aristotélico. Sua serventia é purgar os sentimentos de temor e piedade, num fenômeno chamado de catarse, como conta o próprio filósofo grego:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e o temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2004, p. 43)

A catarse consiste, justamente, nessa purgação dos sentimentos acima descritos. Para que ela ocorra, porém, não basta simplesmente apresentar uma peça trágica ou cômica quaisquer. É necessário que ela cumpra algumas características, a exemplo das já enumeradas no trecho supradestacado. A principal delas é "agradar", como explica, mais uma vez, Badiou:

A arte deve agradar, porque o "agradar" assinala a efetividade da *catharsis*, a embreagem real da terapêutica artística das paixões. (...) A semelhança com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no "agradar", ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões. (...) Essa "imaginarização" de uma verdade, deslastreada de qualquer realidade, é chamada pelos clássicos de "verossimilhança". (BADIOU, 2002, p. 14-15)

Ou seja, para além de agradar, a arte também deve ser verossímil, de modo a conseguir envolver o espectador, fazer com que ele se identifique, se reconheça refletido na obra, de modo a solidarizar, simpatizar ou antipatizar com as personagens (ARISTÓTELES, 2004, p. 49). Aí sim, na lógica aristotélica, reconhecendo-se em cena na pele de uma das personagens ou em suas ações, envolvido em uma trama verossímil, isto é, com ocorrências passíveis de serem vistas na vida real, agradado também pelos adornos e pela organização dos fatos que incluem os sentimentos de temor e piedade é que o espectador pode se ver tomado por tais emoções a ponto de purgá-las, o que ocorre, normalmente, no clímax da história: é a catarse.

Era dessa maneira que Aristóteles, ainda na antiguidade clássica, enxergava a arte. E, mesmo datado esse pensamento de mais de 2.300 anos atrás, a ele também parece possível submeter o futebol.

São grandes as semelhanças que permitem unir o conceito que Aristóteles possuía em relação à arte e o futebol. Por sinal, não chega a ser incomum ver citações ao próprio fenômeno da catarse ligado ao contexto do jogo de futebol. João Lyra Filho é um dos que já escrevia que o “povo brasileiro vale-se de um grande jogo de futebol, por exemplo, para por em fuga os aperreios acumulados em sua vida cotidiana” (LYRA FILHO apud. BRANCO, 2010). Rohden é mais um a julgar que faz parte do futebol que os sentimentos sobrevenham durante o jogo (ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 179) e que um simples drible é capaz de proporcionar prazer estético e catártico (Ibidem, p. 199). E Branco arremata ao explicar que

Bons jogos exigem um clima de festa (...) necessário para haver a expurgação de um mal-estar social. (...) daí a importância do futebol – o aspecto redentor. A redenção está na identidade: na identidade com o nacional, no caso de jogos entre seleções de países, e na identidade do indivíduo com sua gente, com o seu bairro, sua classe social e de certa forma também, com suas capacidades e possibilidades – tudo representado pelo resultado e desempenho do confronto entre times. (BRANCO, 2010, p. 13)

Viu-se que, do reconhecimento, da existência de uma identidade comum entre espectador e personagem, é que se apresenta a utilidade da arte para Aristóteles: o fenômeno da catarse. Pois não parece muito diferente no futebol. A começar pelo fato de

o êxito alcançado por determinado jogador passar diretamente do indivíduo (ou da equipe) para o grupo que se vê aí representado. Essa substituição estende-se exatamente para a dimensão ritualística dos jogos, uma vez que os competidores “representam” os espectadores, isto é, os jogadores “jogam” em nome daqueles que lhes prestam assistência. (MARQUES, 2003, p. 34)

A questão é que, na maioria das vezes, a escolha de um torcedor por um time não se dá com base na racionalidade. O que ocorre é, de fato, uma identificação, ainda que em nível diferente do que ocorre no teatro ou na literatura. Dentro do campo, o torcedor vê um membro de sua comunidade, a exemplo dele próprio. Assim, a identificação tem ares de imediata, funciona como o parentesco, no sentido defendido por Anderson de como devem ser entendidas as “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 1993, p. 23). Comunidades que, seguindo o pensamento do autor, estendem um laço de comunhão fraternal, um companheirismo profundo concernente a todos aqueles que tomem parte nesta comunidade, independente de vínculos sanguíneos ou afetivos. Como exemplifica Anderson: “os membros da menor nação não conhecerão jamais a maioria de seus compatriotas, não os verão nem ouviram sequer falar deles, mas na mente de cada um vive a imagem de sua comunhão” (Idem – Tradução livre).

Por sinal, DaMatta já argumentava que "o futebol é um objeto social complexo" e "um instrumento de (...) construção de identidade nacional" (DAMATTA, 1982, p. 29). Assim, é nítido o envolvimento de povos que amam o futebol com suas respectivas seleções nacionais. Mas nem só com os times nacionais o reconhecimento acontece. Francisco relata um caso específico em que razões sócio-culturais conduzem a uma identificação quase automática com uma ou outra equipe:

Como exemplo, a maior rivalidade entre clubes de futebol é considerada a existente entre as equipes escocesas Glasgow Celtics e Glasgow Rangers. A partida entre as equipes é conhecida pelo nome de “Old Firm” e a intensa rivalidade tem raízes religiosas.

O Celtics é um time católico e republicano, enquanto o Rangers é um time protestante e legalista. Estes dois fatos combinados foram suficientes para criar a maior rivalidade conhecida entre clubes de futebol (...). (FRANCISCO, 2010, p. 83)

O que importa, lembrando Aristóteles, é o reconhecimento. E ele ocorre quando torcedor e jogador vestem a mesma camisa, defendem as mesmas cores, desejam a vitória da mesma seleção ou time. E se isso ocorre no nível das nações, e, como demonstrou Francisco, também na Escócia, Branco faz recordar que, em menor escala geográfica, qualquer cidade pode encontrar-se “demarcada também pelos seus clubes de futebol condensando e recriando conotações ideológicas ligadas aos bairros” (BRANCO, 2010, p. 15). Além disso, Neves Flores direciona sua visão para outro ponto, mostrando que, afora esse reconhecimento da ordem da comunidade, existe outra possibilidade:

Alguns pontos devem ser salientados: ascensão do atleta profissional, sua mobilidade social é altamente verticalizada (aceitando-se a hipótese de sua origem social 'baixa'), muito rápida se comparada a qualquer outra profissão, prescinde de nível de instrução elevado e se dá em um ambiente reconhecido pela maioria como lúdico, festivo e sadio: o esporte. Tudo isso faz com que a identificação da grande maioria da plateia (...) seja extremamente fácil de ser atingida (...). (NEVES FLORES In DAMATTA, 1982, p. 47)

Tamanha identificação entre espectadores e atores, torcedores e jogadores, propicia um sentimento de pertencimento, no qual o fanático, além de seu papel atuante fundamental no jogo, como já destacado por Huizinga, se vê ainda mais presente nas ações executadas dentro de campo. E, importante ressaltar, sem que lhe interesse especialmente purgar qualquer tipo de sentimento, apenas para reconhecer-se no campo, para sentir-se vencedor também. Donaldo Schüller, a esse respeito, oferta seu depoimento:

Na minha juventude, pouco me interessavam as reflexões abstratas da verdade. Sentir-me vivo e vencedor era minha única verdade. Estamos ganhando, logo existo. Eu me via na pele do herói do dia. Ele fazia o que eu queria ter feito, eu jogava dentro dele. Os aplausos eram para mim. Eu explodia de prazer de viver. Eu me aplaudia a mim mesmo na frente de todos. Se meu time perdia nada tinha sentido, nem no céu nem na terra, a vida era uma porcária, menos que porcária era eu. (SCHÜLER In AZAMBUJA et al., 2012, p. 40)

Interessante, aqui, notar que, no futebol, como numa guerra, é preciso escolher um lado, de modo que o reconhecimento com o herói hoje, se repete mais à frente, com o personagem, porém, passando a fazer as vezes de vilão. Mesmo assim, peripécias do jogo, que Francisco (2010) retrata como encenação de uma batalha, conduzem, naturalmente, o torcedor à catarse de seus sentimentos. Como admite Sebenelo:

“[O futebol] Parece ser um cenário onde se exorcizam emoções, antigos rancores e amores, perfeito para encaminhar nosso psiquismo em direção à realização dos desejos pelas forças pulsionais da imaginação. Cada sujeito em coro na multidão dos estádios pode sentir-se capaz de grandes feitos” (SEBENELO In AZAMBUJA et al., 2012, p. 237).

Vale, decerto, salientar, da citação acima, o aspecto do futebol relacionado ao psiquismo, de modo extremamente similar ao que defendia Aristóteles, considerando a arte uma terapia para as mazelas da alma e, principalmente, consoante à associação feita por Badiou entre a teoria clássica da arte e a psicanálise (BADIOU, 2002, p. 18).

Assim, o futebol se apresenta como fenômeno dramático e catártico, a exemplo do teatro trágico grego observado por Aristóteles. A sociedade, através do jogo, dramatiza a si mesma e, nele, dá vazão aos sentimentos que deseja purgar, como o temor e a piedade. Aliás, Marques dá o tom das semelhanças entre o futebol e o teatro grego, na medida em que explica que “o esporte, antes de tudo, tem um sentido trágico: há a contradição inevitável dos desejos dos oponentes, que resulta no aparecimento de uma ‘violência ritual’” (MARQUES, 2003, p. 35). Porém, o mesmo autor destaca as diferenças existentes entre o esporte e o teatro, argumentando o seguinte:

O trágico do esporte, dessa forma, não se confunde com o do teatro. O desenvolvimento do drama na arena ou no estádio não nos leva sempre ao mesmo final, ao contrário do ator, que se depara, fatal e irremediavelmente, sempre com o mesmo enredo, em cena, no palco. (...) Portanto, mesmo que as regras de cada jogo possam ser imutáveis, mesmo que os competidores voltem a se encontrar no mesmo espaço, para uma mesma disputa, o resultado nunca pode ser conhecido de antemão: a representação do jogo, a cada vez, será sempre carregada de ineditismo. (Idem)

De igual maneira, há de se voltar os olhos para a questão do reconhecimento e da identificação. Afinal de contas, ela se dá em níveis diferentes no teatro e no futebol. No primeiro, ela é construída de maneira intencional pelo autor, que, ao escrever as características de um personagem e suas ações durante a encenação da peça, visa,

justamente, a abrir essa possibilidade de que o público possa se reconhecer nele. Ao passo que, no futebol, em primeira instância, o reconhecimento não se dá de indivíduo (torcedor) para indivíduo (personagem/jogador), mas de indivíduo para coletivo (time/clube), independentemente, assim, do jogador que vista a camisa de seu clube de predileção ou seleção nacional. Entretanto, com a evolução das narrativas jornalísticas a respeito dos jogadores de futebol, é possível, sim, que o torcedor, ao conhecer a história e as características pessoais de seus ídolos, crie com eles – um a um – uma identificação.

Com tamanhas semelhanças, é possível admitir que o futebol adentre o campo da arte, ou, pelo menos, o da arte clássica, tendo como referência o esquema clássico proposto por Badiou a partir das ideias de Aristóteles. É verdade que há diferenças que, a princípio, impediriam, porém, que o jogo de bola fosse plenamente equiparado à arte pretendida pelo filósofo grego. No entanto, o futebol não se restringe a essa possibilidade estética. De outra maneira, ele se vê também bastante ligado ao conceito de arte defendido por Gadamer, numa comparação que faz uma trajetória diferente da que se observou até o momento. Em vez de buscar equiparar o jogo à arte, faz-se o caminho inverso, já que a ideia do próprio filósofo conduz à equiparação da arte com o jogo, como se verá a seguir.

3.3. Gadamer, a arte e o futebol:

Gadamer, pelo próprio tempo de sua obra, mais recente que a de Aristóteles e dos outros filósofos analisados por Badiou, lida com outra problemática concernente à arte. Com a ascensão da chamada arte moderna, as fronteiras que delimitavam o que é e o que não é arte tornaram-se ainda mais permeáveis. Por isso, o trabalho do alemão tende a levar muito em conta as considerações a serem feitas a respeito desse tipo de arte, sem desqualificá-la e, muito menos, tratá-la preconceituosamente, ainda que esse estilo apresentasse objetos de uso como obras de arte. Gadamer, pelo contrário, entende que o que está em jogo naquele momento é “a tensão entre a arte enquanto religião cultural de um lado e a arte enquanto provocação feita pelos artistas modernos de outro” (GADAMER, 2010, p. 147). Posicionando-se de modo neutro diante desta tensão, porém, o filósofo faz questão de

lançar mão dos critérios de um tal modo que eles abarquem as duas artes: a grande arte do passado e da tradição e a arte dos modernos, que não apenas se lhe contrapõe efetivamente, mas também retira dela as suas próprias forças e impulsos. Um primeiro pressuposto é o de que as duas precisam ser compreendidas como arte e de que as duas são copertinentes. (GADAMER, 2010, p. 149-150)

Tendo isso em mente é que o filósofo se põe a buscar o que pode ser entendido como arte, ou como se dá esse próprio entendimento. E, quanto a isso, não é espantoso que Gadamer veja tantas semelhanças entre a arte e o jogo.

Para ele, “em um jogo, todos são copartícipes. Também precisa ser válido para o jogo da arte o fato de não haver a princípio nenhuma cisão entre a conformação propriamente dita da obra levada a termo pela arte e aquele por quem esta conformação da obra é experimentada” (Ibidem, p. 169). O que o filósofo quer dizer com isso é que a obra, enquanto criação do artista, só ganha sentido como arte através da experimentação do espectador. É ele, o espectador, quem completa o sentido da obra como arte. Nesse sentido, o filósofo alemão chega mesmo a se valer de um exemplo da obra kantiana, que afirma ser a forma “o suporte propriamente dito do belo” (Ibidem, p. 167). Quanto a isso, ele argumenta:

Por que é que a forma é afinal tão distinta? A resposta é: porque precisamos traça-la quando a vemos, porque precisamos construí-la ativamente, tal como é exigido por toda e qualquer composição, pela composição gráfica tanto quanto pela musical, pelo espetáculo tanto quanto pelas leituras. Trata-se de um constante estar co-ativo. (Ibidem, p. 167-168)

A explicação acima traz consigo, ainda, outro importante mérito da obra de Gadamer no seu tempo. Ao não discriminar a arte moderna, ele inclui também como legítimos, sendo abarcados por sua análise, os tipos de arte “transitória” (Idem), como a música e a dança, por exemplo. Segundo o autor, é preciso observar “o quão diverso é o espectro das criações artísticas humanas” (Idem), valorizando também as artes transitórias. Afinal, mesmo que, por exemplo, um espetáculo de dança não seja “uma obra permanente no sentido da duração clássica (...), no sentido da identidade hermenêutica, ele é com toda certeza uma obra” (Ibidem, p. 166). O importante, para o filósofo, portanto, na qualificação de uma obra (ou apresentação, por assim dizer, no caso das artes transitórias) como obra de arte é que ela possua a “identidade hermenêutica” de uma obra de arte. No trecho destacado a seguir, Gadamer explica no

que consiste tal característica, justamente, se valendo de um exemplo das artes transitórias:

A identidade hermenêutica da obra acha-se fundada de maneira muito mais profunda. Mesmo o mais fugidio e único, ao aparecer ou ser avaliado enquanto experiência estética, é visado em uma mesmidade. Tomemos como exemplo o caso de uma improvisação no órgão. Nunca mais se ouvirá essa improvisação. Depois de tocar, o próprio organista quase não sabe mais como tocou e ninguém a gravou. Apesar disto, todos dizem: “Esta foi uma improvisação genial” (...). Manifestamente remontamos a esta improvisação. Algo “se encontra presente” para nós, ele é como uma obra, ele é como um mero exercício para os dedos do organista. De outra forma, não se julgaria a qualidade ou a falta de qualidade. Assim, é a unidade hermenêutica que instaura a unidade da obra. Como aquele que compreende, eu preciso identificar. Pois aí se encontrava algo que julguei, que “compreendi”. Eu identifico algo como aquilo que ele foi ou que ele é e que não é senão esta identidade que constitui o sentido da obra. (GADAMER, 2010, p. 166)

Mas, assim sendo, ao menos a priori, não parece haver muitas diferenças entre as artes ditas transitórias e o as jogadas executadas no decorrer de uma partida de futebol. Da mesma maneira que é possível julgar a qualidade e a genialidade de uma improvisação no órgão, como relata o exemplo do autor, também o é em relação a uma improvisação com a bola, feita por um jogador de futebol durante o jogo. E, de fato, é isso o que acontece: o atleta é julgado, o lance é julgado. Logo em seguida, porém, outra jogada se sobrepõe, aquela improvisação some no tempo e no espaço. Ora, ela não tem a duração clássica da obra, mas possui a identidade hermenêutica da obra de arte, caso seja compreendida como tal pelo espectador. Cabe, aqui, reparar, porém, que, diferentemente de Heidegger, que enxergava a obra como composição entre artista e espectador, mas para quem a verdade que se abria na arte era algo que dava sentido à vida de uma sociedade, de uma coletividade, Gadamer também vislumbra uma verdade na obra, entretanto, algo de ordem individual. Sobre a verdade na obra – ponto, aliás, em que seu texto também difere das ideias de Platão e Aristóteles que pensavam na arte como atividade inapta à verdade – Gadamer propõe que ela viria até o espectador por intermédio do belo.

O filósofo alemão acredita que, desde o princípio e de forma mais geral, quando há referência às artes se quer falar em “belas artes” (Ibidem, p. 154). E, se para a filosofia, o belo é possuidor de uma “luz da verdade e da correção convincentes” (Ibidem, p. 155), Gadamer pensa que a “função ontológica do belo é fechar o abismo

entre o ideal e o real” (GADAMER, 2010, p. 156) e que ele, o belo, se realiza “sem nenhuma relação com os fins, sem nenhuma utilidade a ser esperada, (...) em uma autodeterminação” (Ibidem, p. 154). Ou seja, apesar de ser a “luz da verdade” na obra, o belo se apresenta sem uma utilidade ou finalidade específica. Daí é que, provavelmente, Gadamer alerta para a existência de uma conversão recíproca – de jogo em arte, de arte em jogo – lembrando que também no jogo há algo a “ser visado aí *enquanto algo*, mesmo se ele não é nada conceitual, plenamente significativo, consonante a metas, mas, por exemplo, a pura prescrição autoestabelecida do movimento” (Ibidem, 2010, p. 165 – grifos do autor).

Pode-se ousar inferir, então, que o movimento seja o belo no jogo. E, por certo, que no jogo de futebol não seria diferente. Bernard Jeu, a propósito, suscita essa reflexão, ao acreditar que

Há no jogo, primeiramente, um aspecto plástico e coreográfico: a dominação do corpo pela mente. O espectador contempla uma combinação agradável de atitudes e movimentos. O que se retém é a beleza dos gestos e do movimento do corpo – trata-se do prazer externo das sensações. (JEU apud. MARQUES, 2003, p. 40)

Trazendo a questão mais especificamente para o futebol, Lorenzo Cammi propõe que “através da Estética, pode-se buscar o belo no futebol – o tema da beleza no gesto atlético, que, na sua definição futebolística, resulta extremamente singular em relação aos demais esportes” (CAMMI In MENEZES et al., 2010, p. 22). No futebol especificamente, aliás, tudo é movimento. Os jogadores se movem, movem a bola e mesmo os espectadores se movem no seu afã de torcer, palavra que, a princípio, conforme já explicado por DaMatta nestas páginas, vem do ato de contorcer-se, revirar-se. No entanto, como também já ficou explicitado, a beleza do movimento não é a arte em si, pois que ela, consoante Gadamer, é composição entre a obra criada por seu criador e a compreensão do espectador de que ela seja como tal. “O olhar do outro é criador” (SCHÜLER In AZAMBUJA et. al, 2012, p. 37) e, como lembra Huizinga (2010), o espectador faz parte do jogo, isto é, também o joga. Fleig ainda acrescenta sobre a ideia defendida pelo filósofo alemão que

para Gadamer, por mais fechado que o mundo do jogo seja, ele está como que aberto pelo lado do espectador, no qual o jogo atinge sua plenitude. (...)

A representação teatral, o espetáculo futebolístico, a corrida de carros etc. oferta-se para o olhar de quem? (...) Esse representar para o espectador determina uma transformação radical no jogo cênico: o espectador passa a ocupar, também, um lugar de jogador, de modo que é para quem se realiza o jogo. É no espectador que se realiza o sentido do conjunto do jogo. (FLEIG In AZAMBUJA et al., 2012, p. 77-78)

Por isso que Gadamer se permite considerar a importância e legitimidade de formas de arte populares, como “a *Ópera dos três vinténs* e os discos que deixam soar músicas contemporâneas” (GADAMER, 2010, p. 192), chegando a salientar que “Quem acha que nossa arte é apenas uma arte da classe superior se equivoca redondamente. Quem pensa desta forma esquece que há estádios de esporte” (Ibidem, p. 193).

Sendo assim, com base nas obras de Aristóteles, construtor do ideal clássico, segundo Badiou, e de Gadamer, é possível visualizar uma série de semelhanças que possibilitaria permitir que o futebol adentrasse o campo da arte. Porém, no presente capítulo, também ficaram evidentes algumas diferenças, também em relação a esses autores, a exemplo do que ocorrera de maneira mais forte com Platão e Heidegger.

De fato, é preciso admitir que, em alguns aspectos da arte, o futebol não é capaz de se enquadrar. O próprio Gadamer, que vê mesmo a arte como uma espécie de jogo, ressalta que a criação artística não produz “algo meramente condizente com regras” (Ibidem, p. 162). E nisso, certamente, o futebol ou qualquer jogo não são capazes de se enquadrar, posto que as regras são parte de sua estrutura fundamental que permite que sejam considerados, antes de qualquer coisa, como jogos.

Por outro lado, é possível observar que, dentre aquelas que, atualmente, são consideradas atividades artísticas, existem práticas que, formalmente, apresentam diferenças técnicas necessárias. Por exemplo, a pintura possui pouco em comum com o cinema nas suas características mais fundamentais, ou no seu modo de produzir arte. Eis aqui, por sinal, uma arte que, até pouco tempo, não era considerada como tal, o que demonstra que a realidade atual não é imutável. Ou seja, existe uma possibilidade em aberto de o futebol ser incluído no campo das artes, algo que, na pior das hipóteses, ao menos deixou de ser inaceitável.

Afinal, como lembra Gumbrecht: “É lícito dizer que não há outro fenômeno na cultura contemporânea que leve o prazer da beleza a mais gente do que os esportes” (GUMBRECHT apud. DAMO, 2001, p. 83). Mas, para que se permita incluir o futebol no campo das artes, é preciso, também, esquecer certos preconceitos, e contrariar, em

maior ou menor medida uma visão tradicionalista das artes, que limita as artes às chamadas “artes maiores”, o que “aliena e intimida muita gente a buscar a satisfação nas belas-artes, como também lhes nega o reconhecimento da legitimidade artística do divertimento, ou das assim chamadas artes ‘menores’ que tanto agradam as pessoas” (SHUSTERMAN, 1998, p. 250). Visão esta que também explica que não se tenha aceitado incluir o futebol no campo das artes como conclusão da maior parte dos debates travados a respeito do tema nas décadas de 1970 e 1980 (MELO, 2010, p. 8). Cabe a lembrança, então, do paradoxo levantado por Gadamer quando se propõe a buscar uma definição de arte que inclua tanto a arte clássica como a moderna. O filósofo recorda que “Na medida em que temos em vista a assim chamada arte clássica, o que está em questão é uma produção de obras que não foram compreendidas elas mesmas em primeira linha como arte” (GADAMER, 2010, p. 159). Mas Melo chama a atenção para um processo de mudança desse panorama, com a revalorização da cultura popular e a corrosão dos limites do campo artístico desde a ascensão da arte moderna (MELO, 2010, p. 9-10). O próprio autor, por sinal, argumenta no sentido de que

Não devemos ainda negligenciar o grande número de similaridades entre os campos esportivo e artístico, inclusive nas suas formas de organização, eivadas de elementos simbólicos e se desenvolvendo em lugares específicos, regulados por normas próprias: sejam teatros, museus, cinemas ou estádios. Ambos causam um enorme fascínio, por que nos permitem o acesso a elementos de identificação, de proximidade. A diferença é que o esporte é uma arte popular, mais acessível, normalmente mais facilmente apreciável. (Ibidem, p. 10)

Com base em tudo isso, no final, parece legítimo dizer que o futebol não se enquadra nas definições pré-concebidas do que seja a arte, mas já encontra maneiras de se relacionar com ela de maneira mais próxima, com interpenetrações. Como foi visto, há no jogo uma tendência para ser belo, o que, segundo Gadamer, é o que leva a verdade que a obra de arte contém até o espectador, ou o que, para Aristóteles, ajuda a agradar o público. E, fique claro, não é uma característica exclusiva do futebol entre os esportes. Mas no ludopédio se apresenta de forma singular por ser um jogo, como pouquíssimos outros, praticado com os pés. A catarse, outro ponto de encontro do futebol com a arte, também não é uma exclusividade deste esporte. Essa, porém, se apresenta de forma mais inerente ao futebol pelo próprio desenrolar das partidas, e

também por ser um jogo de pontuação baixa, diferente, por exemplo, do basquete, do vôlei ou do tênis, e que, por isso, tem mais raro o seu momento de clímax.

Assim sendo, tendo em vista o que foi analisado ao longo deste segmento, pode-se inferir que é possível ao futebol, eventualmente, jogar no campo das artes. Entretanto, ainda não como mandante. Apenas como visitante. Isto é, como uma atividade que possui características extremamente semelhantes com as ideias que se tem da arte e que oferece ao espectador “prazer comparável ao que nos proporciona uma obra de arte” (DASCAL In AZAMBUJA et al., 2012, p. 111). Sobretudo quando jogado com criatividade e beleza nos movimentos, fazendo jus à alcunha de “belo jogo”, num estilo que, não à toa, convencionou-se chamar de “futebol-arte”.

4. UMA DANÇA DIONISÍACA: O FUTEBOL-ARTE

Parte-se para mais uma jogada, mais um lance nesta partida. Mas, se os anteriores foram trocas de passes verticais em busca do gol, o de agora se aproxima mais da firula. O resultado fica de lado, pois, no futebol, há algo para além do resultado final e da marcha do placar.

Já se viu que o jogo de bola é só um jogo, mas, ao mesmo tempo, é muito mais que isso. Está, ainda, bastante ligado à arte, tendo em vista, por exemplo, a catarse de emoções que ocasiona. Entretanto, a maneira como essas ligações com a arte se apresentam mais publica e popularmente, correspondem mais propriamente ao jogo em si. Ou, mais especificamente, a uma forma particular e bela, especialmente bela, de se praticar o futebol, conhecida como “futebol-arte”.

O que vai se analisar ao longo das próximas páginas é o que caracteriza esse jeito de jogar, que traços o distinguem e que características ele carrega da conexão existente entre o futebol e as várias maneiras de se pensar a arte conforme visto no capítulo anterior deste estudo. Ao fim, se tentará mostrar como a prática do futebol-arte ficou marcada na memória coletiva, principalmente, dos brasileiros, tornando-se paradigma do futebol jogado pelos jogadores nacionais e apreciado por torcedores daqui e de todo o mundo.

Para se tratar sobre o futebol-arte, primeiramente, é preciso compreender que, no jogo de futebol, existe algo para além do resultado. E, se o futebol pode jogar no campo da arte, ainda que como visitante, como se procurou demonstrar no capítulo anterior, ele pode (e deve) ser apreciado, fruído como arte. Nesse sentido, Marcelo Dascal observa que

O futebol é um jogo que por trás de sua aparente simplicidade competitiva nos leva a apreciar não apenas a vitória em si, não apenas o resultado em si, não apenas aquilo a que se chega, mas como se chega, não apenas o que é feito, mas como se faz, não apenas a genialidade individual, mas a de grupos capazes de cooperar coordenando ideias e ações complexas. É o conjunto dos detalhes que assim emerge que gera o prazer que desfrutamos em um *bom jogo*, prazer comparável ao que nos proporciona uma obra de arte. (DASCAL In AZAMBUJA et al., 2012, p. 111)

Analisando o trecho acima destacado, pode-se perceber que o resultado, a marcha do placar, pode, perfeitamente, ficar em segundo plano, sem prejuízo da fruição

do futebol. Em cada jogada, há a tensão de não se saber o seu deslinde. Em cada lance, há duelos individuais entre jogadores oponentes. Em cada jogo, para além do resultado, há também uma demonstração de estilos, onde, por vezes, as equipas que se enfrentam apresentam, a seu turno, um modo característico de praticar o jogo de futebol.

Assim sendo, Damo, explica que

O futebol é um ritual performático que (...) Sendo uma prática corporal, revela, pela arte de jogar – do uso de técnicas específicas e do treinamento para produzir a eficácia – diferentes estilos que variam no tempo e no espaço. (DAMO, 2001, p. 88)

Tal explicação traz à tona a possibilidade de haver, no curso da história, diversos estilos de se jogar futebol nos lugares onde o popular esporte bretão é praticado. Mas como se daria a formação desses estilos?

Para se alcançar uma resposta a esse questionamento, há de se levar em conta – como vários autores já fizeram, a exemplo de Giglio (2003) e do próprio Damo (1999) em outro momento – a abordagem antropológica que DaMatta (1982) oferece em relação ao futebol. Para este autor, o “belo jogo” é uma via de construção de identidades, e, nessa obra especificamente, o antropólogo brasileiro coloca o futebol como um meio através do qual se expõem os dramas da sociedade brasileira. Partindo do princípio que o futebol é – em sua versão histórica mais aceita – um esporte bretão, isto é, originado na Grã-Bretanha e, ademais, desfruta da condição de esporte mais popular do mundo, decerto que o ludopédio também é jogo arraigado em outras várias culturas que não somente a brasileira, estudada por DaMatta. Dessa forma, também dramatizaria uma série de questões atinentes, por exemplo, à sociedade inglesa ou italiana, entre outras. Assim considerando, o jeito de se jogar futebol exprimiria um determinado jeito de ser de um povo, dando, com isso, origem a distintas formas de praticar o *association*, isto é, a diversos estilos de jogo, tendo sido, historicamente, o inglês o primeiro deles.

Calcado nessas diferenças é que Gilberto Freyre, em seu artigo “Foot-ball mulato”, de 1938, separa os estilos de jogar futebol entre classificações muito em voga no início do século XX: “apolíneo” e “dionisíaco” (FREYRE, 1938). Ora, segundo a mitologia grega, Apolo era o Deus da força, da guerra, da beleza, ao passo que Dionísio era o Deus do teatro, do vinho e da festa. Ou seja, de um lado, a perfeição formal e a

seriedade; de outro, a alegria e a arte. Trazendo para termos mais atuais e concernentes a este trabalho: de um lado o “futebol-força”, de outro, o “futebol-arte”. E é, justamente, desse artigo de Freyre, ou melhor, do desempenho da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1938, o qual veio a inspirar o autor, que data o, por assim dizer, “surgimento” do futebol-arte, até hoje tido, mundialmente, como o estilo brasileiro de jogar futebol. Um estilo que, segundo Freyre, é uma “dança dionisíaca” em contraponto ao “formalismo apolíneo” e ao jogo “anguloso” dos europeus (FREYRE, 1938).

Mas há mais características que o autor, no mesmo artigo, coloca em oposição entre os dois estilos, brasileiro e europeu. Em um trecho especialmente, Freyre vê no estilo de jogo brasileiro

Uma arte que não se abandona nunca à disciplina do método científico, mas procura reunir ao suficiente de combinação de esforços e de efeitos em massa a liberdade para a variação, para o floreio, para o improviso. Até mesmo a liberdade para a ostentação ou para a exibição do talento individual num jogo de que os europeus têm procurado eliminar quase todo o floreio artístico, quase toda a variação individual, quase toda a espontaneidade pessoal para acentuar a beleza dos efeitos geométricos e a pureza de técnica científica. (Idem)

Também comparando estilos brasileiro e europeu, Damo (1999, p. 91) publicou um quadro, de modo a destacar as oposições às quais correspondem essas duas formas de, num só ato, praticar o futebol e exprimir características de uma sociedade.

futebol brasileiro	futebol europeu
artístico	competitivo
espetáculo	eficiência
dionisíaco	apolíneo
barroco	clássico
intuitivo	racional
natureza	cultura
dom	aprendizado
rua	clube/escola
jogo	esporte
individual	coletivo
agilidade	rigidez
habilidade	força
malandro	caxias
candomblé/umbandismo	catolicismo/protestantismo
futebol-arte	futebol-força

Outra teoria, esta defendida por Ceconello (2015) em recente coluna, é a de que o futebol-arte tenha surgido, de modo mais fundamental, em 1958. Mais precisamente, no terceiro jogo da primeira fase do Mundial de Futebol daquele ano, disputado na Suécia, quando a seleção brasileira, pela primeira vez, colocou em campo, juntos, Pelé, Garrincha e Vavá. Já Lovisolo e Soares (2003) rememoram a crítica do jornalista Antonio Figueiredo, em 1918, já argumentando, naquela época que “O modo brasileiro de jogar futebol, seu excesso de dribles, piruetas ou qualquer movimentação exótica, significava ignorância e infantilidade por parte dos espectadores que valorizavam o cômico e o estético” (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 132). Mas independente da data de nascimento do estilo brasileiro, reconhecido até hoje como futebol-arte, o importante é ter em vista as características descritas acima, tanto por Damo como por Freyre de como se coloca em prática este estilo, até hoje, objetivado por muitos, entre jogadores, treinadores e torcedores.

Maluly, por exemplo, entende que o “futebol-arte não tem marca histórica” (MALULY, 1998, p. 36). Em compensação, dá uma pista de como a arte tenha ido parar ao lado do futebol, ao citar que a “criatividade do atleta em conjunção com a força e o acaso” seriam os pontos fundamentais da “arte do jogo” (Ibidem, p. 14). Ele ainda completa afirmando ser o equilíbrio entre esses fatores que atualiza o futebol-arte praticado pelos brasileiros (Ibidem, p. 15), fazendo deste esporte um “patrimônio cultural da sociedade, por ser ele um modo de expressão artística do povo brasileiro” (Idem). A ideia de como se possa caracterizar o futebol-arte parece ainda um pouco vaga, mas vai ganhando corpo ao ser enriquecida pela descrição de Lovisolo e Soares (2003), quando os autores argumentam que, no chamado, até hoje, estilo brasileiro de jogar,

São ressaltadas (...) as capacidades de improvisação e de arranjo de última hora que produziriam jogadas inesperadas, criativas. Os jogadores preferidos, os craques, possuiriam um dom ou talento que combina habilidade, astúcia, sagacidade, capacidade de simulação, improvisação e criatividade. (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 131)

Luiz Rohden, por sua vez, acrescenta que

um time ou um jogador nos encantam à medida que se comportam como artistas, ou seja, causam assombro e nos deleitam de prazer com sua

capacidade imaginativa e criativa brindando os espectadores com belas jogadas incapazes de serem previstas. O jogador-artista, ao criar uma jogada, se torna partícipe do processo divino criativo. (ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 188)

Assim, ficaria caracterizado o futebol-arte como sendo um estilo calcado na improvisação, na habilidade e, principalmente na criatividade e surpresa, pois, como diria Rohden “o produto da arte (...) é, de modo geral, imprevisível e gera surpresas (alegres ou tristes, imprevistas)” (Ibidem, 2012, p. 188). Mais que isso: seria, então, o futebol-arte um estilo defendido e praticado por uma figura central, o craque, “aquele que salva e redime a equipe” (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 131). O craque, principal jogador de um time, deve ser virtuoso e, qual um sacerdote, possui a incumbência de carregar consigo a “criatividade divina” inerente ao futebol-arte. Por isso, é tratado por Rohden como “jogador-artista”. Um atleta que “ao criar uma jogada bela e/ou eficiente, num ápice, ele instaura algo novo e parece ser apenas um meio para o exercício da atividade artística com seu ‘quê’ de *incontrolabilidade*” (ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p.189 – grifo do autor). Dessa forma, apenas o jogador-artista estaria apto à prática do que se convencionou chamar de futebol-arte. Apenas este jogador teria, no seu jeito de jogar,

elementos do esporte propriamente dito (...), ao mesmo tempo em que contém elementos de uma arte, qual seja, a de criar em microssituações, que não duram mais de frações de segundos, uma solução não prevista na técnica, pelas regras da tática e da disciplina. (MALULY, 1998, p. 36)

Entretanto, conforme se observou no capítulo anterior deste trabalho, em se seguindo a ideia de Gadamer, é preciso mais do que o jogador-artista para cancelar a arte descrita acima por Maluly como tal. Faz-se também, para tanto, necessário que o espectador complete seu sentido, conferindo à cada jogada o seu caráter verdadeiramente artístico. E, com isso, o futebol-arte parece coadunar-se muito bem, por ser um modo de jogar que, realmente, visa, em primeiro plano, à satisfação do espectador. Há de se recordar, aqui, o que diziam Dascal e Figueiredo, em passagens já citadas neste trabalho. O primeiro, lembrando que, no futebol, pode-se apreciar menos o “a que se chega” e mais o “como se chega” (DASCAL In AZAMBUJA et al., 2012, p.

111). Enquanto o segundo, em 1918, destacava o como os espectadores se agradavam com o “excesso de dribles, piruetas ou qualquer movimentação exótica” e “valorizavam o cômico e o estético” (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 132).

Por isso que Maluly salienta que

o futebol-arte é o jogo tido como espetáculo, que valoriza a técnica do jogador através da exploração de sua habilidade, criação e liberdade em campo; baseada na prática do jogo ofensivo que favorece as jogadas individuais e respeita as características do atleta, em que a marcação também incentiva ao ataque e aos gols, concedendo liberdade para o jogador se posicionar de acordo com o espaço deixado em campo pelo adversário, com a tática servindo apenas como referencial, mantendo uma consonância entre o indivíduo e o conjunto. (MALULY, 1998, p. 37)

Ou seja, o futebol-arte é um estilo que confere liberdade aos jogadores para que sejam também artistas, produzindo, exatamente, as belas jogadas que tanto agradam ao público. Proporcionar “prazer estético” ao torcedor, pelo “êxito de determinado gesto ou de uma sequência deles” é, assim, a principal meta do futebol-arte quando praticado. Em decorrência disto, Leonam Penna coloca a arte

como protagonista do futebol-espetáculo, o que conduz a um entendimento de que, sem essa característica, todas as outras formas jogadas seriam chamadas apenas de futebol, sem a conotação de algo que salta aos olhos e nos dá prazer em assistir. Todas as outras formas de qualificar o futebol jogado seriam formas menores, incompletas, incapazes de traduzir a plenitude representada no termo espetáculo, às vezes mais importantes que o próprio resultado da partida. (PENNA apud. RIBEIRO FILHO, 2007, p. 5-6)

Apenas através do futebol-arte, central no futebol-espetáculo – aliás, termos que, naturalmente, se fundem em significado – é que se pode ter um entendimento e uma fruição completa de um jogo de futebol, como espectador. Gadamer acreditava que o sentido da obra só se completava no olhar do outro, no olhar do espectador (GADAMER, 2010). Daí que futebol-arte e futebol-espetáculo queiram, no fundo, representar um só estilo, considerado brasileiro, de jogar futebol.

Entretanto, é importante destacar no que o “jogador-artista” difere dos demais que se propõem a jogar futebol, sem alcançar como resultado peças do futebol-arte. O jogador-artista se distingue pela sagacidade, pela astúcia, pela criatividade (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 131); ele “atualiza a centelha divina ao criar novas e belas jogadas” (ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 196). E essas belas jogadas, obras

de arte do jogador-artista, exemplos da prática do futebol-arte, do que são feitas? Uma palavra é capaz de concentrar em si quase todo o significado tangível do estilo brasileiro de jogo, funcionando mesmo como um núcleo daquilo que se convencionou chamar de futebol-arte e de boa parte da presença da arte no futebol. Seis letras e uma infinidade de possibilidades: drible.

Sobre este fundamento do jogo pouca, praticamente, toda a magia que diferencia o estilo brasileiro dos outros praticados ao redor do mundo, especialmente o inglês, estilo original que, após a ascensão do futebol-arte, ficou rotulado como futebol-força. Gilberto Freyre, no seu já mencionado artigo “Foot-ball mulato”, escreve que esse estilo brasileiro de jogar o futebol – devido à grande influência do “mulatismo”, segundo o autor – está baseado no valor individual dos jogadores, que se negam a acolher o anonimato pessoal para deixar à mostra somente o espírito coletivo do time (FREYRE, 1938). Nisso, o drible já se apresenta como principal movimento, já que é, por definição, uma jogada individual.

Com isso, o drible assume papel central, tornando-se, segundo Bellos, a essência do estilo brasileiro, qualificado pelo autor como “um jogo em que uma habilidade individual prodigiosa ofusca as táticas da equipe, onde dribles e fintas têm preferência no lugar de disputas físicas e passes de longa distância” (BELLOS apud. ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 193).

São os dribles as “microsituações que não duram mais que frações de segundos”, descritas por Maluly (1998, p. 36), através das quais o jogador-artista, com sua astúcia, habilidade e criatividade, consegue dar soluções à jogada que não estão previstas “nas regras da tática e da disciplina” (Idem). E para lograr esse efeito, destaca Azoubel Neto, o jogador necessita possuir características de um ator na prática de sua representação. Enquanto este, ao subir no palco, simula ser alguém (notadamente um personagem) e dissimula estar simulando, o jogador-artista age da mesma maneira, mas em relação ao movimento de seu corpo e o que fará com a bola. “Ele simula e dissimula sua própria simulação: isto é o drible” (AZOUBEL NETO apud. ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 197). Dessa forma, seria o drible uma espécie de representação teatral ocorrida dentro de campo, com a curta duração de uma jogada. Nesse sentido é que Rohden afirma que o drible proporciona um “prazer estético e catártico” (ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 199) trazendo, mais uma vez, para

dentro do futebol o fenômeno que Aristóteles atribuía à representação da tragédia grega. Pois, no drible, há um duelo trágico em que se opõem as forças de dois atletas oponentes e do qual apenas um pode sair vencedor. Dessa maneira, o drible - a exemplo do gol - também pode ser considerado um ponto alto, ou clímax, dentro de uma partida de futebol. Rohden é quem deixa isso mais claro ao afirmar que o drible se trata "de um 'gol' que não se efetivou, mas atingiu o *goal* da arte (...) que permanece causando emoções nas pessoas" (ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 199).

Mas, se por um lado, é representação, por outro é preciso salientar que nem só no teatro o drible encontra seu reflexo nas artes. Azambuja, por exemplo, crê que o futebol “é uma forma de arte e das mais singulares. Como a dança, ela se faz principalmente com o bailado dos pés” (AZAMBUJA In AZAMBUJA et al., 2012, p. 261). Cabe lembrar como o próprio Freyre se referia ao estilo brasileiro: “uma forma de dança dionisíaca” (FREYRE, 1938). De fato, a comparação do futebol-arte com a dança é extremamente comum nas obras que tratam do futebol, sobretudo do considerado estilo brasileiro de jogá-lo. Volta-se, primeiramente, a Bellos, que acredita que

Talvez devido à ênfase no drible, que mexe com o corpo inteiro, o futebol do Brasil seja com frequência descrito em termos musicais – em particular o samba. No melhor da forma os brasileiros são, como gostamos de achar, tanto esportistas como artistas. (BELLOS apud. ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 193)

Lever, por sua vez, enxerga o futebol brasileiro como “uma dança repleta de surpresas irracionais e variações dionisíacas. Encarado como uma expressão da personalidade nacional, o futebol brasileiro é cheio de ritmo, como se fosse um balé, esperto e malicioso” (LEVER apud. MALULY, 1998, p. 39). E, nesse balé, diz Maluly:

O jogador deve tornar-se quase um dançarino, fazer de seu corpo um conjunto de signos indecifráveis para o adversário, dominar a arte do drible, da condução maliciosa e ardilosa da bola, numa exibição permanente de habilidade e raciocínio rápido, aproveitando todos os lances do acaso, do imprevisto, da oportunidade. (MALULY, 1998, p. 36-37)

Enquanto Celso Branco coloca que

A forma “abrasileirada” de jogar futebol mantém estreita correlação com outros usos sociais do corpo considerados definidores dos brasileiros, como a dança, em especial o samba e todas as danças dos rituais afro-brasileiros, a capoeira, o requebrar do famoso “jeitinho”, compondo um conjunto gestual muito vasto e característico do futebol. (...) A concepção de futebol como dança encontra-se com facilidade na literatura esportiva, sendo uma grande preocupação o “ritmo” da partida e a ginga do jogador. (BRANCO, 2010, p. 5)

O estilo brasileiro de jogo, caracterizado pelo uso ostensivo de dribles e fintas e conhecido internacionalmente como futebol-arte, se assemelha, assim, à dança, intensificando ainda mais a relação de copertinência entre o futebol e a arte. E, ao se observar a estreita identificação entre o drible e a dança, pode-se até mesmo recorrer a Gadamer no sentido de afirmar que um drible possui a “identidade hermenêutica” de uma obra de arte (GADAMER, 2010, p. 166). Afinal, como explica Azoubel Neto, “certos dribles são como passes de mágica, tão rápido que engolem os detalhes de sua realização. Também não dá tempo de ver por onde a bola passou, por onde ela entrou nem por onde ela saiu” (AZOUBEL NETO apud. ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 197). Assim, o drible, improvisação como a do organista exemplificada por Gadamer (2010, p. 166), também podendo ser qualificado como genial ou vazio, seria possuidor de tal identidade hermenêutica de uma obra de arte e, comparável às artes transitórias, como as discursivas e as musicais – entre as quais a própria dança (Ibidem, p. 157) – também “não será uma obra permanente no sentido da duração clássica. No entanto, no sentido da identidade hermenêutica, ele é com toda certeza uma obra” (Ibidem, p. 166). Uma obra de arte do movimento, sendo o movimento a unidade contentora do belo no futebol, conforme se ousou dizer no capítulo anterior deste trabalho, a partir do que o filósofo alemão dizia em seu texto.

Pelo drible, portanto, pode-se explicar, em sua maior parte, a anexação da arte pelo futebol, por assim dizer, criando o “futebol-arte”. No entanto, é importante acrescentar que nem só no drible está a beleza ou a arte do jogo. Osterman cita que “Todo mundo faz alguma coisa bonita: um drible, uma matada de bola, um avanço com a bola junto ao pé, esquivas, e assim por diante. São coisas que estão ligadas à arte – como a que a gente vê no circo” (OSTERMAN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 123). Do mesmo modo, nem só na “dança dionisíaca” reside a sedução do futebol-arte, como explica Bruni:

O futebol pode ser visto assim como espetáculo em que corpo e alma, força física e sagacidade se combinam num todo que tem algo de dança, de teatro, de circo, de arena, o que combina com as artes do malabarismo e do atletismo, tudo isso gerando enormes efeitos de sedução. (BRUNI, 1994 apud. MALULY, 1998, p. 36-37)

Também do atletismo se nutre o futebol-arte, que, de fato, não exclui a força física e não deve servir apenas ao resultado estético das jogadas. Sobretudo porque aos torcedores, além da fruição do futebol como arte, também interessa o resultado do cotejo. Tanto assim que “não se esperam apenas gestos tecnicamente bem executados, cuja beleza possa ser contemplada em si mesma, mas uma certa eficácia. Cada movimento necessita produzir uma vantagem técnica sobre os adversários” (DAMO, 2001, p. 86). Ou como pensa Rohden: “o drible corporifica a face criativa do artista, e, no caso brasileiro, além de pintar a beleza ele visa também à eficácia de uma jogada” (ROHDEN In AZAMBUJA et al., 2012, p. 193). Tudo isso demonstra que o futebol-arte precisa visar à vitória e ter em vista a eficácia. Mesmo porque nem toda arte do jogo está na beleza.

Damo alerta para o fato de que “Parte da estética esportiva não está ao alcance de quem observa apenas a forma” (DAMO, 2001, p. 86). Segundo o autor “há um prazer estético invisível, fruto da tensão originada pelo desenlace de cada jogada” (Idem). Além do mais, é preciso lembrar que o futebol-arte, como estilo de jogo, não é detentor exclusivo da arte presente no futebol. Como o próprio Brasil não é detentor exclusivo, sequer, do chamado “estilo brasileiro” de praticar o *association*. Em tempos de intenso processo de globalização, realmente, não se poderia esperar que as fronteiras se tornassem impermeáveis apenas no futebol, impedindo o intercâmbio ou mesmo a apropriação do futebol-arte por outros países. Conforme o relato de Maluly:

O futebol-arte está sendo ensinado no mundo todo. Equipes com jogadores habilidosos ajudam a divulgar o esporte. A exportação de craques e treinadores talentosos para equipes estrangeiras que disputam importantes campeonatos em diversos lugares do planeta é essencial para divulgar o jogo como espetáculo. (MALULY, 1998, p. 58)

Lovisoló e Soares fazem eco ao trecho acima, ressaltando que

Hoje se lamenta a perda de identidade, estamos em um momento em que o futebol brasileiro apresenta características mais globalizadas e as equipes do mundo inteiro utilizam modelos semelhantes. (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 140-141)

Assim, até mesmo a dicotomia entre um estilo brasileiro considerado como "futebol-arte" e o futebol-força europeu já, praticamente, não existe mais. E, em razão dessa globalização, que teria exportado o futebol-arte para locais onde se praticava o futebol-força, é que Dascal se vê na seguinte situação: "Eu não sou torcedor do Barcelona, por exemplo, ou de algum time inglês, ou do Bayern München. Se algum deles ganha ou perde um jogo não me interessa, mas eu me deleito em ver partidas desses clubes" (DASCAL In AZAMBUJA et al., 2012, p. 111). Ainda assim, o quadro em que Damo, no início do presente segmento, ilustra a maneira com que os estilos de jogar futebol correspondem a características culturais dos povos segue válido, mesmo que sirva, aqui, apenas como um paradigma histórico que reforça onde o futebol-arte teve sua origem. Muito embora, em última análise, uma observação crítica das atuações recentes apresentadas pela seleção brasileira de futebol nos certames internacionais permita dizer que, curiosamente, os brasileiros não tenham colocado em prática o estilo brasileiro de jogo. Sequer parecem ser os que estão mais próximos do futebol-arte. E, ainda assim, seu jogo pode ser e ter arte. Pois, como defendem Carravetta e Kasper, a definição de quem seja o melhor no futebol

tem a ver com o regozijo estético, com a fruição do futebol, e, assim como alguns preferem uma escola de pintura à outra, é perfeitamente aceitável que um torcedor prefira o futebol de "garra" e outro, o futebol "plástico" e, dentro de um tipo de futebol, este ou aquele time. Em algo, no entanto, eles concordam: que o futebol é mais do que resultado, é uma experiência de prazer. (CARRAVETTA & KASPER In AZAMBUJA et al., 2012, p. 216)

Dessa forma, independente do estilo de jogo, o futebol permite uma fruição estética, a exemplo do que já se analisou no capítulo anterior deste trabalho. Isto é, nem só do futebol-arte vive a arte no futebol, já que ele pode se alinhar no campo artístico no nível da encenação teatral ou das artes transitórias e performáticas. E, para além do espetáculo proporcionado ao espectador, há ainda, no âmbito do futebol, a arte da qual o torcedor é protagonista. Pois, como bem alerta Marques

O multicolorido das plateias de futebol, com suas charangas, conetas e evoluções coreográficas, gritos de guerra e coros, transfere o espetáculo para fora do próprio campo de jogo, criando um segundo espetáculo no qual cada torcida procura, por meio de sua ação, suplantar as manifestações da torcida oponente. (MARQUES, 2003, p. 66)

E, mais do que apenas criar um segundo espetáculo, os cantos entoados pelas torcidas dialogam com aquele que seria o primeiro espetáculo, isto é, o jogo jogado dentro de campo. Pois, segundo Tiedt

A música tem uma importância crucial e pode assumir várias funções: aumentar o efeito, criar ambiente, estimular e acompanhar o movimento ritmicamente, corresponder ou apoiar o caráter dos movimentos, ser coerente com o estilo ou aquecer as emoções, esclarecer situações ou criar clima de fundo, possibilitar associações ou o surgimento de visões e imaginações. (TIEDT, 1999, p. 195)

Entretanto, apesar de haver arte para além do futebol-arte, parece inegável que ele, primeiramente, apresente uma forma de expressão artística, evidenciando as conexões existentes entre a arte e o jogo de futebol; depois, que o termo tenha responsabilidade direta para que este trabalho, bem como o dos autores aqui citados, tenha se desenvolvido. E, claro, isso tem uma razão de ser.

O futebol, como esporte popular, é, sobremaneira, atraente para quem deseja chegar até o público: os meios de comunicação. Desde os momentos primordiais do futebol no Brasil, a imprensa tem papel importante ao auxiliar na divulgação dos *matches* de *football*. Daí que Maluly coloque que "No futebol, o jornalismo é parte integrante e participativa do espetáculo" (MALULY, 1998, p. 30).

Nesse contexto, com o desenvolvimento do estilo brasileiro, o futebol-arte, o futebol-espetáculo que se preocupa com a satisfação do desejo do torcedor/espectador pela "experiência de prazer", conforme citado acima por Carravetta e Kasper, e da fruição do jogo como arte, se incorporam ao jogo aspectos da cultura popular, como destaca Gilberto Freyre (1938) por intermédio do que chama "mulatismo". Pois essa combinação entre um jogo que já vinha sendo bem assimilado pela sociedade, tornando-se um espetáculo de massas, no seu sentido mais próprio, por conjecturar-se com a cultura popular tornou-se extremamente propícia para os meios de comunicação. Afinal, "Sem elementos da cultura popular o jogo não se transformaria em show para os meios

de comunicação. O futebol-arte torna-se assim um elemento circunstancial para o jornalismo esportivo no Brasil" (MALULY, 1998, p. 34).

Com seu papel de difundir narrativas a partir dos acontecimentos de interesse público, o jornalismo se apoderou, de certa forma, do discurso respectivo ao futebol-arte como estilo brasileiro de jogar futebol. Uma narrativa que se tornou hegemônica na década de 1930 (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 140-141). Levando-se em consideração o peso que a reprodução de tal narrativa pelos meios de comunicação possui, não impressiona que o futebol-arte tenha sido inculcado pela sociedade como valor identitário nacional, já que "as narrativas sobre o Brasil fazem do futebol um modelo analógico da sociedade brasileira" (Ibidem, p. 140), ao mesmo tempo em que "O discurso jornalístico tem características que fazem dele uma das maiores fontes de definição da realidade na nossa sociedade" (GASTALDO apud. CABO & HELAL In HELAL, 2011, p. 98).

Ao passo que o futebol-espetáculo abre caminhos para o uso das narrativas que lhe são concernentes pelo jornalismo, não se pode perder de vista as possibilidades estéticas que ele possibilita. Inclusive, em se tratando de narrativas. Souza, em sua compreensão do ludopédio como "experiência estética" (SOUZA In MENEZES & MIRANDA, 2010, p. 67), defende que, no futebol

o estético mesmo se dá em um lugar mais complicado, não no jogo nem no jogar, o que tornaria o futebol apenas mais um entre os incontestáveis jogos criados pelo homem ao longo da história, um jogo mais intenso e impressionante, mas dificilmente "o jogo", como é para nós. É preciso que haja uma narrativa do que ocorre dentro de campo, é preciso que estes ritmos sejam tornados outra coisa, uma chave ou o portal mesmo para uma realidade, e é na plateia, e nas lendas que a plateia carrega, em suas projeções e memória, que se dá a construção disto. Entre o próprio jogo e a narrativa do jogo, entre a corrida da criança ou a corrida de Pelé (que dá forma desde muito cedo à corrida da criança, fornecendo-lhe um modelo e uma medida) é que temos a possibilidade de um belo jogo. Na narrativa, na possibilidade de uma narrativa, na manutenção da memória do jogo e de sua projeção na forma de promessa em futuro, é que temos a possibilidade estética do futebol. Não é preciso demonstrar que o jogo se torna uma narrativa muito cedo em sua história. Logo temos times, uniformes, partidas históricas, gols de placa, heróis e vilões. E muito cedo o espaço do jogo passa a representar outra coisa que não o puro jogo". (Ibidem, p. 69)

Dito isto, percebe-se também na narrativa uma possibilidade estética ocasionada pelo próprio jogo. Uma possibilidade a ser usada pelo jornalismo, certamente. Mas não no seu discurso comum, noticioso, objetivo e pretensamente imparcial. Um gênero

jornalístico em especial se tornaria marcante no jornalismo brasileiro e se valeria da liberdade criativa que lhe era conferida para, numa só tacada, construir a memória do futebol (do futebol-arte, principalmente) e difundir narrativas que serviam, a exemplo da "corrida de Pelé", como construção histórica da memória coletiva acerca do futebol brasileiro. A crônica, que, ligada ao futebol, através do seu processo narrativo "de recriação, criação e imaginação" fez com que o futebol passasse "a ser considerado arte, embora com o qualificativo de popular (...), com seus ídolos, em nosso caso, sobretudo, os artistas da bola" (LOVISOLO In HELAL, 2011, p. 14).

Sobre a crônica de futebol e suas características, e também sua identificação e contribuição para afirmar, enunciar e preservar o futebol como arte - especialmente no Brasil, berço do futebol-arte - é que se falará nas próximas páginas.

5. A CRÔNICA E O FUTEBOL-ARTE NO BRASIL

Encerrou-se o último capítulo deste trabalho com a crônica trocando passes com o futebol-arte. Tudo isso após se observar que o futebol é um jogo de incrível multivocalidade, como explica DaMatta (1982), fazendo parte da vida das pessoas como negócio, divertimento, emprego, culto, festa e também estando bastante ligado à arte. Sobretudo no que diz respeito às ideias de Aristóteles e Gadamer, visto que o futebol se notabiliza por apresentar os elementos da catarse e da beleza – esta, muito presente nos movimentos característicos do jogo. Através destes elementos que o “belo jogo” pleiteia jogar no campo da arte. Porém, pelo que se pôde analisar até aqui, a possibilidade está aberta, mas com o futebol apenas na figura de visitante, isto é, com características que o colocam em patamar similar à arte em termos de fruição e prazer que proporciona ao espectador, porém com diferenças formais e essenciais importantes. Falou-se, ainda, do estilo que elevou o futebol a essa condição e, talvez, sem o qual, ele sequer poderia pisar no mesmo gramado que a arte: o futebol-arte. Um estilo originalmente brasileiro que, embora tenha ganhado o mundo, sendo apropriado pelo estrangeiro com o processo de globalização, ajudou a construir uma identidade nacional e uma imagem positiva e singular do povo brasileiro como o que pratica o melhor futebol do mundo – algo corroborado pelos cinco títulos mundiais conquistados ao longo da história. Pois é nisso que se retorna a ponto de partida deste segmento, já que é intensa a participação do jornalismo, na figura da crônica de futebol, nesse processo de disseminação e exaltação do estilo brasileiro de se jogar futebol, o futebol-arte.

Entretanto, para entender melhor como isso se deu, de modo mais aprofundado do que foi visto no capítulo anterior, é preciso estudar melhor as características da crônica como gênero jornalístico – mas também literário –, em que contexto ocorreu o entrelaçamento entre ela e o futebol e observar as particularidades da crônica de futebol no Brasil e exemplos de como o futebol foi retratado pelas penas de alguns dos principais cronistas esportivos da história do país.

5.1 – A crônica e suas características

Dentro do jornalismo, segundo José Marques de Melo, existem dois núcleos de interesse: a informação e a opinião. E, dentro desses núcleos, há os chamados gêneros

jornalísticos, entre os quais, a crônica, que, segundo o mesmo autor estaria situada na categoria de Jornalismo Opinativo (MELO apud. MICHELLINE, 2005, p. 105). Junto consigo, nesta categoria, estariam, ainda, o editorial, o comentário, o artigo, a resenha, a coluna, a caricatura e a carta (MICHELLINE, 2005, p. 107). A crônica, porém, se apresenta como um tipo de texto completamente distinto dos demais, seja por sua versatilidade, por seus temas ou, principalmente, pela "autonomia estética" (Idem) que possui frente aos outros gêneros de qualquer categoria.

Por ser um gênero que "caracteriza-se pela predominância de assuntos do cotidiano, do dia a dia como matéria-prima" (Ibidem, p. 105), a crônica se apresenta como um gênero extremamente versátil, podendo ter como tema os mais diversos assuntos que façam parte do cotidiano da sociedade. Por isso, não é estranho que ela tenha sido considerada, durante um período, entre os séculos XVI e XVII, um "gênero-bonde", como conta Carlos Heitor Cony (apud. SCHEIBE, 2013, p. 3). Sob a sua rubrica, sempre cabia mais um tema, mais um tipo de texto, de modo que, praticamente, "Qualquer relato levava o nome de crônica" (Idem). Além do que, esse tipo de texto sempre se permitiu escrever de várias maneiras, como demonstra Silva:

Registra-se ainda como característica da crônica, uma grande variedade e flexibilidade formal. Sob a rubrica "crônica" cabem tanto a narração, que pode tender para a densidade do conto ou para a dissipação do caso contado em tom de "conversa de botequim", quanto o comentário, sério ou satírico, a descrição de tipos curiosos, a prosa-lírica, etc. Mesmo a prosa, característica de quase toda crônica, é uma regra que encontra exceção, por exemplo, nos poemas cronísticos de Olegário Mariano. (SILVA, 1997, p. 32)

É por conta dessa flexibilidade, desse mar de possibilidades que a crônica apresenta que Michelline não aceita sua restrição, simplesmente, a gênero jornalístico, bem como a qualquer classificação. Para a autora,

a crônica pode estar aberta à poeticidade, à referencialidade ou mesmo à expressão dos sentimentos do seu autor sobre os fatos do cotidiano. Assim, como também todas essas funções de linguagem podem se misturar, fazendo dela uma narrativa de difícil classificação. (MICHELLINE, 2005, p. 107)

Nesse sentido, Melo defende que "sua função [da crônica] é a de apreender-lhes [dos acontecimentos cotidianos] o significado, ironizá-los ou vislumbrar a dimensão

poética não explicitada pela teia jornalística convencional" (MELO apud. MORGADO, 2007, p. 9). Dessa forma,

percebe-se a crônica como gênero atrelado ao dia a dia e, ao mesmo tempo, espaço discursivo dentro do jornalismo com liberdade para propiciar ao leitor subjetividade, reflexão e reinvenção da vida cotidiana - aspecto que coloca o gênero também no terreno da literatura. (MORGADO, 2007, p. 17)

Já Moisés, por sua vez, qualifica a crônica como

o lugar geográfico entre a poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias. (...) modalidade literária sujeita ao transitório e à leveza do jornalismo, a crônica sobrevive quando logra desentranhar o perene da sucessão anódina dos acontecimentos diários. (MOISÉS apud VIANA, 2008, p. 21)

Não é nenhuma novidade dizer que a crônica seja um híbrido entre os textos jornalístico e literário. Pelo contrário, chega a ser lugar comum e, com efeito, os trechos acima conduzem a essa mesma definição. Por um lado, a crônica se mostra efêmera e estreitamente ligada ao presente por cingir-se sobre temas do cotidiano. Por outro, busca a eternidade enquanto arte literária, tentando, por meio de uma agregação estética e da reinvenção dos fatos, ou da recriação da realidade, superar o tempo presente, ficando como memória.

Aliás, essa parece ser outra questão interessante no que diz respeito à crônica. Ela, como discurso jornalístico, constitui memória documental - ainda mais por que escrita. E ainda mais e mais pela forte ligação que ela, a crônica, possui com o cotidiano. Schneider defende, com base nisso, a ideia de que a crônica mantenha estreita relação com uma "história do cotidiano", sendo o cronista, de certo modo, também um historiador, ainda que não possua qualquer tipo de intenção em "fazer história" (SCHNEIDER, 2011, p. 5). É também nesse sentido que Helal e Gordon Jr. defendem o relato cronístico como um material para o historiador etnográfico, o historiador das ideias, pois, mais do que fornecer indícios históricos materiais, a crônica ofertaria, assim, ao leitor, o pensamento e os costumes da época em que foi escrita (GORDON JR. & HELAL, 1999, p. 150). Neves também fala sobre isso, adicionando que "Não são muitas as fontes em que o historiador encontrará com tanta transparência as

sensibilidades, os sentimentos, as paixões de momento e tudo aquilo que permite identificar o rosto humano da história” (NEVES apud. MORGADO, 2007, p. 18). Além disso, cabe ressaltar que a crônica, como gênero híbrido, ao mesmo tempo em que oferece ao leitor o agrado estético da literatura, também se apresenta como discurso jornalístico, o qual, segundo Gastaldo, "tem características que fazem dele uma das maiores fontes de definição da realidade em nossa sociedade" (GASTALDO, 2000, p. 107).

Assim, com base no que se observou até o momento, a crônica possuiria uma grande afinidade com o futebol. Afinal, ela também parece dotada daquela "multivocalidade" a que DaMatta (1982) se referia ao falar do jogo de bola. A crônica, já a princípio, possui relações tanto com o jornalismo como com a literatura e, para além disso, com a imensa pauta de assuntos que compõem o cotidiano. Isso, talvez, já seja o bastante para começar a pensar que um encontraria no outro um de seus principais meios de expressão. Especialmente no Brasil.

5.2. A história da crônica no Brasil e seu encontro com o Futebol

Há quem defenda que a crônica chegou ao Brasil logo do descobrimento pelos portugueses em 1500. Jorge de Sá argumenta que o relato de Pero Vaz Caminha à Coroa lusitana sobre as terras brasileiras já possuía traços evidentes da crônica, já que "amplia os detalhes que poderiam passar despercebidos" e "recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes" (SÁ apud. SCHEIBE, 2013, p. 2).

Entretanto, a crônica tal qual se tornou célebre nas publicações periódicas do Brasil data, segundo Antonio Candido, de um período compreendido entre os anos 1854 e 1855 (CANDIDO apud. SCHEIBE, 2013, p. 5), no qual a crônica foi, finalmente, deixando para trás suas origens no folhetim. Esse tipo de texto, geralmente um romance publicado em capítulos na parte inferior das páginas de um jornal, é que foi se transformando de modo a construir, aos poucos, a crônica como se conhece atualmente. A esse respeito, Meyer relata que

do ponto de vista do conteúdo, o *folhetim* variou consideravelmente: primeiro trazia crítica teatral ou literária, constituindo às vezes o que contemporaneamente denominaríamos *crônica*. De qualquer modo (...) era, pois, um texto simultaneamente literário, por seu maior apuro estilístico, e

jornalístico, por sua referencialidade a acontecimentos recentes. (MEYER apud. SCHEIBE, 2013, p. 5 - grifos da autora)

E não surpreende que, no Brasil, a crônica tenha ganho "um lugar de honra no jornal" e obtido "a preferência dos leitores" por conta "da atuação dos cronistas-poetas daquela época" que davam à crônica um "caráter eclético - lírico, humorístico, irônico, crítico e simples" (TRENTIN apud. SCHEIBE, 2013, p. 6). Afinal, escreviam os folhetins autores do porte de um Machado de Assis ou de um Humberto de Campos. Por sinal, a crônica que principiou a história do gênero no jornalismo brasileiro, segundo Candido, foi de José de Alencar (CANDIDO apud. SCHEIBE, 2013, p. 5). Viana contextualiza, contando que

Naquele momento, então, o cronista-folhetinesco do Brasil trabalhava com o binômio informação/opinião de forma mais acentuada. Imprimia uma determinada orientação de significados aos fatos escolhidos; o cotidiano era filtrado por suas emoções e impressões. Através da subjetividade do texto, compunha uma narrativa sedutora, manipulando o fato, o transformando em matéria literária. E, assim, portanto, temos nesse momento histórico uma outra distinção: enquanto o jornalismo sublinhava o real, a crônica proporcionava sua recriação artística. (VIANA, 2008, p. 24-25)

Assim, a crônica brasileira nasce pelas penas de grandes autores da literatura nacional, apresentando em seus textos uma recriação artística da realidade, isto é, fatos com um toque de ficção. Não por acaso, Antonio Candido opina que "se poderia dizer que sob vários aspectos [a crônica] é um estilo brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu" (CANDIDO apud. VIANA, 2008, p. 9). E tudo isso no espaço do jornal, cerca de 40 anos antes da chegada de Charles Miller ao Brasil com uma bola de futebol na bagagem. O encontro da crônica com o futebol estava escrito.

O esporte começa a ser praticado no país, segundo a versão mais aceita, em 1894. Os primeiros *matches* são alvo, principalmente, da curiosidade da imprensa. E Marques conta que "já em 1913, as reportagens sobre uma partida de futebol cobriam uma página inteira" (MARQUES, 2003, p. 81). E de 1918 data o relato, já exposto anteriormente neste trabalho, de Antonio Figueiredo sobre um jeito brasileiro de jogar que dava mais valor aos dribles, às piruetas e a movimentos exóticos (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 132), o que denota uma rápida assimilação do esporte pelos brasileiros. Processo no qual a imprensa, certamente, teve papel importante, conforme

indica Lovisolo ao dizer que "o esporte moderno não teria sobrevivido se os jornalistas o tivessem ignorado" (LOVISOLO apud. MOSKO & MOSKO, 2011, p. 2).

Além disso, essa veloz popularização do futebol no Brasil com a quase imediata criação de um estilo próprio de jogar, diferente do original inglês – como visto no segmento anterior deste trabalho – permitiu ao jogo de bola penetrar culturalmente no país, abrindo espaço para que o futebol se tornasse, primeiramente, um uma manifestação de caráter semiótico, possibilitando a construção de outros sentidos a partir de si mesmo (SILVA, 1997, p. 8-9). E, na produção dessas novas significações, a imprensa se destaca na produção de discursos acerca do futebol, entre os quais “o discurso verbal do jornalismo impresso (...), a iconografia impressa dos jornais e revistas” (Ibidem, p. 8), sempre entrando em contato com um público para o qual, sobretudo, o jogo era apenas para ser assistido e não propriamente jogado, isto é, para quem o futebol era um espetáculo (Ibidem, p. 7).

É nesse contexto que a crônica toma seu primeiro contato com o futebol no Brasil, absorvendo-o como tema pela sua aparição no cotidiano popular e, acrescentando aos relatos dos jogos, já comuns nos jornais, a “diversidade temática, o diálogo com o leitor, a liberdade formal e a peculiar leveza no tratamento dos assuntos” (VIANA, 2008, p. 53), o que permitia que ela cuidasse do futebol em suas linhas com a sua liberdade formal característica, registrando

não as informações, mas o olhar subjetivo dos cronistas ao futebol. Estes buscam expressar nos textos as emoções do futebol, ressignificam o esporte tão popular, flagrando dele cenas engraçadas, de alguma forma marcantes, rememoradas ou ficcionalizadas, propiciando ao leitor textos que vão além da mera análise de uma partida ou de um fato. O cronista capta e constrói a tradução na linguagem não apenas de um jogo em si, mas também de outros elementos do futebol. (MORGADO, 2007, p. 51)

Assim, a crônica foi se apropriando do futebol ao mesmo tempo em que o futebol, cada vez mais, por assim dizer, se “apropriava” do povo brasileiro. Aos poucos, foi-se moldando um gênero dentro do gênero: a crônica de futebol. Na década de 20, após a Semana de Arte Moderna, principalmente, em 1922, a crônica rompe com alguns “padrões rígidos” de seu discurso (VIANA, 2008, p. 53), se deixando levar por um movimento que modificou substancialmente não apenas as artes, mas a vida no Brasil. Mas é a partir de 1940, “quando a imprensa se profissionalizava e o cronista de futebol

passava a assumir um papel de destaque nos jornais” (Idem) é que ela alcança um período áureo e se transforma na crônica de futebol que se conhece até hoje.

5.3. A crônica de futebol no Brasil

De certa forma capitaneada por Mario Filho, a crônica de futebol do Brasil, a partir dos anos 40, passa a ter características próprias que se misturavam com os já propalados predicados da crônica em geral, de liberdade formal, recriação da realidade e “apuro estilístico” (MEYER apud. SCHEIBE, 2013, p. 5). Entretanto, em contraponto às crônicas de costumes, a crônica de futebol se apresenta mais conectada aos acontecimentos ocorridos e publicados nas páginas esportivas dos jornais. Sem que isso significasse, porém, um alinhamento maior ao texto jornalístico, com sua forma direta, com objetividade e neutralidade desejadas. Pelo contrário, é nesse momento, com o futebol já consolidado, no Brasil e no Mundo, com o advento e manutenção de torneios regionais e internacionais, entre clubes e seleções, que a crônica começa a dar o tom dos significados que o futebol, como sistema semiótico, passa a adquirir para a coletividade. E não só no que se refere ao ato de puramente jogar ou às partidas em si. Como explica Morgado:

Ganham novos sentidos as atividades e fatos cotidianos referentes ao futebol: as atividades de torcer e jogar, as conversas corriqueiras, as experiências do dia a dia, da vida adulta ou da infância, as opiniões, as críticas, as lembranças e as relações dos indivíduos com o futebol são recriadas e, nos textos, tornam-se comentários líricos, ensaios subjetivos, narrativas irônicas, bem humoradas, memórias nostálgicas. (MORGADO, 2007, p. 128)

Certamente, a gama de possibilidades que a crônica oferece ao seu autor lhe permite chegar de maneira mais íntima e singular até o leitor. Como destaca Viana, “As possibilidades de enunciação que tem o autor na estruturação do texto dão a ele as condições de manipulação da obra, promovendo o ‘jogo das sensações’” (VIANA, 2008, p. 62). É nesse jogo de sensações que reside boa parte do efeito sedutor da crônica de futebol – bem como da crônica em geral. Mas Marques ressalva que a crônica de futebol lida com um “espetáculo imprevisível e dramático” (MARQUES, 2003, p. 57) do que resulta que a “narrativa do jogo, da partida, reveste-se da mesma forma de alta imprecisão e fantasia. A criação imagética está assim diretamente relacionada com o ofício do locutor esportivo radiofônico ou do cronista” (Idem). Afinal, “como evento

sempre único, seu [do futebol] relato também se configura como uma narrativa imagética: o que conta não é somente saber o que aconteceu, mas essencialmente como aconteceu” (MARQUES, 2003, p. 59).

O alinhamento do cronista de futebol brasileiro com o locutor esportivo radiofônico é outra pista de como a crônica de futebol se consolidou no Brasil. Outro ponto basal desse processo foi sua linguagem fortemente coloquial, com textos escritos no tom de “conversa de botequim”, como diz Silva (1997, p. 32). Um registro que funcionava quase como uma oralidade transcrita para o papel. Nesse sentido, Marques explica que “Os valores trazidos pela voz e aqueles que a escritura procura impor não conseguem deixar de causar um desequilíbrio, buscando, assim, apoio na força da imagem e compondo um triângulo imaginário de expressão” (MARQUES, 2003, p. 89)

Assim, a crônica de futebol carregaria consigo os registros oral, escrito e imagético, expressando-se através do conjunto formado pelos três, que daria vazão, justamente, ao tal “jogo de sensações” descrito por Viana. É como se o leitor ouvisse e enxergasse as imagens descritas no texto impresso, o que poderia ser ainda reforçado pela inserção de sinestésias no texto das crônicas, causando sensações da ordem de outros sentidos.

Mas, para além da imaginação das coisas palpáveis e visíveis, a linguagem da crônica de futebol no Brasil é capaz de criar imagens grandiloquentes pela dramatização dos acontecimentos meramente futebolísticos, de modo a, na combinação dessas duas atitudes, “retirar os fatos de sua moldura meramente contingencial e enquadrá-los numa moldura de sentido” (SILVA, 1997, p. 37). Nesse contexto, “As ações do jogador podem recuperar a autoestima de toda a equipe e a torcida. O homem ordinário é metamorfoseado em herói” (MORGADO, 2007, p. 48). Ou, como prefere Maluly:

A crônica é conduzida, normalmente, de forma literária pelo jornalista esportivo. Como os eventos necessitam de espectadores, os cronistas, muitas vezes, fantasiam os fatos, transformando os atletas em heróis e as notícias em histórias figurativas e até mitológicas. (MALULY, 1998, p. 19)

Para Silva, com esse caráter de recriação da realidade, que dramatiza os fatos – e que inclui a crônica no campo da literatura, em última análise – a crônica “se transforma no lugar em que é possível uma interpretação mais produtiva do jogo de futebol”

(SILVA, 1997, p. 38). E, justamente por esse toque ficcional que a faz pretender ser arte, é que

a seu modo, ela trava também seu “duelo” com a circunstancialidade e o factual do jornalismo. Através dela o futebol deixa de ser apenas um esporte e adquire uma dimensão de representação, uma “ressonância alegórica”, tornando-se uma metáfora de “situações universais”. (Idem)

Com todas essas características é que a crônica de futebol no Brasil acabou conquistando o público leitor. Mas, ademais de seu jeito peculiar de narrar os acontecimentos e refletir/opinar sobre eles, da ficção contida nos seus textos, seja pela fantasia, alegoria ou dramatização em que implicam a recriação da realidade que a caracteriza, a crônica de futebol no Brasil apresenta um ponto em comum que vai além das questões formais e estéticas: ela trata o futebol como arte e espetáculo; defende o estilo brasileiro de jogar – explicitado no capítulo passado. E, nesse sentido, ajudou a criar a imagem positiva do futebol brasileiro exatamente para o público brasileiro.

5.4. O futebol-arte na crônica futebolística nacional

Crônica e futebol-arte, aparentemente, nasceram um para o outro. É o que se tem observado neste estudo, ao menos. Pôde-se, até aqui, perceber como ambos se desenvolveram no Brasil de maneira ímpar. Além disso, tanto um como outro buscam agregar um valor estético à sua prática de origem: no caso da crônica, ao texto jornalístico; no do futebol, ao jogo propriamente dito. Dessa forma, ambos acabam, ao seu modo, se relacionando com a arte. Com isso, não surpreende que a crônica de futebol no Brasil se debruce de forma tamanha sobre o futebol-arte, sempre enaltecendo-o como um estilo e uma tradição brasileiros.

Não parece ser sem razão que isso ocorre, portanto. Ainda mais em se rememorando passagens já destacadas ao longo dessas páginas, como, por exemplo, quando Dascal afirma que

O futebol é um jogo que por trás de sua aparente simplicidade competitiva nos leva a apreciar não apenas a vitória em si, não apenas o resultado em si, não apenas aquilo a que se chega, mas como se chega, não apenas o que é feito, mas como se faz, não apenas a genialidade individual, mas a de grupos capazes de cooperar coordenando ideias e ações complexas. É o conjunto dos detalhes que assim emerge que gera o prazer que desfrutamos em um *bom*

jogo, prazer comparável ao que nos proporciona uma obra de arte. (DASCAL In AZAMBUJA et al., 2012, p. 111)

Visão, em certo sentido, corroborada por Marques neste mesmo segmento ao falar da relação entre a crônica e o futebol, na qual, o que se vislumbra através do texto jornalístico-literário “não é somente saber o que aconteceu, mas essencialmente como aconteceu” (MARQUES, 2003, p. 59). E é aí que se abre o espaço para que o cronista valorize o “como” em vez de “o que” aconteceu. É no “como aconteceu” que ele coloca sua arte, que ele recria a realidade, de modo que “fatos vivenciados metamorfoseiam-se em ficção, o que significa dizer que a realidade fornecerá os motivos e a ficção, por sua vez, será o resultado literário da transformação desses motivos” (VIANA, 2008, p. 74). A esse respeito, Silva alerta que

no caso do fenômeno futebolístico brasileiro, em que as dimensões de espetáculo e de fenômeno de comunicação de massa atingiram grandes proporções, esse aspecto semiótico do esporte se torna evidente. O simbolismo primitivo do jogo dá lugar a um intenso processo em que novos sentidos são produzidos: os jogadores tornam-se grandes ídolos populares (...); os jogos e campeonatos são tomados como representação de conflitos sociais; as vitórias nas competições internacionais se transformam em grandes épicos de exaltação da nação; etc. Enfim, os personagens, instituições e acontecimentos do universo futebolístico são permanentemente vestidos de uma variada gama de sentidos, o que torna o futebol um sistema de significação extremamente dinâmico e especialmente relevante dentro do universo cultural brasileiro. (SILVA, 1997, p. 10)

É nesse contexto que a crônica de futebol, no Brasil, ressignifica o jogo como arte através da produção de discursos nesse sentido, tendo como objeto central o espetáculo do futebol-arte praticado pelos jogadores brasileiros, pois, segundo Silva, quando o jogo se transmuda em espetáculo, as condições para essa capacidade de significação passam a ser extremamente propícias (Ibidem, p. 26). E os exemplos de como isso acontece na crônica futebolística brasileira são muito ilustrativos no que tange a essa questão. Sobretudo, tendo como referência dois dos principais nomes da crônica esportiva nacional: Nelson Rodrigues e Armando Nogueira.

Para o primeiro,

um autor que era sobretudo um dramaturgo (...), a ideia de espetáculo haveria de sugerir a relação entre o futebol e o teatro. Com efeito, toda a concepção de futebol desenvolvida por Nelson em suas crônicas está repleta de elementos do teatro. O futebol lhe atraía pelo que tem de trágico, de dramático. (Ibidem, p. 45)

Ou seja, o que atraía Nelson para o futebol eram algumas das principais ligações existentes entre o futebol e arte que ficaram explícitas no item 3 do presente trabalho. E, de fato, o fenômeno da catarse era algo que Nelson Rodrigues procurava no futebol, como o trecho abaixo permite perceber.

Se o jogo fosse só a bola, está certo. Mas há o ser humano por trás da bola, e digo mais: - a bola é um reles, um ínfimo, um ridículo detalhe. O que procuramos no futebol é o drama, a tragédia, é o horror, é a compaixão. E o lindo, o sublime na vitória do Santos é que, atrás dela, há o homem brasileiro com o seu peito largo, lustroso, homérico. (RODRIGUES, 1993, p. 104)

Cabe reparar que há ainda outras das ressignificações já abordadas, especialmente com Silva, como a transformação de vitórias em competições internacionais “em épicas de exaltação da nação” (SILVA, 1997, p. 10). Além disso, também em Rodrigues se pode notar a vocação da crônica para o “como aconteceu”. O que fica evidente quando o cronista conta: “Eu sempre digo que uma peleja não é o seu placar. Muitas vezes, o que importa é o que o placar não diz, o que o placar não confessa” (RODRIGUES apud. MARQUES, 2003, p. 87). E, ainda, na crônica rodrigueana evoca-se a diferença da crônica para o texto noticioso, puramente jornalístico. Nelson exalta a presença da ficção, da recriação da realidade na crônica de futebol, ao dizer o que segue:

Vejam vocês o que dá a mania de justiça e objetividade! Um cronista apaixonado havia de retocar o fato, transfigurá-lo, dramatizá-lo. Daria à estúpida e chata realidade um sopro de fantasia. Em vez disso, os rapazes cingiram-se a uma veracidade parva e abjeta. Ora, o jornalista que tem o culto do fato é profissionalmente um fracassado. Sim, amigos, o fato em si mesmo vale pouco ou nada. O que lhe dá autoridade é o acréscimo da imaginação. (Ibidem, p. 57)

Mas o que se deseja analisar aqui é mais do que uma pertinência dos textos de Nelson Rodrigues à rubrica de crônica ou suas características peculiares, que fazem do autor, por exemplo, uma “flor de obsessão”. O que se quer observar, no presente segmento, é como o futebol-arte se vê retratado pela pena do escritor. E, à primeira vista, o que se tem é uma defesa do futebol-arte como estilo brasileiro. Nelson pragueja sobre a figura do “entendido”, que, segundo ele, “só de falar da Inglaterra e da

Alemanha, babava na gravata. Queria acabar com o gênio, a magia, a beleza do nosso futebol” (RODRIGUES, 1993, p. 192).

O futebol brasileiro é, na concepção do cronista, mágico e belo. E o jogador brasileiro é um gênio de inventividade, pleno da capacidade de criar uma solução para uma jogada por intermédio do improviso. Reúne, portanto, algumas das características fundamentais do futebol-arte observadas no capítulo anterior da presente obra. Segundo Nelson Rodrigues: “A pura, a santa verdade é a seguinte: - qualquer jogador brasileiro, quando se desamarra de suas inibições e se põe em estado de graça é algo único em matéria de fantasia, de improvisação, de invenção” (Ibidem, p. 52). A outra característica do jogador que pratica o futebol-arte, como visto no Item 4, é a individualidade. E ela fica exposta, sob a visão de Nelson Rodrigues nas duas passagens destacadas abaixo:

Ainda no primeiro tempo, ele recebe o couro no meio do campo. Outro qualquer teria despachado. Pelé, não. Olha para frente e o caminho até o gol está entupido de adversários. Mas o homem resolve fazer tudo sozinho. Dribla o primeiro e o segundo. Vem-lhe ao encalço, ferozmente, o terceiro, que Pelé corta sensacionalmente. Numa palavra: - sem passar a ninguém e sem ajuda de ninguém, ele promoveu a destruição minuciosa e sádica da defesa rubra. Até que chegou um momento em que não havia mais ninguém para driblar. Não existia uma defesa. Ou por outra: - a defesa estava indefesa. E, então, livre na área inimiga, Pelé achou que era demais driblar Pompéia e encaçapou de maneira genial e inapelável. (Ibidem, p. 43)

Na primeira bola que recebeu, já o povo começou a rir. Aí é que está o milagre: - o povo ria antes da jogada, da graça, da pirueta. Ria adivinhando que Garrincha ia fazer a sua grande ária, como na ópera. Como se sabe, só o jogador medíocre faz futebol de primeira. O craque, o virtuose, o estilista, prende a bola. Sim, ele cultivava a bola como uma orquídea de luxo. (Ibidem, p. 119)

Das imagens construídas pela crônica de Nelson emerge o jogador-artista. O individualista que faz sua “ária, como na ópera”. A comparação do futebol com as artes musicais também se faz presente na crônica rodrigueana. E serve para reforçar a beleza e plasticidade do futebol brasileiro, sempre, nas narrativas de Nelson, representado pelo escrete – como ele chamava a seleção: “Que fez esse escrete que saiu daqui vaiado e repito: esse escrete que se fez de vaias? Um jogo prodigiosamente articulado, sim, harmonioso, plástico, belo. Era uma música, meu Deus” (Ibidem, p. 170). E reforça a questão do estilo brasileiro como artístico através da oposição em relação ao futebol-força europeu, sempre em suas crônicas nas figuras das seleções inglesa e alemã, bem a

exemplo do quadro ilustrativo de Damo (1999) ou do que dizia Gilberto Freyre, no seu artigo de 1938: “Alguns cronistas nossos dizem que o futebol-força não é bem futebol-força. Mas é, sim, é futebol-força mesmo e repito: - futebol sem arte, sem imaginação, sem beleza, que se baseia em correrias irracionais e no puro choque corporal” (RODRIGUES, 2012, p. 144). Ou ainda: “Como se não bastasse tudo o mais, ainda descobriu o ‘entendido’: - o futebol moderno não é bonito, não quer ser bonito e escorraçou o belo e o artístico de suas cogitações. Bonito e artístico é o futebol sub-desenvolvido de Brasil e outros” (RODRIGUES, 1993, p. 183). Para depois completar com uma de suas imagens mais particulares: “Qualquer paralelepípedo sabe que nenhum futebol se compara ao nosso. O nosso jogo é mais plástico, mais brilhante, mais original, mais inventivo, mais belo” (RODRIGUES, 2012, p. 141).

Dessa forma, as crônicas de Nelson Rodrigues tratam o futebol brasileiro como futebol-arte, pois que possuidor das qualidades que o caracterizam, ao mesmo tempo em que buscam defende-lo de uma modernização ou europeização defendida por outros membros da crônica esportiva e, eventualmente, por alguns treinadores. Além disso, o autor, como dramaturgo que foi, reforça as conexões descritas anteriormente no presente trabalho entre o futebol e as ideias aristotélicas a respeito da arte, no que o ludopédio se apresenta, a exemplo do teatro grego, como um mecanismo gerador do fenômeno da catarse⁸.

Passa-se, então, a Armando Nogueira. E ele mesmo fala sobre o modo de ver o futebol que empregava em suas crônicas:

Comecei a dar valor ao lado estético do futebol, mais do que seu lado emocional e passional. (...) A partir daí, me preocupei com valores estéticos do futebol: passei a vê-lo como uma manifestação de arte. (...) Eu via o jogador de futebol acima de tudo como um artista: um homem se elevando à culminância da arte através do futebol. (...) confesso que, de modo algum, nunca perdi um toque de romantismo na minha visão do esporte. (NOGUEIRA apud. MALULY, 1998, p. 49-50)

É com essa preocupação que o cronista observa o futebol e escreve a seu respeito. Com linguagem simples, mas sem abrir mão da recriação da realidade, já tão

⁸ Para maiores detalhes de como Nelson Rodrigues articula, em suas crônicas, os elementos trágicos em consonância com as características pensadas por Aristóteles como predicados da tragédia e necessárias ao fenômeno da catarse, ver: SILVA, Marcelino Rodrigues da. *O mundo do futebol nas crônicas de Nelson Rodrigues*. Dissertação de Pós-Graduação em Letras. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Valéria de Carvalho Casa Nova. UFMG, Belo Horizonte, 1997, p. 45-56.

abordada nestas linhas, que dramatiza o acontecimento para ressignificar o jogador como herói, por exemplo: “Sou, modéstia à parte, testemunha de tantas e tantas decisões de título que até posso jurar: é num jogo assim que nascem os verdadeiros heróis do futebol. É numa final de futebol, como a de hoje, que o homem mostra o tamanho de sua alma” (NOGUEIRA, 2003, p. 161). Ou ainda como se apresenta no trecho a seguir: “Vavá fez um gol, dos cinco na França, e pelo que me confessou depois, em nenhum momento pensou na ferida do peito do pé. Herói não tem pé. É só coração” (Ibidem, p. 177).

Mas seu olhar não se restringe ao jogador. Alcança também o jogo para transformá-lo, entre outras coisas, em religião:

A Coreia professa três religiões: o taoísmo, o confucionismo e o budismo. Todas três trazidas pelos chineses. Além delas, a alma coreana cultua o xamanismo. Pelo visto, o mundial pode estar trazendo a este povo uma nova e explosiva crença religiosa que é o futebol. (Ibidem, p. 185)

Entretanto, parece ser mesmo o futebol-arte a principal ocupação de Armando Nogueira, em suas crônicas. E, para defendê-lo, o cronista lança mão de “metáforas que revelam a defesa do talento do jogador brasileiro” (MALULY, 1998, p. 33) e da nostalgia, num “paralelo entre o passado e o presente” (Idem), do qual resgata jogadores-símbolo do bom futebol. É o que se pode perceber, por exemplo, nos trechos que seguem:

O grito da multidão é e será, sempre, a moldura de uma obra imensa, forjada na pureza de uma bola, tocada e retocada por pés mágicos. Ontem, como os pés imortais de Zizinho e Pedernera; hoje, como os pés auspiciosos de Ronaldinho Gaúcho e Pablo Aimar. (NOGUEIRA, 2003, p. 186)

Diego vai pintando como um artista do jogo. Quando amadurecer, bendito fruto do futebol-arte. Exerce, como poucos, o dom de conduzir a bola, coladinha nos pés. O equilíbrio do corpo, (por ora, só equilíbrio) me lembra o inefável Tostão, cujo centro de gravidade se situava abaixo do nível do mar, como os saudosos bondes da Light. (Ibidem, p. 90)

Um dia, consumido de saudades botafoguenses, escrevi um breve poema sobre Nilton Santos. Quanta majestade no trato de uma bola! O moço jamais fez um truque com uma bola. Só fazia arte. Nilton não era um jogador de futebol, era uma exclamação. Tu em campo parecia tantos/ E, no entanto - que encanto - , eras um só, Nilton Santos. (Ibidem, p. 120)

Robinho tem duas pernas que, no instante do drible, viram dez. Falo em drible, mas o que me empolga no estilo de Robinho é mesmo a finta

estonteante. O menino tem o jogo de cintura que provém da raça fresca. (NOGUEIRA, 2003, p. 90)

Mediante os exemplos de trechos extraídos das crônicas de Nogueira, pode-se perceber que há uma sutil diferença no seu modo de defender o futebol-arte, em relação ao que se viu nos textos de Nelson Rodrigues. Armando Nogueira vê menos uma dicotomia entre "futebol brasileiro" e "futebol europeu" e mais um paralelismo entre o futebol do passado e o futebol do presente, conforme já evidenciado por Maluly, onde o importante é que não se permita ao futebol nacional perder a tradição de seu jogo. Tanto que Nogueira não se isenta de proclamar um país coirmão na prática do futebol-arte. E, justamente, a Argentina.

A Argentina reparte com o Brasil o privilégio de jogar o mais bonito futebol do mundo. Esse jogo apaixonante foi inventado pelos ingleses, mas ninguém negará que brasileiros e argentinos é que elevaram o futebol às culminâncias de uma arte bem próxima da dança, na riqueza de gestos, na vertigem de tantos corpos em movimento, nos instantes de crispação. Por isso, em boa hora, o futebol sul-americano acabaria batizado de futebol-arte. (Ibidem, p. 186)

Mas mesmo nesse momento, Armando Nogueira reforça uma diferença entre o estilo brasileiro e o estilo argentino, ao contrapor: "nós, com o feitiço do drible e da finta, eles, com o fulgor do passe curto, incisivo, preciso: *'Toco y me voy'*" (Ibidem, p. 187). Do trecho em que amplia a abrangência do futebol-arte, permitindo-lhe abarcar também o país vizinho, fica uma de suas imagens preferidas. Pois, se Nelson Rodrigues escrevia sobre o futebol sob uma égide teatral, Armando Nogueira prefere a dança, a arte musical. Ou seja, enquanto um dos cronistas aqui trazidos à cena se mostra, numa análise superficial, mais alinhado a Aristóteles e a catarse, outro parece colocar-se mais ao lado de Gadamer, enxergando as ligações do futebol com uma arte do movimento, que não possui a duração clássica, mas a "identidade hermenêutica" da obra de arte. É o que se vê nos extratos de crônicas de Armando Nogueira que se apresentam abaixo:

Em uma palavra: Domingos era o grão-senhor do tempo: o tempo da bola, o tempo do atacante e o dele próprio. Do tempo e do espaço, em cuja parceria Domingos entrava, solenemente, com a arte do movimento. (Ibidem, p. 59)

Os goleiros de então procuravam imitá-lo [a Barbosa], no uniforme, sempre escuro, e nos gestos de puro balé. (Ibidem, p. 70)

Mas não para por aí. Armando deixa sua visão do futebol, que ele via como arte, palavras dele próprio, ser contaminada por outras manifestações artísticas em alguns momentos, como no trecho a seguir:

O solo de Ronaldinho Gaúcho principiou no centro do campo. A aceleração, a ginga de corpo, a bola dominada a seus pés, a sequência de dribles e de fintas, a criação de novo espaço, a cada passo - enfim, tudo lhe saiu à perfeição. Um verdadeiro poema que culminaria no passe cristalino. Puro feitiço. Só falta, mesmo, uma trilha sonora de Pixinguinha. (NOGUEIRA, 2003, p. 109-110)

Em suma, o que importava para Armando Nogueira parece ser o contato entre arte e jogo, independente de como se desse essa interpenetração que ele, ao que parece, pela análise dos exemplos, buscava demonstrar em seus textos. O leitor precisava também participar do regozijo proporcionado pelo futebol-arte e por toda arte que se pudesse ver e sentir no jogo e a partir dele. Assim, respeitando os estilos de cada autor, o futebol-arte, como estilo de jogo que fornece elementos estéticos para o agrado do espectador, e, por isso, sinônimo de futebol-espetáculo, se faz presente de modo geral na crônica de futebol praticada no Brasil. Mais do que isso, ele é apresentado, mais que como estilo, como tradição e elemento de diferenciação nacional, que o brasileiro não pode permitir perder. Claro está que a análise de apenas dois cronistas, entretanto, parece incipiente diante do universo cronístico brasileiro. Maluly, porém, além dos autores aqui citados, pesquisou também as crônicas de João Saldanha e Ruy Carlos Osterman. Pois, concluiu que, nelas, "os jornalistas citados retratam o jogo de futebol como espetáculo" (MALULY, 1998, p. 34). E isso não ocorre somente com eles. Cabe notar uma breve incursão do escritor Mario de Andrade na crônica de futebol por ocasião de um jogo entre Brasil e Argentina em 1963:

Que coisa lindíssima, que bailado mirífico um jogo de futebol! Asiaticamente, cheguei até a desejar que os beija-flores sempre continuassem assim como estavam naquele campo, desorganizados mas brilhantíssimos, para que pudessem eternamente se repetir, para gozo dos meus olhos, aqueles hugoanos contrastes. Era Minerva dando palmada num Dionísio adolescente e já completamente embriagado. Mas que razões admiráveis Dionísio inventava para justificar sua bebedice, ninguém pode imaginar! Que saltos, que corridas elásticas! Havia umas rasteiras sutis uns jeitos sambísticos de enganar, tantas esperanças davam aqueles voleios rapidíssimos, uma coisa radiosa, pânica, cheia das mais sublimes promessas. (ANDRADE apud. MORGADO, 2007, p. 39)

Num só trecho de uma crônica de futebol isolada do autor, encontram-se vários dos elementos observados até aqui como característicos da crônica de futebol no Brasil, de forma semelhante ao que se viu nos textos de Nelson Rodrigues e Armando Nogueira. Mario de Andrade também incorre na comparação do futebol brasileiro com a dança - com o samba até - e na dramatização do jogo, oferecendo ao leitor uma leitura divina, mitológica por meio da inserção dos deuses gregos no texto. Texto este em que são encontradas várias metáforas, ampliando, assim, o "jogo de sensações" e a criação de imagens através da leitura.

Algo parecido acontece com Artur da Távola, cronista assíduo nos temas políticos e de costumes, mas que, uma vez no futebol, também se põe a ver no jogo um espetáculo e a reclamar quando lhe tiram o gozo do belo, do artístico que se apresenta no jogo a partir do futebol-arte.

Uma das grandes tragédias da beleza nos dias de hoje é o retrocesso estético sofrido por desportos como o futebol, por exemplo. Despido do conteúdo de beleza por um profissionalismo furibundo, transformou-se na maior escola de violência e ânsia de vitória. O urro das torcidas contemporâneas e as formas agressivas mediante as quais pretendem impor a vitória revelam grave retrocesso anímico. Quando o dado da beleza é substituído pela necessidade de vitória, à crise estética corresponde uma crise de valores denunciatória da decadência. É o desporto refletindo a crise moral da sociedade material. O futebol, ninguém duvide, é arte em decadência. (TÁVOLA apud. MALULY, 1998, p. 42)

Mesmo com um viés totalmente oposto ao do texto de Mario de Andrade, Artur da Távola também demonstra enxergar o futebol como um espetáculo, de certa forma, artístico pela beleza que, como foi debatido no Item 3 deste trabalho, apresenta ao público.

Dessa forma, parece cristalizado na crônica um discurso de ênfase, afirmação e defesa do futebol-arte, do futebol-espetáculo, tendo na fruição do espectador e na beleza que o jogo tem potencialidade de apresentar suas principais preocupações. No entanto, ao mesmo tempo em que busca defender o estilo brasileiro de jogar, a crônica futebolística nacional exalta o futebol-arte, a beleza do espetáculo praticado pelos jogadores brasileiros, o que propicia a construção de uma imagem historicamente positiva do futebol nacional. E nisso a crônica parece ter importante participação.

Afinal, como gênero híbrido, ao mesmo tempo em que possui liberdade e estética literárias, a crônica se apresenta como discurso jornalístico que, lembrando Gastaldo, é "uma das maiores fontes de definição da realidade em nossa sociedade" (GASTALDO, 2000, p. 107). Por sinal, o cronista, segundo Silva, estaria para o futebol-espetáculo como o sacerdote para o ritual, isto é, um intérprete privilegiado, o que reforça a credibilidade de seu discurso. Assim sendo, a crônica faria parte da imprensa esportiva, mas as ideias transmitidas através de seus textos tendem a cristalizar-se ainda mais. Afinal,

a imprensa esportiva tem naturalmente uma grande importância, pois a escrita pereniza o discurso, propiciando uma gradativa cristalização dos sentidos. E, dentre os discursos da imprensa esportiva, a crônica parece exercer um papel especialmente importante. Porque, ao mesmo tempo em que carrega consigo a autoridade da escrita, e mais do que isso, da escrita jornalística, com seu compromisso de verdade e fidelidade aos fatos que noticia, ela possui também determinadas características que fazem dela um tipo de texto diferente dos outros textos da imprensa esportiva. (SILVA, 1997, p. 28)

Um ponto importante de diferenciação da crônica em relação aos demais textos jornalísticos é que sua ligação com a literatura faz com que ela, como já foi exposto nestas linhas por Silva, trave" seu "duelo" com a circunstancialidade e o factual do jornalismo" (Ibidem, p. 38). Um duelo no qual ela busca, a exemplo da literatura, se eternizar como arte, superando a temporalidade do jornalismo, em que os acontecimentos se sobrepõem diariamente. E, eventualmente, a crônica sai vencedora, potencializando seu caráter de documento histórico. Sobre isso, Silva alerta que:

Quando o esporte se transforma em espetáculo, dando margem a uma intensa produção de discursos sobre ele, o potencial simbólico inscrito em sua estrutura formal é posto em funcionamento, e o esporte se torna um sistema de significação dinâmico, através do qual se produzem sentidos que ultrapassam a esfera semântica do jogo para atingir outros campos da vida do homem. O discurso sobre o jogo exerceria, portanto, uma pressão sobre o conjunto de significações relacionadas ao jogo, deslocando essas significações para outros campos semânticos. Seria, então, através dessa pressão exercida pelo discurso sobre o jogo (especialmente o discurso da crônica esportiva, que ao combinar a autoridade e a referencialidade da escrita jornalística com as liberdades "literárias" pode ver o esporte através de um "enquadramento de significação") que teriam sido produzidos os sentidos que o imaginário coletivo brasileiro associa ao futebol. (Ibidem, p. 115)

Mas Helal e outros trazem à perspectiva que, "Diferentemente da construção da memória transmitida apenas pela oralidade, as narrativas jornalísticas empreendem um caráter documental que realimenta a oralidade dos leitores" (HELAL et al., 2004, p. 106). Assim, se a crônica de futebol do Brasil exalta, enfatiza e busca preservar o futebol-arte devido à sua visão do jogo como espetáculo, ela serve de documento desse estilo de futebol e "realimenta a oralidade dos leitores", perpetuando-se enquanto memória coletiva, pois, como relatam Elias e Duning: "A tradição oral do relato fazia com que filhos jogassem como seus pais ou que jogassem como acreditavam que seus antepassados haviam jogado" (DUNING & ELIAS apud. MARQUES, 2003, p. 42-43).

Dessa forma, mais do que estimular a criação de uma memória coletiva que tem o futebol brasileiro em alta conta por ser dono de um estilo artístico e espetacular, essa ênfase da crônica de futebol brasileira na prática de um futebol com beleza, plasticidade, estimula que o próprio estilo se preserve conforme o público, de geração em geração, passa a tomar conhecimento de como joga - ou deve jogar - o brasileiro.

5.5. A crônica e o futebol brasileiro na atualidade: uma reflexão

Apesar do exposto, alguns dos autores citados ao longo deste trabalho já mencionaram que existe um processo de deterioração do estilo brasileiro de jogar futebol. Távola, em crônica de 1997, já insinuava que o futebol era "arte em decadência" (TÁVOLA apud. MALULY, 1998, p. 42). Já Lovisolo e Soares, de modo mais sutil, colocavam que "Hoje se lamenta a perda da identidade, estamos em um momento em que o futebol brasileiro apresenta características mais globalizadas e as equipes do mundo inteiro utilizam modelos semelhantes" (LOVISOLO & SOARES, 2003, p. 140-141). A globalização e o intercâmbio de atletas do futebol brasileiro com o exterior, certamente, fazem parte de um processo que ajudou a exportar o estilo brasileiro para o mundo. No entanto, o que se percebe é que, hoje, é muito difícil contrapor os estilos brasileiro e europeu de futebol da mesma maneira que Damo (1999) ou mesmo Nelson Rodrigues.

Para piorar, a acachapante derrota por 7 a 1 frente à Alemanha na semifinal do Mundial de 2014 motivou, no jornalismo esportivo brasileiro, uma onda de indignação e preocupação com o presente e o futuro do futebol brasileiro. Pouco ou nada, porém, a classe foi capaz de refletir sobre o seu papel nessa crise.

Ora, dos cronistas citados ao longo de todo o trabalho, apenas um está vivo. Trata-se de Douglas Ceconello. E seu trabalho está restrito a um blog. Sem desmerecê-lo, ainda passa longe da popularidade atingida pelas crônicas de Nelson Rodrigues e Armando Nogueira publicadas diária ou semanalmente em periódicos de grande circulação do Brasil. Enquanto isso, o jornalismo esportivo, segundo Goldgrub, "ênfatiçou a atuação dos craques (décadas de 30, 40, 50), passou a incluir a tática entre suas preocupações (60, 70) e atualmente leva em conta principalmente o preparo físico e as jogadas ensaiadas" (GOLDGRUB apud. MARQUES, 2003, p. 82).

Nesse processo, Guedes chama atenção para a reação da mídia à derrota da seleção brasileira na final da Copa do Mundo de 1998, em que a discussão centrou-se, "em primeiro lugar, no episódio que ficou conhecido como o *drama de Ronaldinho*" (GUEDES, 2002, p. 11). E o jogo, o futebol praticado pelo "escrete", para usar um termo rodrigueano?

Nos últimos anos, a velocidade de circulação de informações aumentou consideravelmente, sobretudo após o advento da internet e a popularização da banda larga e, agora, da internet móvel. Não são poucos os debates que dão conta de como a vida atual parece passar mais rápido e como isso afetou a produção de discursos jornalísticos, que teve de se adaptar para oferecer notícias de rápida leitura, e, por conseguinte, reduzindo o caráter analítico das informações.

Nesse cenário, a crônica ficou em segundo plano, mesmo numa categoria considerada menos séria, como o futebol. A crise do impresso minguou os suplementos esportivos dos jornais. E, mesmo na mídia especializada, a crônica de futebol perdeu espaço. Enquanto isso, o principal meio de comunicação de massa do país, a televisão (entendida, aqui, como a TV aberta), tem apostado na redução da análise sobre o futebol em detrimento do humor, como mostra Vieira (2013) ao citar os exemplos de transformação no programa Globo Esporte, da Rede Globo de Televisão, após o advento do "Jogando em casa", programa da TV Esporte Interativo.

Não há motivos, porém, para relegar a crônica a uma condição totalmente secundária no jornalismo esportivo nacional. Como o próprio Vieira lembra,

As antigas crônicas esportivas escritas, repletas de sátiras e de piadas, e as charges publicadas em diversos periódicos têm alto valor histórico. Mais do que isso, elas reforçam a relação de proximidade do jornalismo esportivo em geral com o gênero humorístico. (VIEIRA, 2013, p. 12)

Marques ainda corrobora, ao acrescentar, tendo em vista as crônicas de Nelson Rodrigues, que nelas se instala "o espaço da incerteza, da assimetria, da inconstância, que são próprios do riso" (MARQUES, 2003, p. 180-181). Mas seria simplório dizer que é isso que se perde no jornalismo esportivo que coloca a crônica de futebol para escanteio.

Perde-se o caráter analítico e interpretativo que o gênero possui, pois, como explica Morgado: "Na contramão do imediatismo e da objetividade da informação, a crônica contém a reflexão e o relato plurissignificativo das experiências particularizadas" (MORGADO, 2007, p. 70). Desse modo, ela "não visa a reconstituir os fatos, mas mostrar os significados que o jornalismo informativo não explicita" (MELO apud. MORGADO, 2007, p. 77). Era nesse sentido que Silva afirmava que a crônica era o "lugar em que é possível uma interpretação mais produtiva do jogo de futebol" (SILVA, 1997, p. 38).

Além disso, um gênero de tamanha versatilidade não deve ficar restrito a uma mesma plataforma, de modo que a crise do impresso não pode servir como justificativa para a atual escassez de crônicas de futebol nos veículos. Como lembra Viana, "a crônica incorpora até outras linguagens, como aquelas presentes no cinema e em outros meios audiovisuais, como a internet" (VIANA, 2008, p. 11). Ao que Marques acrescenta que: "a comunicação de massa de nossos dias, mesmo quando desenvolvida no plano da referência denotativa e linear, pode sempre recorrer aos movimentos lúdicos do código para prevalecer a mensagem" (MARQUES, 2003, p. 189). Nesse sentido, a crônica, que chega a ser classificada pelo autor, em seu trabalho, como uma arte barroca por conta de sua linguagem lúdica, continua tendo espaço nos meios de comunicação.

E, no que se refere ao futebol, convém, sobretudo, recordar que a crônica de futebol no Brasil, ao que parece, participou da construção da memória coletiva a respeito do estilo brasileiro de jogar, o futebol-arte. E, mais que isso, partindo da análise do que dizem Elias e Duning, e também Helal (et al.), é possível que ela tenha perpetuado o próprio estilo de jogo do futebol-espetáculo através dos mecanismos já descritos por esses autores.

Decerto que não há, aqui, base para sugerir qualquer relação factível entre a decadência do futebol brasileiro, que se nota cada vez mais afastado daquele estilo que se preconizou na crônica de futebol nacional, e a decadência do próprio gênero jornalístico-literário em sua face futebolística. Mas cabe, seguramente, refletir se é benéfico tanto para o futebol como para o jornalismo esportivo conferir à crônica uma condição secundária dentre os discursos referentes ao futebol.

6 - CONCLUSÃO

Silva o apito do árbitro. Fim de jogo. Os jogadores deixam o gramado, o público abandona as arquibancadas, mas as luzes do estádio seguem acesas para iluminar o que se passou por aqui ao longo, não de 90 minutos, mas de cinco capítulos nos quais o futebol se apresentou na sua plenitude de significados, fazendo jus à sua fama de esporte mais popular do mundo, o que, certamente, encontra razões nessa facilidade com que se relaciona com diversos aspectos da vida e nessa pluralidade de significados que ele é capaz de admitir.

Assim, no decorrer destas páginas, tentou-se evidenciar o futebol como um jogo, na melhor acepção dos pais que tentam consolar o filho após uma frustrante derrota. Da leitura feita do *Homo Ludens*, de Huizinga, foi possível apreender todas as características que fazem do futebol um jogo como qualquer um. Mas, pelo texto do próprio autor, é que se começa a desconfiar de que ele possa estar conectado a tantas outras coisas, como, por exemplo, o culto.

Mas DaMatta aparece com seu olhar antropológico para enriquecer a discussão, dando conta da multivocalidade do futebol: essa capacidade de se relacionar com vários significados e aspectos da vida cotidiana, inclusive, dramatizando algumas questões presentes na sociedade brasileira. Caldas, Dascal e outros autores se apresentaram, então, de modo a evidenciar como o futebol se transmuda: em mecanismo de comunicação, difundindo ideias e ideais; em negócio, rodando milhões de dinheiros em que moeda seja ao redor do mundo; em um elemento criador de identidades regionais, culturais, nacionais; em um meio pelo qual o atleta busca tornar-se imortal, inesquecível; em arte.

Pelo menos, em certo sentido. Dotado da beleza nos movimentos que aparecem em campo e da capacidade de criar com o público uma comunicação da ordem do agrado e da identificação, o futebol se mostrou apto a entrar no campo da arte. Mas não como mandante. Apenas como visitante. Apesar das relações existentes com a "identidade hermenêutica da obra de arte", através da qual Gadamer busca definir uma forma de arte que abarque tanto a arte clássica como a arte moderna e que complete seu significado no olhar do espectador, e com o fenômeno da catarse, com a purgação dos sentimentos de temor e piedade, como pretendia a arte nos conceitos de Aristóteles, não

foi possível ao futebol desvincular-se de algumas de suas características essenciais que o impedem de militar apropriadamente no campo artístico, a exemplo de sua vinculação necessária a regras, como jogo que é.

Ainda assim, o que se pôde notar no presente estudo foi um futebol que encontrou uma forma de dar vazão à sua veia artística: o futebol-arte. Um jeito de jogar futebol que ficou, finalmente, entendido como de origem brasileira, apresentando características como a valorização da beleza plástica das jogadas e uma preocupação menor com o resultado final do cotejo do que com um prazer semelhante ao artístico que deveria ser oferecido ao público espectador. Por isso, o futebol-arte ganhou como sinônimo o futebol-espetáculo, que, para atingir o efeito desejado se calca nos dribles, em grande medida semelhantes a uma arte do movimento tal qual Gadamer caracterizou a dança e as demais "artes transitórias". Assim, seria o futebol-arte uma espécie de dança: uma "dança dionisíaca", segundo Gilberto Freyre.

Entretanto, nem mesmo o futebol-arte se mostrou capaz de esgotar as possibilidades estéticas do ludopédio. Souza apareceu para evidenciar, no melhor estilo gadameriano, que o significado do futebol se completa nos olhos do espectador, tal qual o significado da obra de arte para o filósofo alemão. No entanto, no espaço entre o jogo e o espectador é que, segundo Souza, residia uma outra possibilidade estética do futebol: a narrativa. É nesse contexto que a crônica cruza o caminho do futebol neste trabalho.

Um estilo que também apresenta uma ligação com a esfera lúdica, no nível da linguagem, como ressaltado por Marques, e com a arte - literária, no caso, a crônica apareceu nestas páginas demonstrando uma enorme afinidade com o futebol por também, a seu modo, apresentar a multivocalidade de que aquele esporte é dotado, posto que também a crônica é um gênero capaz de se relacionar com os mais diversos temas.

Entretanto, encontrou no futebol, especialmente no futebol-arte, sua matéria-prima ideal. Trazendo novos significados para o jogo, através da recriação da realidade que lhe é característica, a crônica de futebol no Brasil se mostrou como espaço de uma interpretação mais produtiva do jogo, encontrando nos textos de Nelson Rodrigues e Armando Nogueira um meio para exaltar e defender o estilo brasileiro de jogar futebol: o futebol-arte.

Protegendo a tradição do estilo brasileiro de jogar futebol, os autores lutavam para impedir, respectivamente, a contaminação do futebol-arte nacional pelo futebol-força europeu e pela modernidade. O futebol passou a ser visto como espetáculo e a peculiaridade da crônica de futebol, como gênero que desfruta da possibilidade de ressignificação que lhe confere a literatura, ao mesmo tempo em que faz jus à credibilidade do discurso jornalístico que, segundo Lovisolo, é um dos principais meios de definição da realidade na sociedade brasileira, auxiliou que o futebol brasileiro como autêntico futebol-arte fosse uma imagem a impregnar-se na memória coletiva nacional. Uma memória que se atualiza na passagem de geração a geração, conforme Elias e Duning, perpetuando o futebol-arte como estilo brasileiro não só como um discurso, mas também como prática.

As luzes do estádio continuam acesas, apesar de já terem cumprido seu papel de iluminar o que passou por estas páginas ao longo de todo trabalho. É que elas não se satisfazem em trazer luz apenas para a conclusão de que o futebol, como manifestação cultural multivocal, se relaciona com diversas esferas da vida, entre as quais a arte. E, embora não possa, formalmente, ser admitido como uma atividade artística, apresenta conexões e semelhanças com a arte, tal qual sua definição ocidental baseada nas ideias de Badiou, Aristóteles e Gadamer, no que concerne às questões da beleza e da catarse. Esses dois, elementos presentes na expressão artística do futebol, que ficou conhecida como futebol-arte, um estilo genuinamente brasileiro de jogar futebol, o qual a crônica futebolística se propôs a exaltar e preservar através de sua participação nos moldes da criação de uma memória coletiva sobre o futebol brasileiro. Uma memória que se atualiza com a transmissão de sua mensagem ao longo do tempo.

As luzes teimam em permanecer ligadas para iluminar futuras discussões que as ideias expostas no presente estudo podem suscitar. Por exemplo, a possibilidade de uma relação concreta entre o ostracismo da crônica de futebol no cenário atual do jornalismo esportivo brasileiro e a decadência do estilo nacional, que vem se afastando das tradições do futebol-arte. A memória coletiva do estilo de futebol brasileiro, construída com ajuda da crônica, teria parado de se atualizar?

Ou ainda, no âmbito das relações do futebol com a arte, tendo em conta a evolução do conceito de arte no curso da história, no sentido de uma flexibilização, seria

possível propor uma teoria que superasse as ideias atuais e a partir da qual se tornasse possível afirmar peremptoriamente que o futebol é uma arte?

São possibilidades de novos estudos que ficam em aberto, mesmo após o apito final do árbitro.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, L.A; PROCHNIK, L. Quanto vale uma partida de futebol? A relação entre televisão e futebol no cenário midiático contemporâneo. In: Revista Logos ed. 33 – Comunicação e Esporte – Vol. 17, nº 02, Rio de Janeiro, 2º semestre de 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Colección Popular: Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. Nova Cultural, São Paulo, 2004.

AZAMBUJA, C.C.; AZEVEDO, M.A.; ROHDEN, L. (org.). *Filosofia e futebol: troca de passes*. Sulina, Porto Alegre, 2012.

AZEVEDO, Cristiane Almeida de. *Experimentando o sagrado: a religião grega a partir de Karl Kerényi*. Tese de doutorado, UFF, 2008.

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. (Trad. Marina Appenzeller). Estação Liberdade, São Paulo, 2002.

BRANCO, Celso. *O futebol e a música popular brasileira (1915-1990)* In. Recorde: Revista de História do Esporte. Vol. 3, número 1. Rio de Janeiro, junho-2010.

CALDAS, Waldenyr. *Aspectos sociopolíticos do futebol brasileiro*. In: Revista USP (p. 41-49), nº 22 (“Dossiê Futebol), São Paulo, 1994.

CECONELLO, Douglas. *Três minutos para a história*. In Blog "Meia Encarnada", de 15 de junho de 2015. Disponível em <http://globoesporte.globo.com/blogs/especial-blog/meia-encarnada/post/tres-minutos-para-historia.html> (Acesso em: 18/06/2015).

DAMATTA, Roberto (org). *Universo do Futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1982.

_____. *Antropologia do óbvio*. In: Revista USP (p. 10-17), nº 22 (“Dossiê Futebol), São Paulo, 1994.

DAMO, Arlei Sander. *Futebol e Estética*. In: “São Paulo em Perspectiva”, v. 15, n. 3, p. 82-91. São Paulo, jul/set, 2001.

_____. *Ah! Eu Sou Gaúcho! O Nacional e o Regional no Futebol Brasileiro*. In "Revista Estudos Históricos" n. 23, p. 87-118. Rio de Janeiro, 1999.

FIFA. *Regras de Futebol*, 2014-2015.

FRANCISCO, Cayo Prado Fernandes. *O futebol e sua encenação como um campo de batalha*. In: Revista Aurora, nº 9, São Paulo, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Foot-ball mulato*. In "Diário de Pernambuco", p. 4. Recife, 17 de junho de 1938.

GADAMER, Hans Georg. *Atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa* (1974). In *Hermenêutica da obra de arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

GALEANO, Eduardo. *Futebol ao sol e à sombra*. Porto Alegre. L&PM Pocket, 2010.

GASTALDO, Édison Luis. "*Os campeões do século*": notas sobre a definição da realidade no futebol-espetáculo. In: "Revista Brasileira de Ciências do Esporte" v. 22, n. 1 (p. 105-124). Autores Associados. Campinas, set-2000.

GIGLIO, Sérgio Settani. *Futebol-Arte ou Futebol-Força? O estilo brasileiro em jogo*. Monografia (Graduação em Educação Física). Orientador: Prof. Dr. Jocimar Daolio. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

GORDON Jr., C. & HELAL, R. *Sociologia, História e Romance na Construção da Identidade Nacional Através do Futebol*. In: "Revista Estudos Históricos", v.13, n.23. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. In MOOSBURGER, Laura de Borba: "A origem da obra de arte' de Martin Heidegger: Tradução, comentário e notas". Dissertação de Mestrado. Orientador: Prof. Dr. André de Macedo Duarte. UFPR, Curitiba, 2007.

HELAL, Ronaldo (org.). "Futebol, jornalismo e ciências sociais: interações". EdUERJ, Rio de Janeiro, 2011.

HELAL, R.; SANTORO, M.A.; SOARES, A.J. *A invenção do "Futebol-Arte": as narrativas jornalísticas sobre a seleção de 1970*. In: "Revista Contemporânea", n. 3 (p. 103-119), ed. 2004.2.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 6ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2010.

LOVISOLO, H. R. & RIBEIRO, C.C. *Do estilo do futebol brasileiro aos manuais de seu ensino*. Anais do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. UFBA, Ondina, 2011.

LOVISOLO, H.R. & SOARES, A.J. *Futebol: a construção histórica do estilo nacional*. In "Revista Brasileira de Ciência do Esporte", v. 25, n. 1, Autores Associados, Campinas, 2003.

MALULY, Luciano Victor Barros. *O futebol-arte de Telê Santana no jornalismo esportivo de Armando Nogueira*. Dissertação de Pós-Graduação (Comunicação Social). Orientador: Prof. Dr. José Marques de Melo. Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 1998.

MARQUES, José Carlos. *O futebol em Nelson Rodrigues*. Educ/Fapesp, São Paulo, 2003.

MELO, Victor Andrade de. *Projeto segundo tempo: programa de capacitação continuada*. Ministério do Esporte: Secretaria Nacional de Esporte Escolar e Identidade Cultural, 2010.

Disponível em: http://lazer.eefd.ufrj.br/producoes/esporte_arte_ministerio.pdf (Acesso em 15/06/2015).

MENEZES, R. e MIRANDA, F. (org.). *Pequena Morte. Futebol-arte*. Ed. Oficina Raquel. Rio de Janeiro, 2010.

MICHELLINE, Èrica. *A crônica no universo jornalístico e literário*. In “Revista Contemporânea”, n.4, v. 3 (p. 104-117). Rio de Janeiro, 2005.

MORGADO, Andrêya Garcia da Paixão. *Um jogo de letras: a crônica literária e o futebol*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MOSKO, J.C. & MOSKO, J.F. *Cultura de massa, espetáculo e o jogador de futebol*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho-2011.

NOGUEIRA, Armando. *A ginga e o jogo*. Objetiva. Rio de Janeiro, 2003.

PLATÃO. *A República*. (Trad. Eduardo Menezes). São Paulo, Hemus, 1991.

RIBEIRO FILHO, Carlos Coelho. *O estilo brasileiro de futebol como uma identidade nacional: Afinal, que estilo é esse? Suas origens e seus conceitos*. In "Revista Eletrônica da Faculdade Metodista Granbery - Curso de Educação Física", n.3. Julho/Dezembro de 2007. Disponível em <http://re.granbery.edu.br> (Acesso em 18/06/2015).

RINALDI, Wilson. *Futebol: manifestação cultural e ideologização*. In: Revista da Educação Física/UEM v.11, n.1. Maringá, 2000.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. Companhia das Letras. São Paulo, 1993.

_____. *Brasil em campo*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2012.

SCHEIBE, Roberta. *A recriação do real: as origens do gênero crônica no Brasil*. Anais do Intercom. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Manaus-AM, 01 a 03 de maio de 2013.

SCHNEIDER, Claércio Ivan. *Crônica jornalística: um espelho para a história do cotidiano?* São Paulo, 2011. Disponível em:

http://www.fag.edu.br/adverbio/v5/artigos/cronica_jornalistica.pdf. Acesso em 17/06/2014.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: O pensamento pragmatista e a estética popular*. Editora 34, São Paulo, 1998.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. *O mundo do futebol nas crônicas de Nelson Rodrigues*. Dissertação de Pós-Graduação em Letras. Orientador: Prof^a Dr^a Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova. UFMG, Belo Horizonte, 1997.

TIEDT, Wolfgang. *Esporte e cultura: movimento e criação*. (Trad. Prof^a Mônica Maria Viviani Brochado). In: Revista Motriz, Vol. 5, n.2, dezembro-1999.

VIANA, Rodrigo Silva. *Crônica de futebol: o drible entre a literatura e o jornalismo*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Orientador: Ude Baldan. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2008.

VIEIRA, Gregory Kaskus. *Humor no jornalismo esportivo televisivo atual – estudo de uma tendência a partir da análise do programa “Jogando em casa”*. Trabalho de conclusão de curso de Graduação em Comunicação Social – Jornalismo. Orientador: Renzo Taddei. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.