



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

ADRIANA SILVA AMORIM

A EXPERIÊNCIA TRÁGICA DO TORCEDOR BRASILEIRO:
Análise da Copa do Mundo de Futebol de 1950 enquanto Unidade Dramática

Vitória da Conquista
2015

ADRIANA SILVA AMORIM

**A EXPERIÊNCIA TRÁGICA DO TORCEDOR BRASILEIRO:
Análise da Copa do Mundo de Futebol de 1950 enquanto Unidade Dramática**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. **Daniel Marques Silva**.

Vitória da Conquista

2015

Escola de Teatro - UFBA

Amorim, Adriana Silva.

A experiência trágica do torcedor brasileiro: a Copa de Mundo de Futebol de 1950 e seus elementos dramáticos/ Adriana Silva Amorim. - 2015. 178f.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

1. Futebol – Torcedores – Brasil. 2. Copa do Mundo (Futebol) - Dramaturgia. 3. Torcedores desportivos - Experiências. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 796.33

ADRIANA SILVA AMORIM

**A EXPERIÊNCIA TRÁGICA DO TORCEDOR BRASILEIRO:
Análise da Copa do Mundo de Futebol de 1950 enquanto Unidade Dramática**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

Orientador: Prof. Dr. **DANIEL MARQUES SILVA**

Professor(a) convidado(a):

Professor(a) convidado(a):

Vitória da Conquista

2015

Ao goleiro Barbosa, pelo sacrifício.

Ao capitão Obdulio, pelo aprendizado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, mui sinceramente, a todos aqueles que contribuíram na construção desta tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, representado por seus professores e técnicos, por aceitarem sediar o desenvolvimento desta pesquisa. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro no primeiro ano da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Miguel Archanjo Freitas Júnior e à Prof^a. Dr^a. Antônia Pereira Bezerra, pelas contribuições no exame de qualificação.

Aos parceiros da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, mais especificamente aos colegas do Departamento de Ciências Humanas e Letras, do *campus* de Jequié, e do Colegiado de Cinema e Audiovisual, do *campus* de Vitória da Conquista. Aos estudantes do curso de Licenciatura em Teatro, pela companhia na descoberta constante de novas formas de compreender a experiência trágica. Agradeço mais especificamente às turmas de 2010, 2012 e, especialmente, à turma de 2011, nas pessoas de Ana Barroso, Joadson Prado, Polliana Kyrliá, Vicente de Paulo, Nágela Almeida, Eliana Silva, Caio Braga e Gece Melo.

Ao Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares, pela dedicação e pelo respeito com os quais me orientou no mestrado e nos dois primeiros anos da pesquisa. Às Professoras Cleise Mendes, Catarina Sant'Anna e Sônia Rangel, pelas preciosas contribuições durante as disciplinas.

À Universidade do Futebol, na pessoa de Bruno Camarão, pelo apoio e incentivo constantes. À Rádio e à TV UESB, pelo espaço para publicar considerações parciais sobre a pesquisa, mais especialmente às pessoas de Júnior Patente e Alvinho Brito.

Aos parceiros da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) pelos valiosos comentários na apresentação do VI Congresso, em São Paulo, mais especificamente às pessoas de Alexandre Matte e Robson Corrêa.

Agradeço imensamente ao apoio pessoal da minha família, especialmente a Hannah Abnner, João Vicente e Raul Moreira, meus filhos; a Alam Félix, meu amor; a Iraci Viana, minha animada mãe; a Ático Amorim, meu saudoso pai, pela valiosa herança que foi a paixão pelo futebol; a Patrícia e Iracema, minhas irmãs alvinegras; aos meus sobrinhos Caíque Abnner e Catharina Abnner, pelo estímulo. A Sara Souza, pelo apoio logístico na

vida. Aos meus amigos incondicionais: Maria de Souza, Mônica Alves, Aroldo Fernandes, Flávia Pires Pacheco, à dupla Gabriel Carvalho e Jacke Santos. Também a Paulo Henrique Alcântara, Reginaldo Carvalho e Ana Magda Carvalho. Aos saudosos amigos Roberto de Abreu e Klebson Oliveira. A Blanco (*in memoriam*), Pelé, Panda e Eulália, amigos especiais.

Aos demais amigos virtuais que me ajudaram na indicação e na aquisição dos preciosos títulos de filmes e livros que enriqueceram imensamente a pesquisa, em especial ao garoto Vinícius, que conseguiu uma cópia do indispensável *Maracanã*, filme do uruguaio Andrés Varela, sem o qual eu não teria conhecido a grandeza do capitão Obdúlio Varela.

Enfim, ao Professor Daniel Marques, meu paciente e incomparável orientador, que, com muito afeto e profissionalismo, orientou-me, entre tantos percalços, pelos árduos e tortuosos caminhos do doutorado.

A todos, meu mais sincero obrigado.

Só quem precisa da teoria é derrota. Na vitória, quando tudo o que foi feito deu certo, só cabe o orgulho e o gozo da comemoração.

(Roberto DaMatta)

RESUMO

A presente tese apresenta os resultados da pesquisa de caráter predominantemente bibliográfico, cujo principal objetivo foi investigar as características formais e conceituais do futebol que tornassem possível afirmar que, na relação com o esporte em questão, o torcedor brasileiro vivencia uma verdadeira experiência trágica, conforme configurada nos termos poéticos, expressos a partir de elementos relacionados à sua forma, e nos termos teóricos, com base nos elementos relacionados a tal experiência do ponto de vista filosófico. Para tanto, foram investigados os diversos modos de compreensão do conceito de “tragédia” e de “trágico”, a partir da literatura dramática e da literatura filosófica que apresentam investigações sobre o tema, ancoradas, respectivamente, em Aristóteles e Friedrich Nietzsche. Além disso, foram construídos conceitos próprios e originais inspirados por uma lógica dramatúrgica, testados no objeto escolhido, qual seja, a Copa do Mundo de Futebol de 1950, realizada no Brasil, focando mais especificamente na última partida que foi disputada pelas seleções do Brasil e do Uruguai.

Palavras-chave: Futebol. Tragédia. Drama. Experiência Trágica. *Maracanazzo*.

ABSTRACT

This thesis presents the results of predominantly bibliographical research, which main objective was to investigate the formal and conceptual characteristics of football association (soccer) that would make possible to say that through the relationship with the sport in question, the Brazilian fan lives through a true tragic experience as configured in terms poetic expressed from elements related to its form, and a theoretically based on the information related to the experience from a philosophical point of view. Thereunto, different ways of understanding the concept of “tragedy” and “tragic” were investigated, from the dramatic literature and philosophical literature presenting research on the subject, anchored respectively in Aristotle and Friedrich Nietzsche. In addition, original and own concepts were built inspired by a dramaturgical logic tested in the chosen object, namely, the Football World Cup 1950, held in Brazil, focusing more specifically in the last match that was played between Brazilian’s and Uruguay’s teams.

Keywords: Football Association. Soccer. Tragedy. Drama. Tragic Experience. Maracanazzo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	FUTEBOL MODERNO: HISTÓRIA, PRINCÍPIOS E ELEMENTOS CONSTITUTIVOS	25
2.1	CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O FUTEBOL	27
2.2	FUTEBOL E IDENTIDADE SOCIAL: CONCEITOS E PRECONCEITOS À MODA BRASILEIRA	34
2.3	A COPA DO MUNDO: PERCURSO HISTÓRICO DO MAIOR ESPETÁCULO DO MUNDO NO SÉCULO XX	45
3	POÉTICA E TEORIA DO TRÁGICO: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E EXTRAESTÉTICA DA TRAGÉDIA	60
3.1	ARISTÓTELES E A POÉTICA: FORMA E FINALIDADE DA TRAGÉDIA	65
3.2	TEORIAS FILOSÓFICAS SOBRE O TRÁGICO	72
3.2.1	Schelling: liberdade versus necessidade	73
3.2.2	Hölderlin: autocrítica e o retorno a Aristóteles	77
3.2.3	Hegel: tragédia e ética	80
3.2.4	Schopenhauer: o princípio da individuação	82
3.3	NIETZSCHE E A VISÃO DIONISIACA DO MUNDO: EXPERIÊNCIA RITUAL E CONSTRUÇÃO POÉTICO-FILOSÓFICA NO NASCIMENTO DA TRAGÉDIA	87
4	ELEMENTOS TRÁGICOS DO FUTEBOL: A COPA DO MUNDO DE 1950 ENQUANTO UNIDADE DRAMÁTICA	106
4.1	CONCEITOS DRAMÁTICOS PRÓPRIOS DA TEORIA DA EXPERIÊNCIA TRÁGICA DO TORCEDOR	110
4.1.1	Espetáculo Absoluto	111
4.1.2	Unidade Dramática do Futebol	114
4.1.3	Cena Geradora	115
4.1.4	Entorno Criativo	115
4.1.5	Sistemas de Composição Dramática	118
4.1.6	Vínculos Dramáticos de Origem e Vínculos Dramáticos de Repercussão	118
4.1.7	Elementos Dramáticos Convergentes	119
4.2	APLICAÇÃO DOS CONCEITOS ORIGINAIS À COPA DO MUNDO DE 1950	123
4.3	A TRAGÉDIA DE 1950: FILOSOFIA E ARTE	141
4.3.1	Espaço e Tempo: concretude e subjetividade no rito do futebol	141
4.3.2	Noções de Coro e de Herói Trágico aplicadas ao futebol	151
4.3.3	Antagonismos na noção de herói	160
4.3.4	Entre o absoluto e a <i>hybris</i>	166
5	ASPECTOS CONCLUSIVOS	173
	REFERÊNCIAS	175

TORÇO.¹

Toda semana é a mesma coisa. Lá vão aqueles dez, trinta, sessenta mil seres estranhos, rumo a um mesmo templo. E que curioso: vestem todos uma roupa muito parecida, com cores similares. Entoam cantos muito alegres. Em suas mãos balançam gigantescas bandeiras com cores como as das roupas que usam e, ao centro, exhibe-se um imponente brasão. A cidade transforma-se. Parece festa. Parece caos. Aqueles que não vestem a roupa comum xingam, reclamam. Ouvem-se fogos. Muitas buzinas. Inúmeros jornalistas se deslocam para o templo.

Com arquitetura clássica de teatro grego, o espaço que recebe a imensa horda de felizes torcedores – sim, foi com esse nome que ouvi alguém se referir a esses seres estranhos – tem suas singularidades. Cravado na urbanidade da cidade, exhibe seus elementos rurais. Ora, se lá fora são quilômetros e quilômetros de asfalto, aqui dentro, no centro de círculo ovalado, apresenta-se um imponente quadrado verde, exageradamente verde, que brilha sob a luz do sol. É grama. É planta. É chão.

Acima, convocando a poesia de nossa bandeira, brilha um sol amarelo, pregado num azul infinito que escorre para o horizonte. Não há teto no templo que aos poucos começa a se encher. Se chove, chove sobre nossas cabeças. Se anoitece, banha-nos a luz da lua. Os caminhos de acesso são como grandes serpentes tatuadas de gente. Uma serpente que se move malemolenemente. O ritmo de feira intensifica-se pelo comércio de bebidas, comidas e camisas como as que a maioria usa. Sentam-se nas arquibancadas, os seres estranhos. Ao quadrado verde, não têm acesso os animados torcedores. Mas não parece que se incomodam. Alguns não concordam em ficar onde está a maioria, sentada. Trepam numa espécie de rede, muito alta, ereta e convicta, que descobri mais adiante atender pelo nome de alambrado. Ali, mais tarde, alguns mais afoitos se pendurarão e gritarão, a um pobre coitado dentro do quadrado, nomes impublicáveis.

De repente, ouço gritos e aplausos, muitos aplausos. Uma legião de crianças uniformizadas entra segurando as mãos de adultos vestidos como elas. Soltam-se muitos balões coloridos. Num lado privilegiado da arquibancada, tocam tambores, lançam papel picado ao ar. Meu Deus! Uma grande bandeira surge onde antes era apenas gente. Engole todas aquelas pessoas que não sei para onde foram até que a bandeira se esvai novamente, trazendo de volta os torcedores temporariamente desaparecidos.

¹ Texto (com pequenas alterações) produzido por mim durante a Disciplina Teorias do Imaginário, da Prof^a. Sônia Rangel.

Um homem simpático com cores diferentes do grupo que entrou agora e do grupo que havia entrado mais cedo, sem festa, coitados, ainda sob o som de vaias desconcertantes, conversa com outros dois que se posicionam com paninhos ajustados a uma grande vareta na mão. Ao centro do campo (campo, este espaço rural) ele conversa com um homem de cada camisa. Apertam as mãos, lançam uma moeda ao ar. Agora, ajusta-se a bola no centro do campo. Esta, aliada ao sol, entra em contato com a força criadora, torna-se sagrada. Ela é a vida do jogo e todo sentido agora está nos sentidos diversos que ela tomar. Sentido semiótico. Sentido direcional. Toda existência diz respeito a ela. Seu reino é o campo. Fora do campo, fora do jogo.

Um objetivo apenas: introduzir o objeto sagrado no altar do opositor, do inimigo, do adversário. Para tanto, onze homens dividem-se na tarefa de avançar sobre o território alheio e defender o próprio. Um desses onze homens defende o altar. Um quadrilátero. Um retângulo delimitado por duas traves, um travessão e o chão. Em sua tridimensionalidade, avança para trás através de um grande véu de noiva que, quando balança, leva à loucura aqueles seres estranhos. Gritam GOL, os esganados. Abraçam-se homens com homens. Levantam insistentemente os braços. Pulam sem se darem conta de que não são mais meninos. E como brilham seus olhos. Será que aquele ali está chorando?

E assim vai seguindo este longo encontro de mais de duas horas, onde se experimenta de tudo. Sair é entrar no corpo coletivo. Nada é pessoal. Tempo, ritmo, espaço. Tudo é um só. Tudo é coletivo. Não há formas de fugir desta coletividade que se impõe. Segue a semana. A televisão, o rádio, a internet, os jornais, a revista, todos exibem fotos e comentam fatos daquele encontro. Todos unidos mais uma vez, ainda que fisicamente distantes. Nova semana. Novo encontro. Sempre o mesmo ritual. Sempre uma nova experiência.

E que coisa curiosa, ao mesmo tempo tão simples e tão complexa, pode ser esta que convoca multidões? Coisas de um tempo recente, esvaziado de sentido? Acho que não. Coisa de muito tempo. Coisa de antes da modernidade.

De volta ao nosso templo de grama e gente, do lado de lá ou de cá do alambrado, somos todos jogadores. O que encanta ainda no futebol é a radicalização da presença ativa do espectador. O torcedor não é apenas um observador da cena; e, ainda que fosse, jamais sua atuação como observador seria passiva. Mesmo o torcedor calado, sentado, quieto será parte de um todo que age, que constrói e que cria o instante do futebol. Soprado o apito, dissipada a multidão, apagados os holofotes, resta o sentimento de pertencimento e identidade impresso

na pele por uma experiência coletiva de retorno aos princípios mais fundamentais da existência.

Em noite de jogo, a certeza – pela alegria da vitória ou pelo amargo da derrota – de que somos mais do que aquilo que desconfiamos, no cotidiano embotado que nos engole. Depois da contundência de uma partida de futebol, jamais nos sentiremos sozinhos, mesmo quando enraizados na solidão de nossas mazelas pessoais, quando partimos, solitários, para o terceiro tempo (ou terceiro ato) de nosso jogo diário.

A propósito, aquele ser estranho, lá do começo, eu o reconheci! Aquele ser estranho sou eu.

1 INTRODUÇÃO

Chama atenção a forma como momentos rápidos e aparentemente simples vão revelar-se mais adiante como um momento de inquestionável relevância no percurso de nossas vidas. Mesmo que na ocasião não haja consciência dessa relevância, voltar àquele instante sempre nos fará lembrar que está ali o ponto crucial de uma mudança intensa na nossa história. Assim aconteceu comigo, precisamente na noite de 25 de novembro de 2007, um domingo, quando eu, desavisada e entristecida por mais uma noite de pouco público na peça que apresentava com meu grupo no Teatro Molière, em Salvador, ao passar diante de uma banca de revista deparei-me com uma manchete do jornal *A Tarde* que parecia tripudiar diante de meu reduzido público, revelando, com algum alarde: “60 mil pagantes na Fonte Nova”. Lembro-me da paradinha que dei diante da banca de jornal e de como aquela frase impactou-me intensamente. Desde então, não só a minha vida acadêmica mudou, como também minha concepção de teatro, minha relação com a profissão de atriz e, sobretudo, minha relação com o futebol. Não tendo sido eu, até ali, grande aficionada do esporte, surpreendeu a todos que eu mudasse meu objeto de pesquisa do mestrado de forma tão radical, conforme explicado no capítulo introdutório da dissertação produzida na ocasião. Com o olhar voltado para a arquibancada, onde, extasiado, o público regozijava-se com o espetáculo a que assistia, vi-me obrigada a, como eles, virar-me para o palco e assim, delicada e cuidadosamente, observar e entregar-me por completo àquele ritual. Da construção da dissertação para o projeto de doutorado, pouca coisa mudou. Apenas se intensificaram as perguntas e foram diversificando-se as formas de olhar e as tentativas de compreensão daquele mágico acontecimento e seus desdobramentos na sociedade.

A primeira tentativa envolvia uma proposta de comparação entre o futebol e o teatro popular, ideia que logo perdeu força. Tomou corpo, então, a tentativa de compreender por que o brasileiro interessava-se tanto pelo futebol e menos pelo teatro. Averiguando os elementos fundamentais dessa premissa, dei-me conta de que, talvez, a resposta estivesse dentro da própria pergunta, e produzi o artigo intitulado *Por que futebol e não teatro? Entre a tentativa vã de buscar a resposta certa e a ousadia de mudar a pergunta errada.*² Nesse artigo, arrisco-me a sugerir que o futebol talvez se configure como o evento que o brasileiro

² Artigo apresentado no 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro, em 10 de outubro de 2012, e publicado no site do evento. Disponível em: <<https://pelasviasdaduvida2.files.wordpress.com/2012/11/adriana-amorim-por-que-futebol-e-nc3a3o-teatro.pdf>>.

experimenta de modo equivalente ao modelo definido pela tradição ocidental como sendo o modelo ideal (e, por vezes, único) de teatro. O pensamento apresentado no referido artigo faz parte do capítulo no qual trato da ação do torcedor na construção do espetáculo do futebol. Como parte da ação do destino no curso de nossa história (a temida Moira), nesse momento começava a atuar como professora dos cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, ministrando as disciplinas de Dramaturgia (I, II e III) e Fundamentos do Teatro Grego, esta exclusivamente para o curso de Teatro. O necessário estudo e a intensa pesquisa para a construção das aulas foram-me rememorando conteúdos relacionados às origens do drama ocidental, vistos na graduação (e depois esquecidos), além de apresentarem-me novas teorias. Cada vez que me dedicava a organizar um pensamento sobre a origem da tragédia grega, a partir dos ritos, sentia que se tratava de algo muito semelhante ao que eu mesma havia estudado sobre as origens do futebol primitivo e da formação do futebol moderno, como nós o conhecemos hoje. Até que me deparei com o estudo da obra que mudaria definitivamente o curso da pesquisa: *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*, de Nietzsche, sua primeira obra, publicada originalmente em 1871, quando o autor tinha apenas 27 anos de idade. A partir daí, tive certeza do que desejava construir como tese: o futebol é, para o brasileiro, mais do que uma experiência espetacular, como eu supunha anteriormente; ele ocupa o lugar de experiência trágica na contemporaneidade. A partir daí, novas leituras ajudaram no alinhamento dos pensamentos e na construção de uma tese contemporânea que refletisse minhas ideias originais aliadas aos estudos teóricos e à observação da prática do torcedor brasileiro.

É importante sinalizar que, na construção dos três capítulos que seguem esta introdução, muitos desafios impuseram-se. O primeiro deles foi a profusão de elementos, estudos e abordagens relacionados à tragédia e à experiência trágica como um todo. Eleger quais dos inumeráveis elementos relativos ao tema seriam de fato indispensáveis à abordagem tornou-se um imperativo. Nessa árdua tarefa, o encontro com Nietzsche, reforço, foi fundamental. O mesmo aconteceu no trato com o futebol, este universo amplo e diverso. Futebol, futebol brasileiro, copas do mundo, partidas decisivas, comportamento do torcedor, modos de recepção... Por onde alcançar o cerne da questão era o segredo a ser descoberto, ou construído.

Outra dificuldade a ser superada no percurso de construção da tese foi o equilíbrio entre a exigência de uma linguagem acadêmica própria da obra, em confronto com o caráter popular do objeto de estudo. Se, em alguns momentos, a informalidade do assunto

ultrapassava os limites aceitos pela produção acadêmica, em outros, o rigor científico ameaçava engessar o objeto de estudo, ofuscando a paixão que lhe é peculiar. Muitas foram as tentativas de equalizar os elementos disponíveis, na busca de construir uma tese que apresentasse uma linguagem com a qualidade que lhe é indispensável, sem abrir mão da paixão que emana do objeto, garantindo a originalidade na abordagem do tema e na construção de uma tese. Muitas das ideias apresentadas aqui sob a forma de um produto acadêmico foram discutidas no âmbito da vida cotidiana, em diálogo com simpatizantes do tema, em alguns artigos para revistas, jornais, entrevistas e, sobretudo, nas postagens publicadas ao longo de aproximadamente cinco anos no blog Futebol de Artista (www.futeboldeartista.blogspot.com), no qual, além de assuntos relacionados ao futebol, eram tratadas questões de ordem estética, política, cultural e também pedagógica, sempre dialogando com os diferentes aspectos observáveis na prática do futebol. A transposição das ideias desenvolvidas no blog para a tese representou um grande aprendizado.

Não seria justo deixar de citar como um dos momentos decisivos da pesquisa a experiência de assistir a jogos de futebol estando eu já imbuída nas perguntas norteadoras que envolviam o trabalho acadêmico. A primeira partida profissional, acompanhada sob esse prisma, foi Cruzeiro X Grêmio, no Estádio Governador Magalhães Pinto, conhecido como Mineirão, localizado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Na ocasião eu estava participando do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), apresentando resultados da pesquisa em nível de mestrado. Acompanhada de pesquisadores de teatro e também amantes do futebol, a experiência foi reveladora. No estádio, além de ter tido contato com a força da torcida local – no caso, do Cruzeiro –, pude verificar comportamentos específicos daquelas associações, além de observar elementos próprios da cultura mineira emergindo da experiência dentro do estádio: por exemplo, a força da linguagem local, tanto no sotaque quanto nas expressões; o prato típico do estado servido dentro e fora dos limites do estádio, o feijão tropeiro, uma verdadeira refeição vendida como lanche, que, para o torcedor de fora, parecia estranho; tudo isso se constituiu como importante e deliciosa parte do ritual. De modo similar, aconteceu o encontro com os colegas de doutorado para assistirmos a uma partida de futebol ao vivo. Numa atividade sugerida pelo Prof. Dr. Daniel Marques, que à época não era meu orientador, no decurso da disciplina Seminários Interdisciplinares de Pesquisa, fomos todos ao Estádio Roberto Santos, conhecido como Pituvaçu, assistir à partida entre Bahia e Náutico. A proposta do professor era de que, em vez de realizamos a apresentação oral de nossas pesquisas, como

já tínhamos feito nos semestres anteriores, cada pesquisador propusesse uma experiência prática com seus objetos de pesquisa. Foi sua a proposta de assistirmos, todos da turma, a uma partida do Esporte Clube Bahia, time da pesquisadora. Além dos colegas, toda minha família estava presente, de modo que o evento tornou-se ainda mais especial. Com carro fretado especialmente para a ocasião, vivenciamos juntos todo o percurso de ida, a estada e a volta do estádio, fazendo parte daquela experiência que era meu objeto de estudo. Observar a reação dos colegas acadêmicos, imersos naquele universo, só ampliou sua importância. A experiência foi registrada em vídeo, com imagens das torcidas, de partes do jogo e com depoimentos dos parceiros de empreitada, e foi publicada na postagem do blog intitulada *O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas foi ao Estádio de Pituaçu – E adorou!!!*, no dia 16 de outubro de 2010.³

A inquietação sobre a relevância dessa investigação para a área das Artes Cênicas, atrelada a certa culpa que me assolava de quando em vez por estar indo tão longe para falar de teatro e de seus principais elementos e fundamentos, sempre esteve presente. O que fui construindo como fundamental justificativa da importância desta minha abordagem, relativamente original dentro do universo das pesquisas em teatro, diz respeito a uma compreensão de que, para olhar e compreender o teatro como um todo, afastar-me dele tal como ele se produz contemporaneamente e aproximar-me de suas origens era um bom caminho. Ao fazê-lo, sempre tinha diante de mim elementos que eu acabava por encontrar realizados no evento futebolístico. Além disso, respondendo a uma intuição que depois descobri ter sido fundamental para total apropriação do meu objeto de estudo, inclinei-me ligeiramente do palco para a plateia, desviando minha atenção do ator para o espectador, sem, no entanto, recorrer às teorias da recepção, e observei que o espetáculo absoluto do qual tratava era protagonizado indiscutivelmente pelo espectador, no caso, o torcedor. Dito isso, compreendi que, ao atrelar elementos específicos do drama àqueles da experiência trágica, unindo a realização cênica com a experiência concreta e cotidiana, como faz o futebol, tornou-se possível compreender elementos da história do teatro desde suas origens rituais até os arbitrários rótulos empregados em produções tão diversas, numa insistência secular em definir o que, de fato, deseja-se dizer quando se usam os termos “teatro”, “cena”, “espetáculo”, “drama”, fechando possibilidades, negando experiências contundentes que, se não se parecem em nada com o que chamamos hoje de teatro, são exatamente aquilo que se

³ Disponível em: <<http://futeboldeartista.blogspot.com.br/2010/10/o-programa-de-pos-graduacao-em-artes.html>>.

realizava séculos atrás com a mesma denominação. É importante ressaltar que o objetivo central desta tese é configurar o futebol como uma experiência trágica constituída como tal, a partir de seus elementos formais e filosóficos, reconhecendo no uso popular do termo “tragédia” (aplicado à Copa do Mundo de 1950) sua íntima vinculação com o conceito original, não se tratando, neste caso, de uma figura de linguagem. Dentre outros teóricos, Aristóteles e seus escritos sobre a construção do poema trágico, Nietzsche e suas considerações sobre o nascimento da tragédia nos domínios da Grécia Antiga, e Raymond Williams com sua teoria da tragédia moderna e suas considerações sobre a experiência trágica na vida real dos indivíduos, destacam-se na construção da tese que ora se apresenta.

O encontro com duas obras determinantes sobre o mundial de 1950 marcou um momento definitivo na jornada desta pesquisa. A primeira é o livro *Anatomia de uma Derrota*, de Paulo Perdigão, que realiza verdadeira dissecação do torneio, fazendo ligações políticas e socioculturais imprescindíveis para se compreender o impacto daquela derrota para o Brasil. O mesmo aconteceu quando do meu encontro com o filme *Maracanã* (2013), de Andrés Varela, que trata do impacto do *Maracanazzo*⁴ na seleção e no povo uruguayos. A essa altura, já havia optado por realizar o recorte da pesquisa focando na Copa do Mundo de 1950. A leitura do livro foi contagiante e reveladora; no entanto, colocou a pesquisa numa posição extremamente unilateral. Era apenas o lado brasileiro da recepção daquele evento que estava sendo apresentado. O filme, por sua vez, revelou o outro lado daquele drama, o que fortaleceu a organização dos elementos dramáticos na constituição daquela experiência trágica. Sobre o filme e sobre a conquista do título por seus conterrâneos, o diretor Andrés Varela comentou, num longo depoimento exibido no programa *SporTV Repórter*, em 23 de maio de 2014, em função dos preparativos para a Copa do Mundo do Brasil em 2014:

O *Maracanazzo* se transformou em uma “mochila” muito pesada que carregamos até hoje e não pudemos superar. Porque há algo que dizem os mais velhos, e eles têm muita razão: com as derrotas se aprende muito, no entanto com as vitórias provavelmente se aprende muito pouco, porque você fica ancorado. Creio que com o Uruguai aconteceu isso. O Brasil, após essa enorme derrota que significou uma ferida social muito importante, a partir de 1958 se transforma em uma potência do futebol mundial e consegue todos os troféus e campeonatos do mundo. [...] Acredito que nós também temos que superar o *Maracanazzo*. Temos que superar essa vitória e seguir adiante, fazendo uma leitura positiva das coisas. As pessoas não podem mais viver nesse sonho, é preciso seguir adiante. (VARELA, em entrevista concedida ao SporTV Repórter, 2014).

⁴ O termo *Maracanazzo* passou a servir de alcunha para a partida final entre o Brasil e o Uruguai, no dia 16 de julho de 1950, no recém-inaugurado Estádio do Maracanã, à época o maior estádio de futebol do mundo, construído em tempo recorde pelo governo brasileiro para a Copa do Mundo.

O impacto dessa abordagem foi justamente na compreensão de que uma tragédia enquanto tal espalha seus estilhaços por todos os lados, não permitindo que haja um lado vencedor, um lado feliz. Isso fazia da Copa de 1950 uma tragédia apenas para o povo brasileiro; mas a tragédia não é relativa, ela é absoluta. Seus danos e os impactos da desdita que se instaura a partir dela não poupam vítimas. Assim, a compreensão de que também para os uruguaios a Copa de 1950 trouxe mais danos do que vantagens contribuiu na sua configuração enquanto evento verdadeiramente trágico. E os rastros dessa tragédia não cessam. Na finalização desta tese, eis que o autor do gol que deu o título ao Uruguai e marcou a trajetória brasileira no futebol, o jogador Moacir Ghiggia, morre exatamente no dia 16 de julho de 2015, passados exatos 65 anos da fatídica partida. Mais de meio século depois e a tragédia ainda apresenta seus espectros, como brilho de uma estrela que já se apagou.

Após esse longo e movimentado percurso investigativo, a tese foi-se elaborando a partir de quatro eixos teóricos distintos: dados históricos e considerações sociológicas sobre o futebol no Brasil, aspectos filosóficos e poéticos da experiência trágica, construção de conceitos próprios da tese e análise de dados sobre a Copa do Mundo de Futebol de 1950. Estão expostos no segundo capítulo desta tese alguns conceitos e aspectos próprios do futebol a partir de dados históricos e culturais que dizem respeito ao desenvolvimento do esporte no Brasil no final do século XIX e no decorrer do século XX, além de discorrer sobre a história das Copas do Mundo. A principal referência teórica desse capítulo é o estudo de Richard Giulianotti (2010), juntamente com aspectos históricos organizados por Hilário Franco Júnior (2007).

Para abordar a relação do Brasil com o evento e sua repercussão na vida social e cultural do povo brasileiro e na leitura que se faz deste país, a principal referência foram algumas das teorias do sociólogo Roberto DaMatta, sobretudo o conceito de drama social, atrelado à prática do futebol. Esse conceito busca explicar como e por que o futebol mostrou-se, ao longo do século XX, um importante meio de compreensão do povo brasileiro, a partir da leitura de suas características fundamentais no que diz respeito sobretudo à intensa divisão de classes sociais. Dessa forma, sempre fugindo da máxima do futebol como pão e circo, o sociólogo brasileiro verifica grande importância na realização do futebol aos modos nacionais e justifica ainda, em sua jornada teórica, por que o esporte passou a representar um dos mais eficazes espaços de exercício do preconceito e da elitização da cultura brasileira. Os principais títulos de Roberto DaMatta sobre a identidade do povo brasileiro construída, ou ao

menos reestabelecida, a partir da invasão do futebol na virada do século XIX para o século XX são, sobretudo, os que tratam da teoria do drama social. Assim, a partir de obras como *Universos do Futebol, Esporte e Sociedade Brasileira* (1982), *Explorações: ensaios de sociologia interpretativa* (2011), publicado originalmente em 1986 – livros de sua organização, o ensaio *Futebol: Ópio do povo x Drama de justiça social*, publicado na revista *Novos Estudos do CEBRAP*, São Paulo, em 1982, o livro *A Bola Corre Mais que os Homens: duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol* (2006) e *O que faz do Brasil, Brasil?* (1986), publicado originalmente em 1984, é possível estabelecer um panorama sociológico que sirva como base para compreensão da experiência trágica do torcedor brasileiro na ocasião de sua derrota para o Uruguai na Copa do Mundo de 1950.

No subitem dedicado à compreensão dos aspectos históricos e culturais das Copas do Mundo, evento que desde 1930 tem mobilizado diversas e distintas culturas em torno da prática do futebol, além dos elementos próprios do campeonato enquanto evento esportivo, são feitas considerações acerca das características culturais e sobretudo espetaculares do torneio, em função da intensa relação observada entre a realização das partidas, incluindo aí todos os seus ritos, e a ampla plateia que acompanha o evento por diferentes fontes. A essa altura, são indispensáveis as considerações apresentadas na obra *Veneno Remédio: O futebol e o Brasil* (2008), na qual José Miguel Wisnik apresenta suas leituras polêmicas e inovadoras, como teórico e artista que sempre foi, sobre a força estética do futebol, como a provocação abaixo:

[...] Para aqueles outros que, imbuídos de uma teoria crítica geral, não vêem sinais de vida na catástrofe do mundo, o jogo é destituído de graça, além de participar em bloco do processo de dominação. Para quem a vida se alimenta, no entanto, na sua multiplicidade aberta, de uma margem irrecusável de desejo e acaso – em uma palavra, de jogo - o futebol pode ser objeto simultâneo de paixão e desafio intelectual. Essa disposição não é muito diferente daquela que é pedida pela arte – que supõe certa dose de aceitação da violência simbólica e da gratuidade. Dito isso, seria preciso entender que a consciência histórica, a inteligência crítica e a vontade política, por um lado, e o tempo do jogo, por outro, são dimensões incomensuráveis que não se transferem e não se reproduzem, assim como não se anulam e não se excluem. (WISNIK, 2008, p. 46).

No segundo capítulo são apresentadas as considerações teóricas fundamentais da tese. Nele são introduzidos os elementos filosóficos e poéticos relativos ao conceito de tragédia e de experiência trágica, bem como algumas delimitações do conceito de trágico em sua acepção adjetiva e substantiva. Para este levantamento o ponto de partida escolhido foi o

pensamento do filósofo Nietzsche sobre o tema, fazendo um recuo histórico na intenção de compreender a construção deste pensamento ao longo do tempo. O principal elemento teórico encontrado em Nietzsche para embasar a tese aqui defendida está ligado à relação direta feita pelo filólogo entre as noções de trágico atreladas à prática espetacular e ritual da tragédia grega, menos vinculada à dramaturgia enquanto tal, mas relacionada à dramaturgia enquanto mito, vivenciado no momento do espetáculo trágico. Também interessa, desse pensador, o percurso investigado por ele do nascimento da tragédia, vinculada à experiência dionisíaco-apolínea, revelando as fronteiras entre as festas, na qual opera com os conceitos de sonho e de embriaguez, e a tragédia enquanto experiência estética de valor autônomo. Nesse mesmo capítulo, paralelamente ao estudo das noções do trágico do ponto de vista filosófico, arrolam-se os conceitos referentes ao mesmo tema, agora do ponto de vista da construção poética do poema trágico, tendo como principal eixo estruturante o pensamento de Aristóteles e os conceitos relacionados ao poema épico. Tais noções, em diálogo com os pressupostos de Nietzsche, oferecem o contraponto fundamental para compreender a relação do torcedor do futebol com o evento, tanto do ponto de vista da experiência ritual e concreta, quanto da construção de uma fábula a partir dessa experiência. Para unir as duas abordagens, o conceito de “dramaturgia da leitura”, proposto por mim no livro *Futebol X Teatro: Rito, cena e dramaturgia do espetáculo futebolístico* (2014), é de fundamental importância, por contribuir na compreensão do sentido oposto dado à relação tradicional entre texto e cena, observado no futebol.

De caráter predominantemente original, o terceiro capítulo avança da apresentação das teorias e principais elementos formativos do futebol para a construção de conceitos próprios e exclusivos deste enquanto experiência dramática e suas repercussões na sociedade que o experimenta. Antes disso, no entanto, é realizada uma correlação entre os elementos apresentados no capítulo sobre a tragédia e os elementos próprios do futebol, oferecendo uma nova leitura do evento. Trata-se de elementos como o espaço e o tempo rituais, nos quais, concretamente, acontece o evento, bem como a noção de coro vinculada à prática das torcidas e, por fim, a noção de herói trágico vinculada à trajetória do torcedor brasileiro.

Ainda que se reconheçam as características intrínsecas ao próprio exercício da torcida como sendo supostamente ordenadas apenas por leis e princípios próprios, o comportamento e a situação a que os torcedores são expostos ultrapassaram os limites de sua configuração particular, resultando na criação de uma legislação que visa, sobretudo, a dar

condições para que esse exercício seja garantido. Trata-se do encontro entre o dionisíaco da experiência extática e as necessárias interferências apolíneas que garantam a existência do evento. Assim, no ano de 2003, no Brasil, foi promulgada a Lei nº 10.671, conhecida como Estatuto do Torcedor. Os artigos e parágrafos da referida lei, no entanto, dizem respeito ao torcedor enquanto consumidor e fazem pouca referência à prática de torcer, estando voltados, em sua maioria, à listagem dos direitos do torcedor ao acesso, segurança e informação. Apenas os artigos que fazem menção ao comportamento das torcidas organizadas, buscando coibir práticas violentas, dialogam de alguma forma com o perfil do torcedor que está sendo tratado nesta tese; desta forma, a referida lei não funciona como documento a ser utilizado em sua construção.

Para tratar de tais conceitos, coro e herói trágico, do ponto de vista de sua aplicabilidade dentro do universo do futebol, mais uma vez Nietzsche será o eixo estruturante, mas algumas argumentações e provocações de Roland Barthes também serão consideradas. Para ele, por exemplo, a função do coro estaria vinculada a uma pura deliberação humana, tendo nela sua função essencial. “Na antropologia diferenciada da tragédia, nesse universo de três níveis, em que o povo, os reis e os deuses dialogam, cada um falando de seu lugar singular, o poder humano por excelência, a linguagem cabe ao povo-coro” (BARTHES, 1984, p. 37). Esse lugar do coro, na dramaturgia do espetáculo do futebol, é, para mim, justamente o lugar da torcida, um agrupamento de pessoas, “o comentário por excelência, é seu verbo que faz do evento algo mais do que um gesto bruto e, pelo poder de ligação próprio do homem [...]” (BARTHES, 1984, p. 37). Seguindo nessa linha, o próprio Barthes vai defender que nem no teatro, nem no esporte pode ser encontrado o coro com toda sua força. Seu argumento, porém, para defender que no esporte não há este elemento, ou algo que se assemelhe a ele, para mim está longe de ser o que identifico no espetáculo do futebol, pensando, esclareço mais uma vez, do ponto de vista do espetáculo como um todo, que envolve a torcida, e não apenas o jogo dentro do campo. Ele argumenta:

Aqui, não há nenhuma outra humanidade a não ser a do ator, o espectador fica mudo, ele é somente o olhar passivo ao qual se oferece o desvendamento de um segredo passionai. O público antigo, de que o coro não era senão uma espécie de prolongamento espacial, mergulhava ele próprio no ato trágico, impregnava-o com seu comentário e recebia cada um de seus arrancos no próprio vazio da inteligência: a tragédia irradiava para todas as arquibancadas e, por um movimento inverso, a coletividade mesclava a sua palavra explicativa, como um dom solenemente humano, ao processo de argumento trágico [...] (BARTHES, 1984, p. 38).

Apesar de encerrar seu texto acreditando que a experiência da tragédia esteja enterrada na antiguidade clássica, Barthes emprenhou-me de novas visões e compreensões do espetáculo teatral e do espetáculo futebolístico que me fazem radicalizar na minha proposta de defender que sinto no universo do futebol algo muito próximo ao que acontecia na arena grega. Se isso, para mim, era uma intuição ainda frágil, seu texto e seus argumentos me conduziram a uma compreensão conceitual das profundas proximidades existentes entre as duas experiências estéticas. Acredito que muitos autores dedicaram seu tempo a compreender as mudanças do teatro ao longo da modernidade, olhando para um pequeno universo ao qual se atribuía o nome teatro. Se Barthes decepciona-se ao procurar nos estilos algo que se aproxima da experiência trágica, acredito que se olhasse mais atentamente, com um pouco mais de acuidade, para aquilo sobre o qual ele apenas passou os olhos, poderia ter encontrado, fora do palco moderno e burguês, um lugar onde a experiência vivida pelo homem grego através da tragédia não deixou de existir, apenas se transfigurou, reconfigurou-se, e esse novo teatro talvez se esconda, como disse, fora do palco, dentro do campo. É em busca dessa compreensão, dessa nova configuração, que vou agora.

O elemento musical na tragédia, ainda segundo Barthes, tem uma força bastante diferente do que no teatro moderno. “Não teríamos razão se acreditássemos que basta aliar o drama e a lira para refazer tragédia: o que fazemos, quando entregamo-nos a essa operação, é ópera, quer dizer, o oposto mesmo de um espetáculo grego” (BARTHES, 1984, p. 34). As músicas estão, na tragédia, diretamente relacionadas com o sentimento despertado pela obra. Curiosamente, insistindo na proximidade entre a tragédia antiga e o futebol, a música, neste segundo evento, faz parte do espetáculo de um ponto de vista macro. Não faz, necessariamente, parte do jogo levado a efeito dentro das quatro linhas, mas faz parte do espetáculo, no qual jogadores e torcedores são seus realizadores. Os cantos da torcida, gritos de guerra, têm a clara e importante função de manter a torcida unida, confiante e geradora de energia e confiança para os jogadores em campo. Dessa mesma forma, considero ainda o silêncio importante componente musical do jogo, geralmente construído em momentos de tensão ou de decepção para a torcida. Na própria experiência do *Maracanazo*, muitos se reportam a um suposto silêncio aterrorizante de duzentas mil pessoas. A expressão só faz sentido dentro da experiência estética, e, talvez, somente na experiência trágica, posto que, do ponto de vista literal, o silêncio de uma ou de duzentas pessoas é o mesmo. No contexto da tragédia de 1950, porém, a imagem facilmente se instaura e revela sua contundência diante dos fatos, ou da memória deles.

Não podemos deixar de lembrar, ainda, que, além dos hinos das torcidas, entoados entusiasticamente nas arquibancadas ou nas ruas e bares, o hino nacional, geralmente executado no ritual de abertura de importantes competições, representa elemento fundamental de coesão e adesão a uma coletividade, promovendo um encontro, insisto, fundamentalmente político, e não apenas cívico, como se poderia supor.

Os principais conceitos originais estruturados a partir daí estão descritos na seção 4. O de “Espetáculo Absoluto” diz respeito ao futebol enquanto evento específico e completo, estruturado a partir de elementos próprios que dizem respeito ao seu universo. Dentro dessa dimensão, seguem sendo apresentados os conceitos de “Cena Geradora”, que trata da dimensão cênica e dramática das partidas de futebol, observando nela elementos que estão para além do aspecto esportivo de cada confronto, e que oferece elementos dramáticos para a constituição de uma “Unidade Dramática do Futebol”. Esse conceito diz respeito a um contexto próprio que envolve diferentes cenas geradoras e que possui, além de autonomia em relação a outras unidades, uma unidade interna onde os elementos vão se organizar formando um drama específico. Paralelo aos elementos oferecidos pelas cenas geradoras, dentro de uma Unidade Dramática, estabelece-se o que nesta tese foi denominado “Entorno Criativo”, espaço subjetivo no qual se constroem e se relacionam importantes elementos fundadores do drama, unidos aos elementos fornecidos pela cena geradora. O Entorno Criativo é o espaço de atuação direta e concreta do torcedor, no qual ele se manifesta e sua manifestação apresenta influência direta nas cenas geradoras que se seguirão, dentro da unidade dramática específica. É possível dizer que, se dentro da cena geradora o jogador de futebol e os demais membros da equipe técnica são os atores principais, dentro do entorno criativo e de atuação não menos importante, o protagonista principal é o torcedor. Isso não significa dizer, porém, que o ator de uma dimensão não tenha importante atuação na outra. Se a cena geradora oferece elementos para o desenvolvimento do entorno criativo, este também interfere fundamentalmente na cena geradora. No processo de estruturação dos três conceitos principais listados acima, outros conceitos, chamados de conceitos periféricos, são apresentados. Ao fim dessa exposição de conceitos, o leitor tem diante de si um quadro conceitual a ser aplicado na análise do objeto de estudo da tese, como já foi dito, a Copa do Mundo de 1950. Também nesse capítulo é possível conferir uma análise da Unidade Dramática em questão, relacionando fatos a ela atinentes aos conceitos ligados às teorias filosóficas e estéticas do trágico. De posse das análises e da estruturação dos novos conceitos, a tese conclui-se com a sua aplicação ao objeto direto de pesquisa, como já é sabido, a quarta

edição da Copa do Mundo de Futebol, realizada no Brasil no ano de 1950. Nessa seção, cada elemento do torneio é caracterizado do seu ponto de vista dramático, a fim de estruturar o percurso narrativo que desembocará no acontecimento trágico.

Ao final dos quatro capítulos, incluindo esta introdução, o que se poderá observar é que, na tentativa de falar amplamente do futebol e seus diversos modos de impacto, principalmente no povo brasileiro, a forma mais adequada que se encontrou foi eleger um evento totêmico e dele extrair as características mais próximas dos conceitos trabalhados ao longo da tese. Ainda que não se organizem do mesmo modo como o campeonato descrito aqui, muitos outros eventos futebolísticos, muitas outras partidas definitivas, jogos de times de pouca expressão ou mesmo uma supostamente irrelevante pelada estão imersos no universo da experiência trágica e caberá, como no teatro, apenas um breve envolvimento do participante, uma abertura para um mito recorrente através daquele rito, tenha ele a proporção que tiver, para que ele se configure como o mais importante acontecimento do mundo naquele exato momento, e seus envolvidos experimentem uma das mais intensas sensações de coletividade em épocas contemporâneas. Basta que esteja de coração aberto para que seja testemunha viva e cúmplice de um grande e trágico drama, pois, como diria Nelson Rodrigues, um dos maiores dramaturgos de nossa história, que investigou, muito antes dessa pesquisa, a relação entre teatro e futebol: “A mais sórdida pelada é de uma complexidade shakespeariana”.

2 FUTEBOL MODERNO: HISTÓRIA, PRINCÍPIOS E ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

“Nenhuma outra forma de cultura popular engendra uma paixão ampla e participativa entre seus adeptos como a que se tem pelo futebol”.

(Richard Giulianotti)

Compreender a comoção e o envolvimento promovidos pelo futebol ao longo de culturas diversas e distintas tem representado um desafio para diferentes áreas do conhecimento humano, sobretudo no campo das ciências humanas, quer seja nas ciências sociais, naquelas relacionadas à compreensão do ser humano enquanto indivíduo, e, mais recentemente, do ponto de vista da cultura, como na abordagem desta pesquisa, a partir de uma aproximação do ponto de vista estético. O sociólogo Richard Giulianotti, em sua obra *Sociologia do Futebol – Dimensões históricas e socioculturais do esporte das multidões* (2010), propõe, já na introdução do livro, o reconhecimento dos fatores que, de forma mais direta e imediata, seriam os principais responsáveis por esta tão bem-sucedida relação entre o esporte enquanto evento cultural e seus adeptos. Para ele, as características fundamentais seriam, nesta ordem: uma relativa simplicidade das regras, dos equipamentos mínimos e das técnicas corporais exigidas para a realização do jogo. Essa simplicidade é fator determinante para que o jogo se reproduza em qualquer situação, cabendo, na maioria das vezes, pequenas adaptações que garantam a manutenção do acordo mínimo que o caracteriza, qual seja, o uso de uma bola, a impossibilidade de usar as mãos, a divisão dos jogadores em dois times que objetivam ganhar o jogo e para tanto devem fazer gols, num espaço definido previamente. Outras regras somam-se a essas, mas, quando da realização do futebol em espaços do cotidiano, elas podem ser, e são com bastante frequência, adaptadas para que seja possível a qualquer um, em qualquer lugar, a qualquer tempo, “bater uma bolinha”. O conhecimento e, mais que isso, a intimidade com as demais regras são utilizados pelo torcedor no exercício de acompanhamento de jogos profissionais, desempenhando uma função mais hermenêutica do que pragmática, como se poderá observar no capítulo dedicado à experiência do torcedor.

Ainda segundo Giulianotti, a simplicidade das regras tem uma importância capital para seu sucesso do ponto de vista sociocultural. Sendo uma experiência de realização aparentemente tão simples em sua essência, sobra-lhe espaço para que as características

próprias de cada cultura que o adota como esporte favorito encontrem terreno fértil para se disseminar. A relação de cada cultura com o futebol, mais especificamente com as formas de jogar e de torcer, é reveladora da própria sociedade, muito embora, desde o final do século XX, com a compulsiva e massiva industrialização desse esporte, em concordância com o amplo processo de globalização e colonização cultural, também o futebol, como outras experiências culturais, tenha-se reduzido a um modelo único e padronizado, perdendo não apenas as características culturais de cada sociedade, como também a sedução que lhe era própria.

2.1 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O FUTEBOL

Apesar de sua reconhecida origem inglesa, o futebol moderno, este que conhecemos hoje e que é objeto direto desta pesquisa, oferece pistas de manter, com as mais diferentes civilizações ao longo da história, íntima relação de parentesco. Como vai sinalizar a maioria – se não a totalidade – de autores que versam sobre a origem e o desenvolvimento do futebol moderno, sua linha do tempo estará indissociavelmente ligada às características sociais, econômicas e políticas da cultura na qual ele se desenvolve. Daí compreender por que esse novo modelo de jogo com bola nasce na Inglaterra da segunda metade do século XIX e espalha-se pelo mundo, enfrentando, de um lado, uma convicta resistência em países hostis ao poderio britânico, e, de outro, ampla aceitação, dado que os ventos que sopravam das ilhas britânicas representavam o que era mais moderno e inovador no campo da filosofia, da política e, sobretudo, de uma economia fincada no processo de industrialização e modernização da vida urbana.

Desta forma, é importante, não apenas pelos aspectos históricos, mas, sobretudo, pelas características mais elementares que foram dando-lhe forma ao longo dos tempos, identificar e refletir sobre os modos de praticar o futebol, os elementos materiais que fazem parte desse espetáculo, as características ritualísticas e mitológicas que envolvem sua prática e que põem em jogo a curiosa relação entre os agentes fazedores do espetáculo e seus espectadores, sendo essa relação o objeto fundamental desta pesquisa.

Mesmo com poucos registros e com a profusão de lendas e suposições que versam sobre a origem dos jogos com bola nas mais remotas civilizações, pode-se fazer um breve painel sobre práticas semelhantes em culturas distintas. A maioria das lendas e dos poucos registros sobre essas origens aponta para uma relação entre o jogo com bola e a capacidade de simbolizar crenças, mitos e práticas sociais, bastante similar ao modo como a tragédia vai ser responsável pela organização simbólica do pensamento grego.

A mais remota lenda versando sobre o uso de bola em atividades humanas com o caráter simbólico parece vir da China. Curiosamente, nas origens do que pode ser o mais distante parente do futebol moderno, não se utilizava a bola enquanto elemento físico e concreto para a execução do jogo, mas sim a cabeça de inimigos abatidos em combate. Já na própria China, em meados dos anos 2000 a.C., os guerreiros divertiam-se chutando o crânio dos inimigos, com o objetivo de “fazê-lo ultrapassar duas estacas de bambu fincadas no chão” (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 15). Assim, por mais irônico que pareça, o futebol (*football*)

teve em sua origem mais *foot* do que *ball*. Só mais tarde é que a cabeça dos inimigos será simbolizada pela bola, quando essa cruel comemoração deriva, no século III a.C., para um exercício militar chamado *tsu-chu*, literalmente “chutar a bola”. Do *tsu-chu* chinês para o *kemari* japonês (*ke* = chutar, *mari* = bola), o jogo perde o caráter militar e competitivo que acabou por ganhar e passa a ter o caráter que terá durante muito tempo e em diferentes culturas, que é o caráter mitológico, ou mesmo religioso. A vinculação da imagem da bola à sacralidade do sol, ou mesmo a metaforização da relação entre a bola (redonda) e o campo (quadrado) como representação da relação entre a terra e o céu, vão permear o sentido que essa atividade vai desenvolver ao longo dos tempos.

Parece ser uma unanimidade a noção de que o *epyskiros*, jogo realizado pelos gregos a partir do século IV a.C., e seu similar romano *harpastum*, jogado provavelmente a partir do século III a.C., apresentavam arquitetura quase sempre retangular dos campos para jogos com bola, assim como divisão em dois times e objetivo de introduzir a bola, ou fazê-la passar por um determinado espaço – constituído este, geralmente, por elementos que desde já passam a configurar-se como o que seria mais tarde o modelo de traves. Apesar de não se terem informações precisas sobre o uso deste tipo de atividade pela sociedade grega, sabe-se que, no Império Romano, o *harpastum* vai destinar-se, em origem, ao treinamento militar, sobretudo do ponto de vista da capacidade atlética e tática, pelo desenvolvimento prático do equilíbrio entre a abordagem de ataque, a intermediária e a defesa. Estas mesmas inclinações (desenvolvimento físico e tático dos jogadores) estarão presentes na reconfiguração desse jogo, quando da criação e desenvolvimento do futebol pelos ingleses, agora numa sociedade moderna e industrializada. Curiosamente, assim como vai acontecer na Inglaterra do século XX, também no Império Romano o caráter original que envolvia a prática do jogo vai sendo abandonado em função de uma inevitável popularização. Ainda assim, em ambos os contextos o jogo não perdeu seu caráter de demanda por uma batalha, mais do que simulada, simbolizada, dado que a batalha, ainda que simbólica, acontece de fato.

Já na Idade Média, na região onde hoje se localiza a França, um evento social, mais especificamente uma festa, apresenta, além do uso da bola, alguns curiosos elementos que de alguma forma estarão presentes no jogo de bola moderno, porém, mais uma vez, de forma simbólica. É o *Soule*, uma

[...] encarniçada disputa de bola – espécie de vale-tudo da pelota – empreendida por grupos inumeráveis de pessoas, contando-se às centenas, usando pés e mãos para todo tipo de choque, além de escaramuças e emboscadas lúdicas e agressivas, espalhando-se pelas bordas de povoados e

idades, entre campos, bosques e brejos, numa disputa sem margens definidas, à qual nunca faltaram contusões graves, ferimentos, fraturas e, segundo relatos, não descartadas nem propriamente raras, mortes. (WISNIK, 2008, p. 77).

O termo *Soule*, utilizados por alguns autores com o artigo feminino, e em outros casos com o artigo masculino, como será utilizado aqui, parece derivar do latim *solea*, “calçado”, indicando o uso dos pés em sua realização, segundo Hilário Franco Júnior (2007, p. 18). Já para Wisnik (2008, p. 76), existe uma hipótese etimológica de que *Soule* seria a variação do vocábulo celta *heule*, que significaria, por sua vez, o sol. Qualquer que seja a versão correta, a que se refere aos pés ou a que se refere à bola, o fato é que o *Soule* representa uma importante atividade que, sem dúvida, faz parte das origens do futebol moderno. A bola, nesse jogo, já era de couro e recheada de material orgânico, próprio da cultura daqueles que a utilizavam. Aqui, o autor dedica parte importante à análise do jogo enquanto experiência ritualística, fazendo reflexões que vão desde o estudo da fenomenologia da bola, como ele mesmo conceitua, até uma importante leitura antropológica dos rumos tomados pelo futebol em épocas de mercantilização e globalização do mundo contemporâneo. Para ele, no *Soule* o espírito esportivo de equipe não existia como tal, mas sim uma espécie de caráter totêmico de clãs que disputavam não apenas a posse da bola, mas, sobretudo, a sua condução ao espaço do adversário, em muitos casos o campanário de comunidade vizinha. Há registros também de casos em que o objetivo era, ao contrário, trazer a bola do adversário para os seus domínios, entronizando-a no próprio altar. Sobre essa relação oposta em conduzir o elemento simbólico, o autor nos chama a atenção de que, se o futebol moderno organiza-se indiscutivelmente a partir do primeiro modo de vitória – a realização do gol –, não se pode esquecer de que o ritual de o país vencedor de Copa do Mundo desfilar por sua capital exibindo a taça maior reconecta-se com a segunda faceta do *Soule*, a do “resgate de um dom disputado e a consagração festiva do próprio território como centro do mundo” (WISNIK, 2008, p. 76).

Ainda que se configurasse enquanto batalha simbólica, o *Soule* reservava uma grande dose de violência e quase nenhuma regra. Daí que, além do futebol moderno, esse evento certamente influenciou também variantes do futebol, como o rúgbi e o futebol americano, o qual, ao contrário do modelo inglês cujo desenvolvimento pautou-se na diminuição da luta corporal, manteve o contato físico entre os jogadores como parte do jogo. Por isso mesmo, está-se falando aqui de um importante momento transitório entre a experiência da guerra enquanto vivência real e concreta e a sua simbolização. Não se pode

deixar de lembrar que a Idade Média representa o momento em que a nova ordem religiosa espalha-se pelo velho continente e que a imposição de suas regras, mais do que pelo uso da força, passa pelo uso e recodificação de signos há muito interiorizados pelas culturas dominadas. Assim, processos de simbolização vão dar novo sentido a velhos signos. A cultura religiosa vai precisar muito de práticas pagãs, cuja manutenção e posterior ressignificação mostraram-se menos danosas do que a perseguição declarada e radical, sobretudo quando se está falando reconhecidamente de cultura popular.

O mundo popular pré-moderno, em que vigorou o *Soule*, assim como os jogos correspondentes nas ilhas britânicas, não parece dividido ou preocupado, no entanto, em *resolver* essa antinomia, que não figura nele como problema. Trava-se, pois, uma mistura irresolvida de cristianismo e paganismo, de atmosfera religiosa e leiga, de ordem e desordem, em que as fricções carnavalescas entre comunidades vizinhas podem se converter em luta aberta, sem se confundir com uma ruptura de relações. (WISNIK, 2008, p. 81).

Sobre os modos de participação das pessoas nesses jogos com bola, é importante registrar que, enquanto no modelo greco-romano o time era limitado a um número específico de jogadores, que variava entre oito e vinte e dois, no *Soule* a participação popular na refrega era maciça. Além desses que lutavam fervorosamente pela condução da bola ao seu objetivo, havia ainda os que iam para as ruas assistir ao embate e estimular, através de gritos e cantos de clã, os participantes diretos da disputa. Esse dado é de crucial importância, mais do que nos casos acima, porque, ao contrário de revelar elementos originais do futebol relacionados à prática do jogo em si, por aqueles que o executam diretamente (os jogadores), elementos estes como o treinamento físico e o desenvolvimento tático, traz registros preliminares sobre a audiência deste espetáculo e, mais que isso, sobre o desde já amplo envolvimento da sociedade com o evento, quer seja para jogá-lo diretamente quer seja para fazer parte dele como espectador.

A radical experiência do *Soule* enquanto evento social talvez só se equipare ao *Tlachtli* dos povos ameríndios pré-colombinos, sobretudo dos Astecas que levavam a realização do jogo a proporções assustadoras, como o sacrifício de todo o time derrotado. Esse jogo, que figurou no centro das sociedades do México pré-hispânico, representa para essa cultura um marco do encontro entre as atividades terrenas e as dimensões do sagrado. Em consonância com o modelo clássico grego de atualizar seus mitos por meio dos ritos que culminaram com a criação da tragédia clássica e, portanto, do teatro grego, o jogo tem seu nome etimologicamente relacionado ao ato da recepção. *Tlachtli* provém da língua náuatle –

um dos dialetos astecas – e significa “o que se dá a ver”, assim como o termo grego *Theatron*, também relacionado a um espaço ou aparato de onde se é possível ver. As grandes quadras de *Tlachtli* figuram nos sítios arqueológicos da região como importantes formas arquitetônicas, guardando em si grande relevância simbólica (WISNIK, 2008, p. 71). Não foram encontrados, no entanto, registros de como esse jogo era ou como deveria ser jogado nas distintas civilizações que o adotaram como relevante e nobre acontecimento, onde estavam presentes apenas os mais importantes membros daquela sociedade, algo em torno de cem pessoas, ou mesmo nas que praticavam esse esporte primitivo como espetáculo popular, nas quadras abertas com espaço para mais de trinta mil pessoas. Sabe-se que o jogo não tinha relação com os pés, ao contrário, a maioria das fontes sugere que era proibido tocar a bola com pés ou mãos. A condução da bola deveria ser feita com o quadril, joelhos e cotovelos (existem variações de registros dessa regra, nas quais se diz que a bola era conduzida também com o antebraço e nádegas). Uma das formas pelas quais se chegou a essa conclusão é o registro em esculturas de jogadores com uniformes que incluíam reforçada proteção nessas regiões. A bola, ao que se sabe, era bem pesada, chegando a pesar até cinco quilos. Sobre a prática desses jogos primitivos com bola, Giulianotti (2010) acrescenta:

Outros povos indígenas tinham seus próprios jogos de futebol. Os peregrinos que chegaram à América do Norte, no início do século XVII, encontraram povos indígenas jogando *pasuckquakkohowog*, que pode ser traduzido como “eles se juntam para jogar futebol” (Founds e Harris, 1979, p. 7-8). Os povos indígenas do Chile jogavam *pilimatun*, enquanto os da Patagônia jogavam *tchoekah* muito tempo antes da invasão dos conquistadores (Oliver, 1992, p. 2). (GIULIANOTTI, 2010, p. 15).

A transição do futebol primitivo (*folk football*) para o que se vai chamar de futebol moderno (*association football* ou *soccer*) é marcada por elementos sociológicos bem definidos, como marcas das próprias transições históricas. A racionalização do jogo e uma tendência deste a promover a ordem social aparecem como características acentuadamente modernas, que relacionam o novo modelo de esporte à nova sociedade que agora o realiza. Sobre esses períodos sociológicos e sua relação com a história do futebol, o mesmo autor sinaliza que o futebol, assim como outras práticas esportivas, não é dependente do contexto social onde está inserido, apesar de ser por este influenciado e, sobretudo, influenciá-lo. Essa característica pode ser observada na prática, quando do começo da realização dos eventos de competição entre as escolas que se dedicavam ao novo esporte. Cada escola trabalhava internamente com uma determinada sequência de regras que lhe parecia adequada, o que

acabou por tornar-se um problema na organização dos campeonatos que agrupavam tais escolas. A definição de regras para o jogo vai se configurar como o mais característico dos elementos modernos que reproduzem o modelo social daquele contexto histórico.

Um dos mais remotos e eloquentes marcos do estabelecimento do futebol enquanto espetáculo que se presta à apreciação e não apenas ao confronto direto dos jogadores e demais envolvidos é o registro apresentado por Giulianotti (2010) da ascensão da média de público e da composição da classe de torcedores, na Inglaterra no final do século XIX. De 4.600 pessoas, em 1888, o público passou para 7.900 em 1895, menos de dez anos, chegando a 13.200 em 1905 e, finalmente, a 23.100 às vésperas da Primeira Grande Guerra. A transformação do público não era somente quantitativa, mas também da ordem da diversidade no perfil desses torcedores. Não eram apenas as grandes famílias aristocratas que se mobilizavam para assistir aos campeonatos, mas também, e cada vez mais, a classe média e a classe trabalhadora, posto que, a essa altura, o futebol reunia características que promoviam algum tipo de identificação tanto das classes altas, quanto das classes mais baixas. O crescente interesse do público pelo jogo aumentava também a competitividade entre os clubes, representando fator importante na definição das novas regras do futebol, tanto do ponto de vista da partida em si, como do universo no qual o jogo estava imerso, como, por exemplo, a relação entre jogadores e os clubes, o pagamento de salário aos jogadores e o perfil das relações trabalhistas. Por todo o mundo, em países e culturas distintas como Índia, África colonial, Austrália, demais países da Europa e no continente americano, o futebol foi estendendo seu poder de disseminação, guardando sempre, na relação entre jogadores e torcedores, características muito próprias de cada sociedade.

A rivalidade expressa na disputa entre dois times é um dos elementos do futebol que operam como balaústres da experiência de fruição estética desse evento. Aliada aos demais componentes do jogo, a rivalidade apresenta-se como fronteira na qual a experiência subjetiva e ficcional de acompanhar uma partida, ou um campeonato de futebol, identifica-se com a experiência concreta da vida cotidiana, com seus próprios expedientes, criando espaço de intersecção entre jogo e realidade, no qual um interfere no outro. Desse modo, a rivalidade entre times ou seleções tem origem em rivalidades já estabelecidas anteriormente entre regiões, países ou classes sociais. Sobre a rivalidade entre clubes ao redor do mundo, Giulianotti comenta, tomando como exemplo a mais emblemática disputa brasileira, o Fla-Flu:

Os antagonismos mais profundos entre classes, expressos pelo futebol, existiram na América do Sul e são permeados por severas clivagens étnicas. No Rio, a rivalidade Fla-Flu até recentemente ainda era garantida pela

representação de classe e étnica. O Flamengo era o time das favelas, ao contrário do aristocrático Fluminense, que simplesmente escondia seu desdém por jogadores e torcedores negros. Em Belo Horizonte, a criação do Cruzeiro por imigrantes italianos possibilitou sua associação com a elite local e, assim, contrasta com seu eterno rival, Atlético Mineiro, o time das classes mais baixas⁵. (GIULIANOTTI, 2010, p. 27).

O processo de apropriação do novo esporte pelo brasileiro foi desde muito cedo um desafio para os estudiosos que comumente olhavam, e olham ainda, de soslaio para aquela invasão inglesa em terras de tupiniquins. Da chegada das primeiras bolas, uniformes e regras até a constituição hoje secular da rivalidade Fla-Flu, conforme sinalizada acima por Giulianotti, muito se falou a respeito dos modos e motivos pelos quais o brasileiro se afeioou tão rápida e intensamente ao novo esporte. Tendo como data oficial de chegada ao Brasil o ano de 1894 e associando o nome de Charles Miller à paternidade do futebol brasileiro, sua história vai muito além dos registros oficiais. Entre as muitas abordagens históricas, sociológicas, culturais e antropológicas, duas guardam certo consenso do ponto de vista dos estudos sobre o futebol no Brasil. A primeira delas é a de que o futebol é indiscutivelmente, para o bem e para o mal, um dos mais importantes traços da identidade coletiva do brasileiro. A outra, que de certa forma dialoga com a primeira, é a de que foi no futebol que se tornou concreta a sempre desejada – e nunca alcançada fora dos domínios dos campos – democracia racial, fazendo desse campo concreto e simbólico um espaço no qual o mérito configura-se como fator definitivo para o sucesso ou fracasso dentro daquele microcosmo, independente de fatores externos àquela experiência.

⁵ A rivalidade entre clubes de futebol fundada em oposição de classes existe desde a introdução do esporte no Brasil e persiste ainda hoje como uma relevante característica, conforme demonstra o autor. Como exemplo pode-se citar, no estado da Bahia, a oposição entre o Vitória, fundado pelos ingleses e identificado com as classes mais altas, e o Bahia, time de caráter mais popular; cite-se, ainda, a rivalidade nacionalmente conhecida entre o Corinthians, mais popular, e o Palmeiras ou São Paulo, clubes supostamente elitistas, entre outros exemplos.

2.2 FUTEBOL E IDENTIDADE SOCIAL: CONCEITOS E PRECONCEITOS À MODA BRASILEIRA

Dados históricos ajudam na compreensão de como as duas abordagens listadas na seção anterior, quais sejam, a da identidade nacional e a da democracia racial, tornaram-se ideias aparentemente irrefutáveis. Do ponto de vista da identidade nacional, o antropólogo Roberto DaMatta talvez seja o pesquisador que mais se dedicou a elaborar teorias sobre a influência do futebol na composição do retrato do povo brasileiro no último século. Autor de mais de uma dezena de títulos que versam sobre o tema, desde livros de sua autoria, colunas em jornais, artigos científicos publicados em revistas de antropologia até a organização de livros com artigos afins, DaMatta estabeleceu e divulgou o conceito de drama social a partir da experiência do futebol. Já do ponto de vista da experiência de uma possível democracia racial em campo, talvez seja o jornalista Mário Filho o autor da mais provocadora e polêmica obra sobre a relação entre o negro e o futebol no Brasil, *O Negro no Futebol Brasileiro*, a qual, apesar de bastante criticada por sua característica predominantemente ensaística, chegando a ser considerada por alguns pesquisadores mais ortodoxos como uma obra fantasiosa, continua sendo fonte indispensável quando se trata de discutir a história e os desdobramentos da chegada do futebol ao Brasil.

É imperativo observar que os dois aspectos citados acima, de alguma forma, relacionam-se com expressões de preconceito dentro da experiência social e cultural do povo brasileiro. O racismo, evidenciado desde os primeiros anos da prática do futebol em nosso país, trata-se de um preconceito claro e enraizado no Brasil, ainda não superado. O outro preconceito, mais discreto talvez, é da ordem da cultura. Segundo a premissa de alguns, o futebol revela-se como um fenômeno de pouco ou nenhum conteúdo intelectual, sem virtudes morais, representando uma atividade rude, agressiva, exclusivamente corporal e que em nada contribuiria para a elevação da sociedade; ao contrário, chegaria mesmo a operar como um fator em desalinho com a educação que se espera de um povo civilizado, servindo de atividade de distração da população, desviando sua atenção das coisas ditas realmente importantes. Essa compreensão do futebol está na gênese da alcunha que recebeu de “ópio do povo”, como se verá adiante com Roberto DaMatta, que propõe, em artigo publicado na década de 1980, o confronto entre esse modo de conceber o esporte em questão e aquela outra proposta por ele denominada de drama de justiça social.

Curiosamente, o ataque ao futebol vem das mais diversas camadas da sociedade, nos mais diferentes momentos de sua história. Quando do desembarque das regras e dos equipamentos em terras nacionais, o grande argumento contra a prática do novo esporte reforçava a ideia de que uma atividade completamente estrangeira ia contra toda e qualquer tentativa de construção de uma identidade própria, contradição que se perceberá como tal anos depois, quando o próprio futebol terá se revelado como importante elemento constituinte dessa mesma identidade. O inimigo mais ilustre do futebol neste período, localizado nas primeiras décadas do século XX, parece ter sido o escritor Lima Barreto, fundador da Liga Brasileira Contra o Futebol. Sobre a verdadeira batalha travada por ele e seus correligionários contrários à prática do esporte inglês, DaMatta comenta no ensaio *Antropologia do óbvio: um ensaio em torno do significado social do futebol brasileiro*, publicado no livro *A bola corre mais que os homens* (2006):

Aprofundemos um pouco as opiniões negativas de Lima Barreto, escritor, sem berço, riqueza, dependente químico, marginalizado e mulato, sobre o futebol, pois elas revelam como são complicadas as percepções sociais numa sociedade dividida entre seguir modelos estrangeiros e emular, prestigiar e defender instituições nacionais, tendo como pressuposto uma incompatibilidade de raiz entre elas, como se as sociedades fossem entidades rígidas, incapazes de mudar e promover sínteses criativas e inesperadas das instituições ou objetos culturais com os quais entram em contato. [...] O que me parece sociologicamente relevante nas objeções de Lima Barreto e de outros críticos é a percepção de que o futebol transtornava papéis sociais hierarquizados, na medida em que o público deixava de ser um espectador passivo (como ocorria nos espetáculos burgueses tradicionais como o bel-canto, a ópera, o teatro e até mesmo as corridas de cavalo e as regatas), transformando-se num aficionado ativo singular: um “torcedor” desta ou daquela agremiação, certo de que sua atitude relativamente era um modo de participação importante para o resultado da partida. (DAMATTA, 2006, p. 140).

O comentário de DaMatta, ao mesmo tempo que serve para ilustrar os motivos pelos quais importantes figuras da cultura nacional rechaçavam o futebol, opera também como indicador dos possíveis motivos pelos quais o brasileiro vai chegar a níveis tão radicais de envolvimento com a *performance* de seus representantes em campo, como se verá no quarto capítulo desta tese, no item que versa sobre a função dramática da torcida enquanto coro trágico. O exercício ativo da apreciação, da fruição e, mais do que isso, da participação efetiva no evento, interferindo em seu desenrolar, configura-se como um dos mais relevantes fatores de envolvimento do torcedor com o futebol.

Com o passar do tempo, apesar de mudarem os motivos, os argumentos e as formas pelas quais parte da sociedade continuava a atacar o futebol e seus seguidores, a ofensiva continuava. Sempre capitaneados por boa parte da intelectualidade, a ojeriza ao futebol tomava agora contornos políticos, e a grande bandeira de seus detratores era sua suposta função anestésica diante do grave momento pelo qual o Brasil passava, sobretudo quando da conquista do título de 1970, ocorrida no auge da ditadura militar no Brasil. Sobre essa relação da esquerda brasileira com o futebol, José Miguel Wisnik (2008) faz questão de esclarecer o que se operava naquele momento. Para o ensaísta, não era o futebol um espelho ou mesmo um instrumento das forças militares, a serviço de uma hipnose coletiva. Era o regime militar que, fazendo uso daquele fantástico evento de efeito incomparável, esmerava-se na tentativa (às vezes bem-sucedida, é importante que se diga) de manipular o povo, associando, aos modos de governo desenvolvido pelo regime, a imagem de sucesso e empatia que aquele grupo mantinha com a sociedade.

O uso político da imagem dos jogadores de futebol, sobretudo em copas do mundo, não é uma invenção do regime militar. Mesmo na Copa de 1950, os políticos já faziam uso da imagem da seleção para promoverem-se diante de seus eleitores, tamanha era a boa relação entre jogadores e torcedores em geral. Como se verá na seção 4 deste estudo, a certeza da conquista do título, dias antes da realização da última partida, fez com que políticos e comerciantes realizassem uma verdadeira ofensiva sobre o escrete brasileiro, chegando a causar problemas para a concentração dos jogadores. Paulo Perdigão (1986), como resultado do levantamento de uma série de depoimentos dos protagonistas da derrota para o Uruguai no dia 16 de julho, revela como o assédio dos políticos, candidatos às eleições para o Legislativo e o Executivo, tornou-se uma prática intensa e desesperada.

Como se previa, os partidos políticos encontraram na Copa do Mundo uma chance rara de manipulação da opinião pública: não foi coincidência o fato de Cristiano Machado e Eduardo Gomes terem dado início às suas campanhas exatamente em 25 de junho, dia da primeira partida do Mundial. Durante os jogos, folhetos de propaganda eleitoral choviam sobre a torcida, pedindo votos. (PERDIGÃO, 1986, p. 71).

Mais adiante o autor transcreve um depoimento de um jogador daquela seleção, Zizinho:

São Januário passou a ser a sede da política nacional. Aqueles que queriam um pouco de prestígio iam para lá. No dia do jogo, um dia sagrado, chegaram a nos tirar da mesa do almoço e fomos levados à sala de troféus do Vasco para ouvir discursos dos políticos da época, como Cristiano Machado,

Ademar de Barros e suas comitivas [...]. Era um tal de discursos e promessas que ninguém aguentava mais. (ZIZINHO apud PERDIGÃO, 1986, p. 72).

Os exemplos de 1950 e 1970 ilustram os interesses político-partidários na intensa e vigorosa relação de empatia do povo com os jogadores que o representam nestes embates de ordem mundial. Ilustram também, ao longo do tempo, a crítica, um tanto equivocada, feita ao modo como o Brasil foi-se deixando representar e compreender-se a si mesmo dentro da profunda experiência que é torcer por um time ou por uma seleção. Faltava aos intelectuais de esquerda do início das décadas de 50 e 70, e talvez falte ainda, um olhar menos rancoroso ou contaminado por influências outras que não os elementos inerentes à própria prática do futebol, evento que, de atividade importada no final do século anterior, passara a configurar-se como uma atividade praticada de modo genuinamente brasileiro e popular, tanto do ponto de vista dos jogadores, quanto do ponto de vista dos torcedores. Tivessem os detratores do futebol, que alegavam advogar pela causa do povo, recorrido ao próprio povo para compreender a grandeza do futebol, talvez conseguissem fazer uso da vitória de 1970 em favor da democracia, como o fizeram os generais em favor da ditadura. Mas os intelectuais estavam pouco ou nada interessados em consultar o povo e suas práticas cotidianas, posto que se dedicavam aos tratados filosóficos e sociológicos tão importados quanto o próprio futebol; tratados estes que, no entanto, ao contrário do futebol, em nenhum momento passaram pelo processo de antropofagia e reconstrução aos moldes locais. Estavam, os intelectuais, dedicados a compreender e defender, sempre de longe, o povo brasileiro, que desperdiçava sua nobre existência com atividades rudes e pouco elevadas, caracterizadas, sobretudo, pela desmedida comoção coletiva, que resultava na perda da individualidade, esse patrimônio tão caro à modernidade.

Retomando a tese do drama da justiça social, em oposição à ideia de ópio do povo, é pertinente introduzir o debate proposto por DaMatta com uma provocação sua, que esclarece de alguma forma a abordagem da elite brasileira em relação ao futebol no Brasil, bem como em relação a outras práticas tipicamente populares. Para o antropólogo,

[...] se você entrevistar dez membros da elite brasileira, pedindo a cada um a lista do que gosta e do que odeia, certamente o futebol, o carnaval, o jogo do bicho e a cachaça surgirão na lista das coisas detestáveis, do lado massificador e alienante da vida em geral e do Brasil em particular. (DAMATTA, 1982, p. 54).

E segue concluindo por que a leitura que se tem feito do Brasil até ali não se tem esmerado em incluir em suas análises as citadas práticas:

Como as pessoas que escrevem são justamente os filhos, enteados, maridos, afilhados, amigos e sócios dessa elite, *naturalmente* só falam dos temas nobres, a chamada “vida nacional”. Como, por outro lado, ninguém da elite vai ver futebol, carnaval ou jogar no bicho, deixa-se de lado tudo o que é classificado como “do povo” porque aqui teríamos a revelação da alienação que uma sociologia generosa e bem intencionada deveria tratar de erradicar. (DAMATTA, 1982, p. 54).

A introdução da teoria do drama social de DaMatta estrutura-se sobre um modelo de Brasil que, segundo ele, não apresenta condições de enquadrar-se no modelo frequentemente usado, proveniente de tradições europeias ou norte-americanas. A compreensão do percurso histórico sob o ponto de vista linear, na qual os acontecimentos organizar-se-iam um depois do outro, não se adequa ao modo pelo qual a sociedade brasileira tem desenvolvido seu modelo *sui generis*. Para o antropólogo, a simultaneidade representa melhor nosso modo de vida do que as rupturas e suas conseqüentes mudanças, próprias dos modelos lineares de compreensão dos fatos históricos. O exemplo usado por ele para ilustrar sua leitura do povo brasileiro é o fato de que, no Brasil, pode-se facilmente encontrar um conglomerado de características que em outras culturas impediriam umas às outras. “Assim, é mais fácil ser católico umbandista, milionário e socialista, aristocrata e populista, *ao mesmo tempo*, do que ser só uma dessas coisas num dado momento da existência” (DAMATTA, 1982, p. 55).

Dessa definição do modelo brasileiro de sociedade, DaMatta avança para o estabelecimento do conceito de drama no contexto social. A primeira consideração é não separar esporte de sociedade, fazendo referências entre as duas dimensões, mas sim compreender o futebol enquanto lugar de dramatização das questões pertinentes à experiência na própria sociedade. Segundo essa ideia, não são apenas metaforizadas ou mesmo ilustradas as relações sociais no futebol; mais que isso, ao serem dramatizadas – e não apenas imitadas –, as experiências no futebol brasileiro são, antes, experiências genuinamente sociais e, ao vivenciá-las naquele contexto, os envolvidos estão diretamente vivenciando experiências próprias *da* e *na* sociedade da qual fazem parte. Apesar de, em sua origem, o conceito de drama no âmbito antropológico ter relação com o conceito de drama no universo do teatro, os termos não se utilizam como sinônimos. Ainda assim é importante ressaltar que, dentro da presente tese, o futebol é considerado do ponto de vista do drama enquanto arte, e

não, como em DaMatta, enquanto dramatização social. Mesmo compreendendo-se a forma pela qual o antropólogo utiliza o termo e a esclarecendo a seguir, é importante que se registre, tantas vezes quantas forem necessárias, que a abordagem da Copa do Mundo de 1950 na tese que ora se estrutura diz respeito diretamente à arte dramática, mais especificamente em sua acepção trágica, expressa a partir da cena, mas passível de ser descrita sob os signos da dramaturgia da leitura, conceito estabelecido por mim no livro *Futebol x Teatro: rito, cena e dramaturgia do espetáculo futebolístico* (AMORIM, 2014).

Se DaMatta utiliza-se do termo drama dentro de um contexto antropológico, aqui o termo seria usado, num pleonasma necessário, enquanto “drama dramático”. Martim Esslin, em *Uma Anatomia do Drama* (1978), já se dedica a problematizar sobre o conceito de drama, identificando uma pluralidade impressionante de acepções quando se tenta definir um termo tão abrangente. Grosso modo, Esslin nos aponta que, do ponto de vista etimológico, drama vem do grego “*dronas*”, que significa “ação”, daí que o conceito de drama, como se poderia supor, não está estritamente ligado a uma forma literária. Mesmo quando ligada a essa forma, por suas próprias características, a linguagem está a serviço de uma ação, tornando-se, ela mesma, ação, através, sobretudo, do recurso de diálogos e rubricas. Mas pensar no drama apenas como ação mimética ainda representa o risco de restringir-se a compreensão do termo dentro do universo da literatura dramática ou do teatro, o que impediria a construção do termo de DaMatta sob a perspectiva antropológica.

Ao comparar a relação de outras culturas com o futebol e a relação do Brasil com esse esporte, a primeira consideração feita por DaMatta diz respeito à diferença entre esporte e jogo. Para ele, se nos outros países o futebol é entendido como mais um esporte, sobretudo em países como a Inglaterra e os Estados Unidos, estes colonizados por aquela, nos países de influência latina, sobretudo os da América Latina, parece desenvolver-se uma relação com esse esporte similar ao caso brasileiro. No Brasil, o costume é tratar o futebol mais como jogo do que como esporte. E qual seria exatamente a diferença entre as duas práticas? O livro *Futebol x Teatro: rito, cena e dramaturgia do espetáculo futebolístico* (AMORIM, 2014), mais especificamente o capítulo I, item 2, que trata da “esportilização” (sic) dos rituais e da modernização do uso da bola, aborda essa diferença sob a ótica histórico-cultural, a partir da compreensão de Gerd Bornheim sobre a passagem da sociedade do jogo para a sociedade do esporte:

[...] O esporte passa a ser o lugar onde os sentimentos e os excessos são permitidos, porque são liberados dentro de normas e procedimentos. Em regras que viabilizam a existência do próprio jogo, defende-se a si mesmo de

distúrbios e choques descontrolados, passando a ser regido por regras internas. [...] Sobre a modernização dos jogos ou a criação dos esportes, é importante levar em consideração que a grande maioria dos jogos modernos é compilada pela burguesia e praticada pela juventude inglesa. Quase todos representam releituras de práticas populares pré-modernas que, curiosamente, obedeciam e serviam a interesses completamente opostos aos de agora. (AMORIM, 2014, p. 23).

Outra distinção entre o jogo e o esporte está na presença da sorte e do azar e, mais do que isso, na relevância dessa presença dentro do jogo, em contraposição à hegemonia da técnica e do desempenho vinculados à prática esportiva. Se, dentro da noção de esporte, busca-se anular tanto quanto possível a ação do destino ou de forças externas à sua própria execução técnica, na noção de jogo o destino aparece como personagem consideravelmente relevante. Está na base dessa compreensão do jogo, como sinaliza DaMatta, a existência, no Brasil e em outras culturas, de loterias vinculadas ao resultado de jogos, donde se compreende que, além da técnica e do desempenho dos jogadores (mais do que atletas), também um toque de sorte (ou azar) participará do resultado.

Ainda dentro da compreensão do futebol enquanto drama social, nota-se a constante relação entre a experiência coletiva e a individual, que, como foi observado acima, segundo DaMatta é absolutamente possível numa sociedade não-linear como a nossa. Desse modo, ao mesmo tempo em que, pelo futebol, o brasileiro relaciona-se coletivamente com um grupo de pouco mais de uma dezena de jogadores, com milhares de parceiros de torcida de um time ou com milhões de torcedores pela seleção nacional, ele também se individualiza no desempenho de um determinado jogador que descreve a curva de sua carreira baseada, sobretudo, no desempenho e talento próprios, diferentemente de outras tradições futebolísticas onde o desempenho do time sobrepõe-se ao talento de um determinado jogador. Dentro desta relação entre a *performance* individual do jogador e o desempenho coletivo do grupo, é salutar também compreender o espaço da improvisação como um elemento presente dentro do modo brasileiro de jogar futebol. Num modelo fechado e preestabelecido que é próprio de alguns clubes e seleções europeias, a improvisação de um jogador parece improvável ou mesmo inviável. Já no modelo típico das culturas latino-americanas, a improvisação revela-se como um elemento previsto em algum momento do jogo. Tanto que em muitos jogos da seleção brasileira, nos quais o resultado não se mostra favorável ao nosso escrete, lamentamos, julgando tenha faltado brilhar a estrela de um craque que fizesse a diferença.

Para ilustrar a teoria do drama social, DaMatta (1982) apresenta duas dramatizações possíveis de serem compreendidas a partir de suas considerações levantadas até

aqui, tratando das implicações sociais e políticas das dramatizações do futebol. A primeira delas, ele a nomeia como *Destino e Biografia*, e a segunda como *Regras universais e desejo de grupos e indivíduos*. No desenvolvimento da primeira ideia, DaMatta utiliza-se de um conceito muito caro a esta tese, que frequentemente se materializa no corpo de sua construção teórica, por conta da presença contínua da noção de trágico na abordagem do objeto de estudo – que se lembre, a participação do Brasil na Copa do Mundo de 1950. Trata-se da ideia de destino, a *Moirá*⁶ da tradição mitológica grega, como se verá no capítulo seguinte, dedicado especificamente à tragédia.

DaMatta, em sua abordagem antropológica, define o destino, enquanto categoria social, como sendo uma tentativa que algumas sociedades fazem “de estabelecer uma mediação entre o conjunto de forças impessoais, que move o mundo, e as pessoas, com suas biografias, desejos e necessidades, que vivem neste mundo.” (1982, p. 56). No futebol, existem as regras próprias e específicas desse universo e existem as vontades pessoais que seriam o desejo de vitória dos times e dos jogadores. O destino seria, dessa forma, o encontro entre essas duas forças. A dramatização dá-se aí. No futebol, como na vida real, existem regras universais, as regras do jogo, quer seja aquele (o futebol) ou esta (a vida). Os homens organizam-se em agrupamentos, sejam times ou famílias. Dentro dessa organização, tentam sair vencedores, jogando com certo estilo próprio. Dentro de um jogo e do outro, podem, de alguma forma, controlar seu próprio desempenho. Está fora de seus domínios, no entanto, a atuação do time adversário, além de outros elementos e acontecimentos próprios do desenrolar do jogo.

Ora, é precisamente essa interação complexa do time com o time adversário, do time com ele mesmo, das duas equipes com as regras que governam o espetáculo e das equipes, regras e público com os controladores da partida (juízes e bandeirinhas) que cria o fascínio exercido pelo futebol enquanto um jogo e um *drama*. É sem dúvida essa complexidade que permite tomar o jogo de futebol como uma metáfora da própria vida. (DAMATTA, 1982, p. 57).

A fim de exemplificar sua ideia e fazer compreender melhor a atuação do destino sobre o desempenho de equipe mais bem estruturada, DaMatta utiliza-se do exemplo do Mundial de 1950, como tantos outros teóricos o fazem na construção de suas teses. A derrota da melhor seleção, a mais bem preparada, a que vinha tendo excelentes resultados, para uma

⁶ Na mitologia grega, as três irmãs Moiras teciam o destino de humanos e deuses, sendo responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida de todos os seres. Seu poder é tamanho que nem Zeus poderia interferir em seus desígnios sem interferir na harmonia das coisas.

seleção que evidentemente era inferior do ponto de vista técnico, deixa espaço suficiente para creditar ao destino (Moira) o resultado do embate histórico. No estudo das dramatizações, porém, DaMatta vai além e tenta, como tantos outros brasileiros já fizeram, a partir de seus próprios pontos de vista, compreender não apenas o que aconteceu dentro do universo do futebol, mas sobretudo o que sucedeu ao Brasil depois daquele trágico evento. As considerações do antropólogo sobre o fato estão também organizadas no quarto capítulo desta tese, o qual trata especificamente da experiência trágica do torcedor brasileiro na Copa de 1950.

A segunda dramatização empreendida pelo futebol, segundo DaMatta, diz respeito à relação entre os indivíduos e as regras, do futebol e da vida social, considerada como vida real. Esses conceitos são importantes para a construção da tese que ora se estrutura, porque, para além da abordagem sociológica proposta pelo teórico aqui apresentado, servem como uma espécie de moldura do futebol enquanto drama dramático, e não apenas enquanto drama social, como quer o autor. Portanto, além de compreender sob a perspectiva sociológica como se dá a experiência do povo brasileiro dentro e fora do futebol, é mister compreender como, dentro da sua vida ordinária, estrutura-se um universo paralelo que por vezes se tangencia com a vida real, interferindo nela e dela sofrendo interferências.

Para a abordagem de DaMatta e mesmo para a abordagem desta tese, as regras do futebol configuram-se como elementos de impressionante poder, confrontando-se com poderes políticos, dentro de uma abordagem sociológica, e mesmo com as noções de realidade na relação do jogo com a vida real. Assim, não há poder fora do futebol que altere as decisões tomadas dentro daquele campo. As regras do futebol talvez sejam as únicas, além das regras desconhecidas da vida, realmente universais, sobre as quais não atua nenhum poder político, religioso, econômico, nenhum clube, equipe, vontade deste ou daquele torcedor; nada disso pode reverter uma decisão tomada em campo. Para DaMatta (1982), essa configuração impulsiona a sociedade a um exercício indispensável na experiência do futebol, que é o “saber perder”. Se, em outras dimensões da vida social, há sempre uma ou outra forma de alterar o resultado, de rever a situação passada, no futebol o espírito esportivo precisa ser acionado, voluntária ou involuntariamente, sob o risco de não ser possível continuar a viver sob os princípios do jogo. Sobre a força incontestável das leis do futebol, Wisnik (2008) ressalta que, dentro deste universo específico, a própria compreensão de ser e não ser está associada à implementação das leis pelo ser de poder absoluto dentro do jogo, que é o árbitro. Ele lembra, por exemplo, que para que se diga que um gol aconteceu, é preciso primeiramente verificar se

o juiz assim o considerou. A bola na rede, enquanto acontecimento do mundo real, precisa ser validado pelo apito do juiz. Tudo dentro do jogo precisa ser validado por ele. Se uma falta foi falta ou não, pênalti, escanteio ou tiro de meta, tudo isso, por mais evidente que seja dentro dos padrões da vida comum, só o será de fato dentro da realidade do jogo, se assim o juiz deliberar. Wisnik (2008) cita Vicente Verdú em sua obra *El fútbol: mitos, ritos y símbolos* (1980) ao tratar do princípio de realidade no futebol, materializado pela figura do juiz.

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

Voltando a DaMatta (1982), ele compreende que a função de juiz, em sua completa responsabilidade pela construção da verdade do jogo, é a causa da relação tão tempestuosa entre torcedores e árbitros, sendo estes alvo de ofensas e xingamentos já clássicos na prática do futebol. Para o autor, também esse princípio de realidade precisa responder, inevitavelmente, ao que chama de axioma da igualdade dentro do jogo, que se equilibra dentro da aceitação prévia de que, tão certo como começar por um princípio da igualdade, o 0 x 0, é a possibilidade de que, ao final da partida, um dos dois times será sagrado superior ao outro, vencendo o jogo. Além disso, se, por outros motivos, o futebol se aproxima tanto de ritos sagrados, como se viu na apresentação da história do futebol e suas influências em diferentes tradições, pelo axioma da igualdade ele se distancia da experiência do rito. Ao citar Lévi-Strauss, DaMatta conclui que, dentro do rito, os oficiantes detêm maior conhecimento das regras e mostram-se sempre mais perto dos elementos sagrados, ao passo que o cliente ou servidor mantém-se sempre abaixo do oficiante, do ponto de vista das hierarquias próprias do rito. Os princípios da igualdade e de que as leis naturais são aplicáveis da mesma forma a todos os indivíduos daquele contexto são importantes elementos de associação deste e de outros esportes na sociedade moderna, e isso fez com que se difundissem de modo tão bem-sucedido. Dito isso, fica o desafio de compreender a sociedade brasileira diante deste postulado. Sendo o Brasil um país de características tradicionais bastante marcantes, é correto afirmar que a diferença entre classes sociais é tida como algo *natural* e até certo ponto aceito, sem muita controvérsia, pelos cidadãos. Diferentes modos de

julgar um cidadão a partir do posto que ocupa instalam-se como um “regime do privilégio, da lei particular, feita para uma pessoa ou um grupo social.” (DAMATTA, 1982, p. 59). É dentro desta vivência do princípio da diferença, do privilégio fundado em leis políticas e sociais, como no caso do Brasil, que o futebol passa a operar como uma possibilidade de experiência de igualdade, ainda que dentro de um universo simbólico. Nele, o torcedor experimenta uma estrutura permanente, na qual as leis não vão mudar de acordo com a situação ou com a manipulação deste ou daquele indivíduo. Não será demais citar, outra vez, DaMatta:

Aqui as regras não mudam e isso faz com que todos sejam iguais no campo da disputa. Derrota ou vitória é o prêmio a ser efetivamente colhido por quem joga melhor. Trata-se da utilização do futebol como instrumento que permite experimentar a igualdade. Uma forma de igualdade aberta e altamente democrática, pois que inteiramente fundada no *desempenho*. [...] Em um meio altamente hierarquizante como é o caso da sociedade brasileira, o espaço criado pelo futebol (e por outras modalidades de recreação como o carnaval e as formas de religiosidade popular) abre a possibilidade de expressão individualizada e livre, quando alguém pode revelar-se como é, com suas habilidades e fraquezas, sem que com isso coloque em risco sua rede de relações pessoais. (DAMATTA, 1982, p. 61).

Diante dessas considerações, talvez fosse menos ingênuo considerar que a malha da elite intelectual não trate seriamente do futebol menos por antipatia e desdém às práticas populares, como costumamos julgar, mas por reconhecer, ainda que inconscientemente, a força que essa atividade tem. Deixá-lo à margem dos assuntos tratáveis em ambientes acadêmicos e, tanto quanto possível, imputar-lhe a marca de atividade inferior talvez seja uma estratégia para manter seu poder controlado, garantindo que seu potencial democrático seja convertido em força apenas dentro dos campos de futebol, assegurando que a democracia no âmbito simbólico não se converta nunca em democracia real.

A análise da vigência de outra forma de preconceito dentro da prática do esporte, que é justamente o desempenho de jogadores negros ao longo da história do nosso futebol, será realizada no quarto capítulo desta tese, ao tratarmos da “culpabilização” do goleiro Barbosa e demais jogadores negros, sobretudo na zaga, daquela seleção de 1950. Ao analisar a trajetória de Barbosa enquanto herói trágico rumo ao fatídico 16 de julho, serão feitas considerações sobre o exercício do racismo e sua suposta superação ao longo da história do futebol brasileiro.

2.3 A COPA DO MUNDO: PERCURSO HISTÓRICO DO MAIOR ESPETÁCULO DO MUNDO NO SÉCULO XX

Dos campos de várzeas aos grandes estádios do mundo, dos “babas”⁷ aos grandes campeonatos mundiais, o futebol afirmou-se ao longo do século XX como grande potência cultural, social e, de forma avassaladora, como um grande empreendimento empresarial e financeiro, conforme se pode observar nas considerações sobre a história do futebol, na seção 2.1 deste capítulo. Embora, do ponto de vista geográfico, o maior torneio de futebol seja a Copa do Mundo, reunindo em torno de si um sem-número de adeptos por todo o globo, do ponto de vista da vinculação afetiva, a relação dos torcedores com a seleção de seu país desenvolve-se de modo distinto da relação do torcedor com o time de sua afeição. Enquanto a relação da população de um país com a seleção que o representa desenvolve-se a partir de um princípio patriótico e de reconhecimento nacional, a relação com o clube vai estabelecer-se a partir de critérios que envolvem uma identidade coletiva que, no entanto, não é estruturada a partir de questões nacionalistas ou mesmo territoriais, revelando outras formas possíveis de agrupamentos. A Copa do Mundo envolve vínculos de outra natureza, sobrepondo sentimentos relacionados à pátria, sejam de orgulho ou de revolta, aos sentimentos que dizem respeito à seleção. Hilário Franco Júnior (2007) comenta sobre a relação dos torcedores com as seleções de seus países e com seus clubes de escolha:

Na sua terra de origem o futebol sempre foi em essência clubístico. Ainda na segunda metade da década de 1970, o secretário da Liga Inglesa declarou que o público estava mais interessado no eventual rebaixamento do Manchester United e na provável ascensão do Peterborough United do que na participação da seleção nacional na Copa do Mundo do ano seguinte (...). Zico admitiu que “não trocaria nenhum título que ganhei pelo Flamengo por uma Copa do Mundo”. Anos mais tarde, afirmou que na Copa de 2006 muitos flamenguistas torceriam pelo Japão, do qual ele era técnico, contra o Brasil, “pois o clube importa mais para muita gente”. (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 237).

⁷ “Baba” é o termo utilizado no estado da Bahia para o que, em outros estados, costuma-se chamar “pelada”. No *Dicionário de Futebol*, de Haroldo Maranhão (1998), a segunda acepção do verbete revela-se mais apropriada para o contexto: “2. Pelada de adultos sem número certo de disputantes e geralmente muito violentas.” Na mesma obra, conceitua-se *Pelada*: “s.f. 1. Jogo bruto inspirado no futebol de campo, de número incerto de jogadores, praticado em campo acanhado e de terra. Sin.: arranca-toco”.

Outras considerações sobre a distinção entre o envolvimento do torcedor com o time e com seus territórios, demarcados geograficamente e sociologicamente, encontram-se no capítulo dedicado à experiência trágica do torcedor, seção 4 desta tese.

Maior espetáculo do mundo contemporâneo, o evento que acontece de quatro em quatro anos demonstra ser, desde a década de 1930, um espaço adequado para torcedores de quase todas as partes do mundo vivenciarem experiências coletivas e subjetivas intensas, a partir de um único e mesmo acontecimento. Do ponto de vista histórico e social, as copas do mundo representam um acontecimento de grande relevância nos países que dela participam, e em escala muito maior, nos países que as sediam. Essa relevância não pode ser atribuída apenas às questões financeiras, como se poderia supor. O que há de altamente relevante em sua realização é o jogo de subjetividades que se opera paralelamente a cada partida de futebol, associado aos elementos estéticos da experiência. Diferentes e importantes dimensões do indivíduo, em sua compreensão particular de si, são reconfiguradas a partir da experiência coletiva de fruição e participação intensa e vigorosa na construção desse grande espetáculo. Arno Vogel (1982), no capítulo *O País do Futebol*, do livro *Universos do Futebol*, organizado por Roberto DaMatta (1982), faz considerações sobre a Copa do Mundo e sua importância para os países nos quais o futebol representa um relevante evento sociocultural, ressaltando o caráter subjetivo das conquistas dos títulos em detrimento de possíveis ganhos financeiros ou da ordem de qualquer tipo de poder. Sua abordagem parte da compreensão do futebol e, mais especificamente, da Copa do Mundo como um ritual que envolve diferentes agremiações, desde clubes e times até países representados por suas seleções.

A Copa do Mundo é um confronto entre nações que escolheram o futebol como um esporte favorito e que fizeram dele um campo eletivo para a expressão de sua identidade. O objetivo é conquistar um título que não confere a seu detentor senão privilégios honoríficos e mesmo estes, temporariamente. Essa conquista se dá por meio de um confronto ritualizado. Os perdedores vão sendo excluídos progressivamente da disputa. Os dois últimos sobreviventes do processo eliminatório jogam a partida final. O resultado de um campeonato mundial vem a ser, portanto, o estabelecimento de uma hierarquia de posições no mundo do esporte. (VOGEL, 1982, p. 82).

A criação desse evento, no entanto, foi ensaiada durante muitos anos. As opiniões divergentes sobre a importância do futebol nas mais distintas sociedades para onde foi exportado variavam entre o reconhecimento daquela prática ao mesmo tempo tão corporal e tão simbólica e o desprezo por uma atividade que parecia tão inútil quanto grosseira. As Olimpíadas representavam, até o ano da primeira copa do mundo, o encontro de seleções.

Com a profissionalização do esporte em alguns países, porém, essas seleções não poderiam mais participar do torneio quadrienal, ficando, assim, sem um evento que as integrasse. Outras instituições tentaram realizar torneios internacionais entre seleções, mas era consenso que uma competição oficial entre países deveria ser organizada pela Federação Internacional de Futebol (FIFA), que já era responsável pelo torneio dentro das Olimpíadas – a qual já se revelara insuficiente para as dimensões daquele esporte cada vez mais popular em todo o mundo e que demandava um campeonato mundial exclusivo. Desse modo, embora desde 1907 já se falasse num grande evento envolvendo nações de todos os continentes, o primeiro campeonato internacional de futebol, organizado pela FIFA, foi realizado no ano de 1930 e sediado pelo Uruguai – então potência do futebol mundial, seleção bicampeã olímpica. O consenso histórico indica o francês Jules Rimet como o principal idealizador do campeonato. A Itália disputava com o Uruguai o orgulho de sediar o primeiro campeonato mundial oficial de futebol. Como argumento favorável à escolha deste último, paralelamente ao seu bom desempenho nas duas últimas Olimpíadas, pesou o fato de o país estar comemorando cem anos de sua independência, comprometendo-se a construir um estádio de futebol à altura do evento, o estádio Centenário.

Poucos países europeus cruzaram o Atlântico para participar da competição, que à época não contava com as eliminatórias, mas com convites da FIFA. O desempenho da seleção brasileira foi considerado pífio por jornalistas e pelos então especialistas no esporte, ficando, ao final do torneio, em sexto lugar. Os maiores craques brasileiros da época, Arthur Friedenreich e Feitiço, artilheiros dos campeonatos paulistas de 1929 e 1930, não participaram do campeonato internacional por conta das divergências entre São Paulo e Rio de Janeiro sobre questões políticas dentro do futebol. Do ponto de vista do espetáculo futebolístico, já a primeira copa apresenta números expressivos e começa a dar sinais da importância que as seleções viriam a ter junto aos torcedores-patriotas. Durante a primeira edição da Copa do Mundo foram totalizados, segundo Franco Júnior (2007), 434 mil espectadores, sendo 90 mil os presentes na partida final. Nesse período tem início o que viria a se tornar o grande turismo futebolístico, ampliando os impactos do campeonato na vida social e financeira dos países participantes, sobretudo do país-sede. Os demais países acompanhavam os resultados através de reportagens escritas por correspondentes, as quais chegavam por telégrafo, não apenas com atraso, mas sob a influência da interpretação daqueles que descreviam os lances e os jogos.

A final do campeonato ocorreu entre duas seleções sul-americanas, a Argentina e o Uruguai, tendo este vencido àquela pelo placar de 4 x 2. Já na final da primeira Copa do Mundo, as viradas do placar representaram um importante elemento dramático, que se repetirá em muitas outras edições. Essas reviravoltas, passíveis de ser identificadas como as peripécias do poema dramático, conforme descritas por Aristóteles na *Poética*, vão configurar-se como o elemento deflagrador do reconhecimento do campeão definitivo daquela competição, potencializando a relação do torcedor com o jogo. Abrindo o placar, a seleção anfitriã vê, ainda no primeiro tempo, sua rival Argentina virar o jogo para 2 x 1. Após o intervalo, o Uruguai retorna como que decidido a tomar o resultado de volta pra si, conseguindo o empate e virando o jogo em seu favor mais uma vez, para 3 x 2, talvez o placar mais dramático que se possa ter numa partida, dada a fragilidade da magra diferença. O quarto gol veio já perto do final do jogo, tranquilizando a torcida uruguaia.⁸

Em 1934 os fatores políticos já interferem diretamente na realização do confronto, como será possível observar em todas as demais edições do torneio. O Uruguai, anterior campeão mundial, recusa-se a participar da copa da Itália, em resposta à ausência desta na primeira edição, quatro anos antes. Como muitos foram os países que responderam ao convite para participar do evento, em 1934 já se registra a realização de eliminatórias, a fim de garantir o número máximo de participantes. O Brasil teve um desempenho ainda mais inexpressivo, sendo eliminado na primeira fase, ocupando o décimo quinto lugar no torneio. Como a maioria das seleções participantes era europeia e o campeonato era disputado na Itália, a locomoção dos torcedores europeus foi mais fácil do que na copa anterior, realizada do outro lado do Atlântico. As condições do transporte e o maior poder aquisitivo dos torcedores também contribuíram para o grande número de torcedores presentes, apesar de que os doze países participantes já contavam com a transmissão direta pelo rádio. Franco Júnior sinaliza a estimativa de 42 mil turistas presentes ao evento, sem contar os torcedores da própria sede. A influência fascista foi intensa – assim como o regime nazista utilizou-se do cinema para arregimentar simpatizantes, Mussolini o fez, com o povo italiano, por meio do futebol, tendo o governo investido direta e intensamente na realização do torneio. A Itália fascista de Mussolini sagra-se campeã no jogo contra a seleção da Tchecoslováquia, em partida cujo uniforme utilizado pela seleção italiana era todo preto (cor oficial do regime fascista). A seleção tcheca, indignada, denuncia a interferência do governante na atuação do trio de arbitragem, o qual, segundo os adversários, havia jantado com o *Duce* na noite

⁸ As informações sobre o placar do jogo final da Copa do Mundo de 1930 foram colhidas no documentário da coleção Copas do Mundo FIFA – Editora Abril, 2010.

anterior, além de ter estado no camarote do ditador minutos antes do início da partida. Novamente a Copa do Mundo foi encerrada com virada no placar, tendo a Tchecoslováquia feito o primeiro gol. A Itália empata no segundo tempo e consegue a virada durante a prorrogação. Sobre a interferência de Mussolini durante a realização do torneio e na partida final (o ditador esteve presente em todas as partidas jogadas pela seleção italiana), Franco Júnior comenta:

A Copa de 1934 foi especialmente preparada para alimentar o orgulho nacional e a fidelidade ao regime, e deveria por isso terminar com a vitória da seleção nacional. O projeto para tanto foi cuidadosamente preparado. A Federação Italiana de Futebol foi colocada nas mãos de um general. Além da reforma de vários estádios, dois novos foram construídos: o de Florença (com capacidade para 45 mil pessoas), batizado com o nome de um “mártir da revolução fascista”, Giovanni Berta; e o de Turim (70 mil lugares), homenageando diretamente o *Duce* e chamado Stádio Mussolini. Houve arbitragem mais que duvidosa a favor dos donos da casa. Houve violência italiana em campo. Houve, dirigida a Mussolini, saudação fascista do trio de arbitragem da decisão contra a Tchecoslováquia. Jules Rimet afirmou que “durante essa Copa do Mundo tive a impressão que o verdadeiro presidente da FIFA era Mussolini”. (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 50).

Em 1938 a França tornou-se sede da terceira Copa do Mundo. Com mudanças intensas no futebol brasileiro, a seleção teve condições de se fortalecer e alcançar o terceiro lugar. A disputa pela hegemonia do futebol brasileiro entre paulistas e cariocas, que havia prejudicado as convocações das copas anteriores, arrefecia, diminuindo os prejuízos para o futebol nacional. A Itália seguiu como potência, vencendo o torneio e sagrando-se bicampeã. Mais uma vez, o evento espelhava em campo os conflitos políticos das nações. A tensão entre Europa e América Latina intensificava-se e o racismo do regime de Mussolini era praticado abertamente pelos campeões, que associavam o triunfo nas duas copas à soberania da raça, como pregava a imprensa ao noticiar os resultados dos jogos. Nesse ano, dentro e fora dos campos, o futebol vai se estabelecer como importante espaço não apenas para as forças governamentais exprimirem o poder de seu regime, como também para que os países que aos poucos iam perdendo sua autonomia política pudessem realizar atos de resistência. A Áustria, anexada pela Alemanha, não pôde participar da Copa de 1938 como país independente, tendo seus jogadores sido convocados para jogar pela seleção alemã. A Inglaterra repetiu seu isolamento político no futebol, não tendo participado dessa edição da Copa. Configurando-se como um espaço privilegiado de contato com o povo, por seu indiscutível alcance, o futebol torna-se uma das experiências socioculturais mais utilizadas por regimes de governo para ampliarem sua aceitação por parte dos cidadãos e também como espaço de propaganda

política, pois os resultados dos jogos e campeonatos representavam a supremacia de seus modelos de governo. A autonomia e as formas próprias do futebol, porém, garantiam-lhe força para resistir ao uso inadequado de suas principais características, quando jogado honestamente. Dessa forma, mais do que interferir na arbitragem, como fez Mussolini em 1934 e como faria a ditadura argentina em 1962, como se verá adiante, as características de cada país deveriam ser apropriadas pelas seleções que as apresentavam ao resto do mundo. Assim, tanto nas táticas de jogo, quanto no exercício burocrático dos bastidores desse espetáculo, podem-se ver expressos as ideologias dos governantes e os sentimentos de um povo.

Do ponto de vista da recepção do espetáculo do futebol, a Copa de 1938 foi a primeira que o Brasil acompanhou pelas ondas do rádio. O jornalista Marcos Sérgio Silva, no livro *O Brasil nas Copas* (2010), sinaliza a importância desse veículo de comunicação na vida dos brasileiros, desde 1917, quando foi trazido para o país.

O rádio era tão fundamental na vida do brasileiro que a delegação que a CBD⁹ enviaria à Copa incluiria um narrador oficial, Gagliano Neto, da rede Byington, com sede no Rio e filiais em São Paulo e Santos, e associadas, à medida que o brasileiro avançava no torneio. As transmissões eram ouvidas até mesmo por quem não tinha rádio, através de alto-falantes instalados nas praças das cidades – a era do atraso dos telex estava enterrada. (SILVA, 2010, p. 30).

Os conflitos que já se evidenciavam nos campos da Copa de 1938 tornam-se intensos no campo político. Entre os anos de 1939 e 1945 acontecia a II Guerra Mundial. Diante do conflito político, militar e concreto, a guerra simbólica foi suspensa, de modo que as edições da copa que deveriam acontecer na década de 40 (1942 e 1946) não foram realizadas. Quando as relações sociais e políticas apresentadas no âmbito dos campos de futebol não deram conta dos interesses das nações, os campos de guerra e as trincheiras se impuseram. A relação do futebol com a experiência bélica não aconteceu apenas na supressão da Copa do Mundo em função de uma grande guerra mundial. Mesmo em seus mitos de origem, paira sobre o futebol constantemente a figura dos embates. A suposta lenda de que as cabeças dos vencidos em guerras nas civilizações pré-ameríndias ou mesmo em civilizações asiáticas eram chutadas pelos vencedores revela a sintonia das duas experiências desde os tempos mais remotos. Sem a violência de seus ancestrais, o futebol moderno organiza, em suas regras e pressupostos, impulsos violentos em consonância com a modernidade que o

⁹ Confederação Brasileira do Desporto.

desenvolve, operando muitas vezes na fronteira entre a guerra simbólica e a violência real e concreta que se observa dentro e fora dos campos. O futebol moderno se organiza a partir de princípios de guerra. A linguagem específica dos meios militares, os símbolos visuais como bandeiras, escudos e brasões, os gritos de guerra das torcidas e, sobretudo, as táticas de jogo desenvolvidas desde o surgimento do futebol moderno revelam sua dimensão de confronto, embate, luta. A Copa do Mundo representa, desta forma, uma grande guerra ritual entre nações que se digladiam de quatro em quatro anos.

Com o intervalo de doze anos desde a realização da última Copa do Mundo, e com o mundo recuperando-se dos traumas do período conflituoso pelo qual passara, a edição de 1950 era bastante esperada. Os sintomas da Guerra Fria (1945-1989), entre a potência capitalista dos Estados Unidos e a potência comunista da União Soviética, além de manterem todo o mundo em constante tensão e receio de um novo confronto mundial, foram, evidentemente, sentidos dentro dos campos e nos bastidores do futebol, como já acontecera antes. Táticas de jogo, questões relacionadas à manutenção de times e seleções, convocação e suspensão de determinados jogadores em função de sua inclinação política, tudo isso são dados históricos que reforçam a compreensão do futebol como extensão da vida cotidiana. O rádio já se havia popularizado e os jogos de futebol eram transmitidos diretamente em boa parte do globo, intensificando a experiência dos torcedores com o futebol, já que se alargavam as possibilidades de acompanhamento do evento. A Copa de 1950 foi a primeira que teve as camisas dos jogadores numeradas, para possibilitar o acompanhamento dos jogadores pelos narradores da partida, e foi também a última com grande quantidade de público presente. As transmissões via rádio foram aprimoradas e intensificadas, reforçando a nova experiência do torcedor de acompanhar os jogos da Copa do Mundo pelas ondas do rádio e, anos mais tarde, pelas imagens televisionadas.

A Copa de 1950 contou com 14 seleções, incluindo a brasileira. O modelo do campeonato de 1950 foi utilizado apenas nessa edição, com o sistema de pontos corridos, sem a realização de uma partida final. O embate histórico de 16 de julho de 1950, entre Brasil e Uruguai, não é oficialmente considerado uma final, mas o último jogo do campeonato. Por isso mesmo, diferentemente de qualquer outra final de Copa do Mundo, o Brasil jogava por um empate, devido ao seu desempenho durante todo o campeonato, que lhe dava vantagem no último jogo. A Copa do Mundo de 1950 será tratada em detalhes no quarto capítulo desta tese, com a aplicação do modelo de análise proposto nesta pesquisa.

As demais copas da década de 1950 (1954 e 1958) representaram dois momentos distintos para o Brasil. Na Copa da Suíça, em 1954, a seleção brasileira estreia seu uniforme composto de camisa amarela, que ficaria mais tarde imortalizada como camisa canarinho, e calções azuis, tentando livrar-se da suposta maldição da camisa branca usada na Copa de 1950. Também foi a primeira copa em que o Brasil precisou passar pela fase eliminatória para garantir vaga no torneio. A primeira viagem aérea da seleção para uma Copa do Mundo aconteceu em 1954, o que representa uma diferença significativa, posto que, reduzindo-se o tempo de viagem, também diminuem o desgaste e os prejuízos provocados pela ociosidade do transporte por via marítima, considerado um dos vilões do resultado decepcionante da seleção na edição de 1934. Essa também foi a primeira copa televisionada para o continente europeu. No Brasil, as informações ainda chegavam pelo rádio – a televisão, recém-inaugurada no país (1950), exibia apenas análises dos jogos feitas por comentaristas. As imagens seriam exibidas e acompanhadas com interesse nos cinemas do país, um mês depois do confronto. A *performance* do Brasil nessa ocasião não rendeu tanta empolgação quanto na copa anterior, mas também não foi um desempenho vergonhoso. Ocupando o quinto lugar da classificação geral, a seleção continuava a aprender sobre torneios internacionais, ao mesmo tempo em que mantinha certa estabilidade em campo, construindo paulatinamente a fama daquela que seria, mais tarde, uma das maiores potências do futebol. O momento da grande virada foi a Copa de 1958.

No filme *Pelé Eterno* (2004), de Aníbal Massaini, o jogador revela que, ainda criança, ao acompanhar pelo rádio a derrota do Brasil em 1950 e vendo o pai chorar compulsivamente, ele o consolava dizendo-lhe para não chorar, porque ele um dia ganharia a Copa do Mundo para fazê-lo feliz. Lenda ou não, o fato é que a imagem revela não apenas a força com que o futebol imerge-se na vida de cada torcedor, como também a importância da experiência de fruição desse evento, do ponto de vista espetacular e dramático. Oito anos mais tarde, o filho dedicado cumpriria sua promessa ao pai, dando início à carreira mais promissora da história do futebol, conquistando, ao lado de uma seleção madura, ousada e talentosa, o primeiro título do país em copas do mundo. É impossível medir e comparar o impacto da tristeza de 1950 com o impacto da alegria de 1958. O fato é que a transformação do sentimento nacional em função das duas copas é reconhecida como um dos elementos de forte influência na formação da identidade nacional. Jornalistas, cronistas, escritores, antropólogos e historiadores que se dedicam ao estudo do futebol a partir de suas áreas de atuação, mesmo os que não vivenciaram o período, reportam-se com frequência a essas duas edições da copa

para falar da relação do brasileiro com o futebol. O acompanhamento do jogo final entre Brasil e Uruguai é tão relevante quanto o próprio jogo, e muitos são os registros de depoimentos daqueles que viveram a data fatídica, sempre se reportando ao modo como acompanharam a batalha campal. O poeta e cantor Chico Buarque, no capítulo *Futebol* da série de documentários do canal televisivo *Multishow*, também descreve como foi acompanhar a partida pelo rádio, reproduzindo o que ouvira ainda criança e que alimentou por muito tempo sua imaginação, fazendo-o visualizar o novo estádio indo ao chão: “Goooool de Friaça. Quase vem abaixo o Maracanã”.

A Copa de 1958 era realizada mais uma vez na Europa e mais uma vez o Brasil acompanharia o evento pelas ondas do rádio. Apenas países da Europa tiveram o privilégio de assistir aos jogos pela televisão. Algumas seleções tradicionais, e mesmo as campeãs Itália e Uruguai, ficaram de fora dessa competição. O evento já se havia firmado no calendário mundial, estabelecendo-se como um importante acontecimento não apenas esportivo, mas cultural, de grande retorno financeiro. Os negócios em torno da Copa do Mundo não cessavam de crescer e, de quatro em quatro anos, o mundo mudava seu eixo, promovendo um intenso fluxo de um novo tipo de consumidor de serviços, o turista-torcedor. A importância da Copa da Suécia para o Brasil está expressa na sequência de crônicas escritas por Nelson Rodrigues durante a realização dos jogos, comentando não somente os aspectos futebolísticos do embate, mas, sobretudo, promovendo, talvez sem esta pretensão, uma reflexão aguda e profunda sobre a leitura que o brasileiro fazia de si mesmo desde a frustração da derrota de 1950. Suas palavras e os conceitos por ele cunhados, como o famoso “complexo de vira-latas”, servem até hoje quando se trata de refletir sobre a identidade do povo brasileiro. A Copa de 1958 também foi de importância capital para o país não apenas pela conquista do primeiro título, mas pela revelação do jogador Edson Arantes do Nascimento – Pelé, que aos 17 anos rumava em direção a uma fama jamais igualada. A parceria com Mané Garrincha, outro jogador excepcional, com mais experiência que o jovem Pelé, foi responsável por encantar o resto do mundo com o futebol brasileiro, sobretudo por conta da audácia e leveza com que bateram a União Soviética no jogo de 15 de junho, por 2 x 0. Mais do que o placar, ficou registrado para aqueles que acompanhavam a partida, como se pode ver em registros audiovisuais da época, uma nova forma de jogar futebol. José Miguel Wisnik (2008) descreve o impacto do novo futebol:

O jogo não foi uma goleada, fique claro, e terminou em 2 x 0: passado o susto inicial, a Rússia terá se achado em campo, Yashin fazendo por sua vez uma série de defesas que ressoam a lenda do “Aranha Negra” como o goleiro

do século (o Brasil atacou 36 vezes, dezoito delas com perigo). Mas o que se passa nesses lendários três minutos é uma espécie de surto inaugural, um desses momentos em que o início de uma era se anuncia através de sua prefiguração frenética e concentrada. Ela indicava que algo singular, de fato, tinha se processado no futebol brasileiro, com o encontro de uma saída dialética para sua congênita “lógica da diferença”. O espanto e o riso, a gratuidade e a eficácia, a suspensão da oposição entre produtividade e improdutividade, trabalho e brinqueado, finalidade e ócio, que se estampa aí, eram o equacionamento ao mesmo tempo esperado e inusitado das questões formativas cifradas no futebol brasileiro, de que viemos falando. (WISNIK, 2008, p. 272).

A dupla Pelé e Garrincha, escalada como uma opção ao 0 x 0 do segundo jogo frente à Inglaterra, foi uma aposta arriscada e definitiva, mudando peremptoriamente os rumos do futebol brasileiro e mundial, já que a vitória alcançada por aquele escrete, enfim, coroava uma seleção que já dava sinais da sua aptidão e talento para o jogo. É importante registrar que, mais uma vez, numa partida final de copa do mundo, tivemos uma virada de placar. É a Suécia quem abre o placar, fazendo 1 x 0 aos quatro minutos do primeiro tempo. O jogo terminaria, porém, em 5 x 2 para o Brasil, numa recuperação que sinalizava a maturidade do elenco diante das pressões de uma final assombrada pela final da Copa de 1950. No Brasil a comoção era geral. Imagens mostram o povo na rua e até mesmo o presidente Juscelino Kubitschek comemorando entusiasmadamente a conquista do título. Na volta ao Brasil, os jogadores foram recebidos com festa e honrarias. Oito anos após a tragédia de 1950, o país do futebol vivia, enfim, a festa do futebol.

Apesar de a dupla de atacantes não se repetir na copa seguinte, em função de uma grave contusão de Pelé logo no segundo jogo, o Brasil alcançou o bicampeonato no Chile, em 1962, confirmando o favoritismo entre as demais potências e seduzindo o mundo com o que viria a ser chamado de futebol-arte, por conta das características inovadoras e criativas de cada jogador individual e do conjunto composto por eles. Para a copa realizada no Chile o Brasil não precisou passar pelas eliminatórias, já que detinha o título anterior.

Do ponto de vista da relação do torcedor ausente do campo com o jogo, uma das novidades para a torcida brasileira era a crônica escrita de dentro do estádio e enviada à redação dos jornais no Brasil, expediente utilizado mais especificamente pela revista *Fatos & Fotos*. O semanário da Bloch Editores, criado em 1961, apesar de representar o substrato da revista *Manchete*, carro chefe da editora, tinha grande apelo popular. Alguns jornalistas da extinta *Manchete Esportiva*, para a qual Nelson Rodrigues escreveu suas inesquecíveis crônicas sobre o futebol entre os anos de 1955 e 1959, faziam o editorial esportivo da *Fatos & Fotos*. No campeonato de 1962, a revista inovou, enviando seus cronistas Stanislaw Ponte

Preta, Ronaldo Bôscoli e Ney Bianchi para acompanhar os jogos e seus bastidores, além dos fotógrafos Jáder Neves e José Avelino, que registravam as sequências das jogadas que resultavam em gols. Assim, a Copa de 1962 foi imortalizada sobretudo nas crônicas ácidas e repletas de bom humor do cronista Sérgio Porto, sob a pele de seu personagem literário Stanislaw Ponte Preta. O recurso lembra, guardadas as devidas proporções, a transmissão, agora ao vivo, dos jogos pela internet, situação na qual os principais sites publicam minuto a minuto o jogo, em tempo real. A socióloga Fátima Martin Rodrigues Ferreira Antunes, no artigo *Lalau no Chile, uma leitura das crônicas de Stanislaw Ponte Preta na Copa de 1962* (2014), registra a importância da qualidade literária e jornalística dos textos de Ponte Preta:

Os recursos tecnológicos de que dispomos hoje mudaram a percepção que temos da copa do mundo. O evento em si ganhou outra dimensão, tamanha a qualidade de imagens geradas, de pessoas envolvidas em sua organização, do número de espectadores e, sobretudo, das cifras envolvidas. A imprensa, em suas várias modalidades, não é a única “produtora” de informação. O torcedor nas arquibancadas registra o evento com seu telefone celular, comumente equipado com câmeras fotográficas e filmadoras, e a divulga em sites e blogs pela internet. Tudo era diferente em 1962. Na prosa de Stanislaw Ponte Preta, em linguagem popular, falavam o jornalista, o cronista e o torcedor a um só tempo. Alguém que presenciava os fatos de uma posição privilegiada (afinal eram poucos os brasileiros que podiam ir ao Chile assistir aos jogos no estádio), no momento em que aconteciam e os contava para quem não via nada. (ANTUNES, 2014, p. 218).

A novidade tem uma importância histórica do ponto de vista da recepção do espetáculo da Copa do Mundo, ampliando seus modos de leitura, bem como seu público em potencial. Se até ali as partidas da Copa do Mundo eram apreciadas apenas pelas ondas do rádio, o que exigia do torcedor um esforço criativo na composição das imagens, com as fotos do semanário e com os comentários e crônicas dos jornalistas, o torcedor viu seu arsenal de informações ampliado e intensificou sua relação com o espetáculo acontecido. Mesmo que chegando com dias, às vezes semanas, de atraso, as imagens e os textos publicados na *Fatos & Fotos* eram recebidos com empolgação pelos leitores.

A participação do Brasil na Copa de 1966, na Inglaterra, foi considerada uma das menos expressivas desde 1950, o que repercutiu no ínfimo resultado no torneio. Conseguindo apenas a décima primeira posição, o evento de 1966 entra para a história por registrar o último jogo da seleção com Pelé e Garrincha jogando juntos, em partida contra a Bulgária. Garrincha já dava sinais de decadência desde 1963, e Pelé mais uma vez contundia-se, agora vítima de entradas violentas do zagueiro da seleção portuguesa. Como ainda não havia a regra das

substituições, o craque jogava com o uso de infiltrações para conter a dor. Apesar de declarar que essa seria a sua última copa, em virtude do desgaste que representou a derrota para Portugal, resultando na eliminação da seleção brasileira ainda na fase de grupos, Pelé voltaria quatro anos depois para reescrever a história da seleção brasileira e a sua própria, oportunidade que o craque Garrincha não teve.

O desmantelamento da seleção desde 1966, mais do que assustar, afastava os torcedores do espetáculo da Copa do Mundo. O interesse pelos jogos do Brasil diminuía e já em 1968 a Confederação Brasileira de Desporto (CBD), responsável à época pelo futebol brasileiro, sentia que precisava realizar intensas modificações no modo de fazer futebol.

A Copa de 1970 foi imortalizada pela polêmica relação que se estabeleceu entre a seleção e o regime militar que governava o Brasil e apresentava, ali, um de seus momentos mais antidemocráticos e cruéis. A seleção brasileira esteve envolta em questões políticas desde 1969, com a nomeação do jornalista de esquerda João Saldanha como técnico, como uma estratégia do então presidente da CBD para reaproximar o torcedor das atividades da seleção. O jornalista representava figura carismática e amplamente conhecida e comentada nos meios populares, e mesmo nas elites. De temperamento arrojado, Saldanha protagonizaria o embate entre forças políticas dentro do futebol, o que lhe custaria o cargo antes do início da Copa. Em seu lugar, assumiria Mário Jorge Lobo Zagallo, bicampeão pela seleção brasileira, de personalidade mais adequada à CBD e sua evidente relação de proximidade com o regime militar. Sob seu comando, o escrete, que já vinha de uma fase de inquestionáveis vitórias sob o comando de seu antecessor (responsável pelo time durante as eliminatórias, nas quais fez trinta e dois gols e tomou apenas dois, em seis jogos dos quais saiu sempre vitorioso), passou a experimentar o modelo que ora se inaugurava no futebol brasileiro e que teria vida longa a partir dali – estruturado sob um paradigma tecnocrata, em oposição ao modelo mais arrojado e de algum modo mais humanizado e menos mecânico, valorizando o talento individual de cada jogador.

A grande inovação para os torcedores, porém, era a transmissão ao vivo dos jogos pela televisão, via satélite, ainda em preto e branco. Com a vitória incontestável do Brasil sobre a Tchecoslováquia (4 x 1), a insegurança do torcedor começava a desintegrar-se, e mais uma vez, experimentava-se certa empolgação com a Copa do Mundo, como acontecera nos anos de 1950 e 1958. Avançando com folga na fase de grupos, o Brasil esquecia definitivamente a triste experiência de 1966 e voltava a sonhar com o título inédito de tricampeão. Nas quartas de final, um fantasma esperava pelo Brasil: a celeste uruguaia. Passar

por ela, no entanto, não foi difícil, e com o placar de 3 x 1 o Brasil eliminou o Uruguai nas semifinais, enfrentando em seguida a Itália. Eram os três candidatos ao tricampeonato mundial, Itália, Uruguai e Brasil, mas a brilhante seleção de 1970, imortalizada pelos craques Pelé, Tostão, Jairzinho, Carlos Alberto, Rivelino, entre outros, sob o comando do técnico Zagallo, não perdeu a oportunidade de ocupar definitivamente o posto de país do futebol, primeiro a conquistar três vezes a Copa do Mundo, ficando com a posse definitiva da taça Jules Rimet. No entanto, despediam-se da seleção dois dos maiores craques de 1970. Seria a última copa de Pelé, por opção, e de Tostão, por uma lesão no olho que o imputaria uma aposentadoria antecipada. Os dois camisas-dez não jogariam a Copa de 1974.

Da conquista do tricampeonato até o distante tetra, foram 24 anos. Entre as copas de 1970 e 1994, apenas a de 1982 merece registro, por ter provocado a comoção que as copas de outrora despertavam. Com um desempenho tão ou mais brilhante que 1970 e uma derrota menos trágica que a de 1950, mas nem por isso menos dolorida, a seleção de 82 foi considerada a mais bem articulada de todas e com craques que, segundo qualquer torcedor com mais de 40 anos, mereciam um título mundial. Zico, Sócrates, Falcão, Júnior, Toninho Cerezo, Éder, Oscar, entre outros, formavam o elenco de ouro, que na prática alcançou apenas o quinto lugar no mundial. Boa parte desse elenco era formada por jogadores do Flamengo, clube de maior empatia popular desde muito, que representavam verdadeiros ídolos nacionais para adultos e crianças – como eu, à época. A TV já era um meio de comunicação de massas e a torcida do Flamengo tornou-se a maior do Brasil, em função das transmissões dos jogos daquele elenco incomparável que foi o elenco da década de 80. Zico era comparado a Pelé e tornara-se um dos mais respeitados jogadores de futebol do mundo, somando ao seu talento sua incrível empatia com os torcedores.

A retomada da confiança dos torcedores, mais uma vez, foi acontecendo aos poucos. O técnico era Telê Santana, que substituiria Coutinho, morto em um acidente marítimo. Desde 1980 o futebol deixara de ser de responsabilidade da CBD e passara a ter domínio próprio, com a criação da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), numa tentativa de estar menos atrelada ao já agonizante regime militar. Desde as eliminatórias até alguns amistosos antes da Copa, o Brasil passara a acostumar-se novamente com as vitórias, depois de ter perdido as copas antecedentes e campeonatos latino-americanos. Na estreia do mundial a seleção mostrava todo seu brilho, e o torcedor brasileiro, acostumado a entregar-se incontrolavelmente aos sentimentos, quer sejam de pessimismo, quer sejam de euforia, ia, aos poucos, sem se lembrar das lições de 1950, sentindo-se cada vez mais tetracampeão. E não

faltaram semelhanças com a tragédia de 1950. Com os placares de 2 x 1 contra a União Soviética, 4 x 1 contra a Escócia, 4 x 0 contra a Nova Zelândia e 3 x 1 contra a Argentina, o Brasil foi para o jogo contra a Itália, pelo grupo C das quartas de final, com a vantagem do empate. Nem isso fez com que recordássemos o aprendizado a tão dolorosas penas:

Uma derrota no último jogo da Seleção no Mundial, no entanto, mudaria a história do futebol. Sob uma nuvem de otimismo e confiança exagerados, a Seleção enfrentaria a Itália no pequeno estádio Sarriá, em Barcelona, precisando apenas de um empate para enfrentar a Polônia na semifinal. Os adversários haviam vencido apenas uma partida na Copa e contavam com um time desacreditado – seu principal jogador, o atacante Paolo Rossi, só voltou ao time depois de ter uma suspensão por envolvimento em um escândalo da loteria italiana perdoada, mas não tinha marcado gols naquele torneio. Mas, contra o Brasil, marcou três. O primeiro veio logo aos 4 minutos de jogo. Zico, o melhor em campo do lado brasileiro, lançou Sócrates livre para empatar sete minutos depois. Rossi colocaria de novo os italianos na frente aos 24 minutos, depois de roubar um passe mal dado de Cerezo no meio de campo e ganhar a zaga na corrida. O golaço de Falcão, aos 22 minutos do segundo tempo, daria uma nova esperança, finalmente destruída por outro gol do italiano cinco minutos depois. [...] Aquela derrota doeu tanto quanto a de 50. (SILVA, 2010, p. 120).

Até a conquista do tetracampeonato, finalmente em 1994, passando pelas polêmicas do vice-campeonato de 1998, e o penta já no século XXI, as dores da derrota de 1982 ainda foram sentidas. A injustiça de ter o elenco perfeito sem ter conquistado nenhum título mundial dava ao brasileiro uma tristeza atávica. Com a derrota do time perfeito, foi derrotado também o belo modo de jogar futebol. Se jogar bonito não traz resultados, o Brasil agora abre-se para o modelo europeu de técnica e, sobretudo, da retranca¹⁰.

A copa de 1994 apresenta pelo menos dois indícios da mudança de tempos que vem com o novo milênio. O primeiro deles é o fato de os Estados Unidos (país sem muito apreço pelo modelo do *soccer*, mas com interesse nas cifras geradas por ele) terem sediado o evento. Outro, diretamente pertinente ao tipo de futebol jogado a partir da década de 1990, está relacionado à primeira (e única) final de copas do mundo a ser disputada nos pênaltis. Além da substituição do futebol-arte pelo futebol-força, as copas do século XX estão inseridas num modelo altamente influenciado pelas forças do mercado, alterando os padrões dos jogos e das práticas futebolísticas tanto dentro quanto fora do campo, criando um modelo de futebol bastante distinto daquele do século passado. Desse modo, não é possível incluir na análise

¹⁰ “Retranca: *s.f.* Tática que consiste na defesa em bloco, para exploração de contra-ataques.”
 “Contra-ataque: *s.m.* 1. Ataque de surpresa em seguida à ação ofensiva do adversário. 2. Tática de surpreender o adversário com jogadas ofensivas fulminantes: ‘Explorar os contra-ataques’.”
 (MARANHÃO, Haroldo. *Dicionário de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 1998).

desta tese as copas do século XX, dadas as profundas diferenças, no campo social e mesmo pragmático, do futebol e do exercício do torcedor. O advento da internet, a proliferação de canais específicos sobre o futebol, e, sobretudo, as reformas dos estádios – acabando com o espaço da “geral” – vai promover uma mudança significativa nos modos de torcer, carecendo de um estudo específico sobre a prática do torcedor no século XX. Também a relação mercantilista entre os jogadores, cartolas¹¹ e times vai alterar de forma substancial a relação do torcedor com o ídolo de seu clube, pois a identificação é experiência praticamente impossível em tempos de vendas e trocas de passes constantes. A história das copas realizadas dentro desse novo padrão empresarial não contribui para os fins a que se destina esta tese, de modo que não serão descritas e analisadas as edições a partir de 1994, mesmo tendo o Brasil conquistado o pentacampeonato em 2002, na Copa do Japão. A essa altura, a relação do torcedor e mesmo dos demais envolvidos com o torneio (jogadores, empresários, jornalistas, para citar apenas os diretamente ligados à Copa) não apresenta as mesmas características das copas anteriores; para tal análise seria indispensável um estudo acerca das mudanças econômicas e socioculturais do Brasil e do mundo na virada do milênio.

¹¹ “Cartolas: *s.m.* 1. *Dirigente de um clube ou federação, liga ou confederação.* 2. *Ex-dirigente que continua a exercer influência nas decisões da cúpula. Sin. paredro, cardeal, manda-chuva.*” (MARANHÃO, Haroldo. *Dicionário de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 1998).

3 POÉTICA E TEORIA DO TRÁGICO: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E EXTRAESTÉTICA¹² DA TRAGÉDIA

“O Brasil tomou muito a sério o que tinha acontecido no Maracanã.”

(Arno Vogel)

Quantas faces tem uma tragédia?

Como um prisma que altera a imagem a depender de como olhamos para ele, serão inúmeras e distintas as faces da tragédia, sempre que quisermos dela retirar uma nova resposta para uma pergunta, seja ela inovadora ou cunhada pela tradição. Três faces serão aqui identificadas para serem analisadas ao longo do corpo da tese, mais precisamente deste terceiro capítulo.

Uma tragédia constitui-se, primeiramente, de sua matéria, para usar o termo que Nietzsche utiliza para o elemento trágico que a tradição dramaturgica vai chamar de “fábula”, história inspirada nos mitos, tornada acessível pela ação de personagens (deuses, heróis e homens). Tal matéria, no entanto, não possui outras formas de se manifestar dentro deste contexto senão duas. A primeira, sua forma morfológica, que diz respeito à sua estrutura literária que traz vida ao que Aristóteles vai chamar de poema trágico. Mas carece o poema trágico, diferentemente do épico, daquela que será sua terceira face, a cena; mais especificamente, se tratarmos de Nietzsche, a cena ritual. Para ela é feito o poema trágico e apenas nela ele se torna possível. Do ponto de vista da evolução da forma da tragédia, porém, a terceira face é justamente a primeira de todas. Elemento original e originário da tragédia, a cena espetacular, se perde importância na análise aristotélica, ganha em *status* de ritual na abordagem de Nietzsche.

A distinção entre a cena e a fábula no universo da experiência trágica é fundamental para a estruturação da presente tese, posto que é neste lugar conceitual que se erigirá a teoria que aponta o futebol como experiência trágica do brasileiro no século XX.

Do mesmo modo que são possíveis de serem miradas diferentes faces da tragédia, também são diversas as disciplinas pelas quais se pode abordá-la. A abordagem histórica,

¹² O termo “extraestético” é utilizado aqui numa perspectiva que vai além do estético sem, no entanto, o desconsiderar, propondo assim uma abordagem na qual a experiência trágica, pela via estética, envolve experiências de outras dimensões, que são, em sua maioria, abordagens filosóficas e sociológicas do evento trágico.

desenvolvida majoritariamente pela filologia, falha em dar conta isoladamente de todas as possibilidades conceituais e fenomenológicas com suas explicações, gêneses ou justificativas. Diferentes disciplinas do conhecimento humano, dissociadas da abordagem histórica, dedicam-se a compreender o uso do termo tragédia, ou, mais ainda, a expressão de uma ideia do trágico. Não é apenas nas teorias da literatura dramática, nem somente na história do teatro ocidental que se encontra uma vasta tradição de estudos do termo. Na Filosofia, e não apenas no que se compreende como Filosofia Estética, mas também na Filosofia como disciplina em si, nas Ciências Humanas em geral, na Sociologia e mesmo na Antropologia, podem ser encontradas abordagens distintas e específicas sobre o assunto. Se do ponto de vista exclusivamente formal da tragédia, Aristóteles é a referência máxima, do ponto de vista da ontologia da tragédia, unindo seus aspectos formais e filosóficos, foi o filósofo, poeta e filólogo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) quem produziu mais relevante material na modernidade sobre o tema, oferecendo uma nova visão sobre a antiguidade clássica. Diz-se dessa relevância, por ter Nietzsche problematizado questões que até ali se consideravam respondidas. Se as respostas do filósofo não são exatamente um consenso, a fortuna crítica de sua primeira obra mostra que as perguntas desestabilizaram a sensação confortável com a qual a intelectualidade alemã de sua época reportava-se aos elementos helênicos na busca por aproximar dessa cultura, considerada modelar, sua própria produção artística e crítica. Dessa forma, compreender a tragédia enquanto experiência ou enquanto teoria passa, talvez, pela compreensão filológica e fenomenológica do termo, levando em consideração as mudanças ocorridas ao longo do tempo tanto do fenômeno em si, quanto de seu conceito.

A inovação na abordagem do conceito filosófico de uma ideia do trágico em Nietzsche reflete um percurso que, apesar de apresentar ecos de distintos teóricos da tradição filosófica ocidental, desde Platão e Aristóteles, estrutura-se fundamentalmente na moderna filosofia alemã, sobretudo a partir de Schiller, Schelling e Schopenhauer, autores com os quais o filólogo ora se alinhará, ora se confrontará em determinados aspectos e princípios. É no exercício da construção de um conceito para o trágico do ponto de vista da filosofia que Nietzsche autointitular-se-á o primeiro filósofo trágico.

Essa autonegação não diz respeito, no entanto, a um pensamento original brotado espontaneamente. Na introdução de *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche* (2006), Roberto Machado esclarece que a produção deste pensamento nietzschiano sobre o trágico só foi possível por conta da tradição que o precede e também em função da composição política e cultural de seu país desde o final do século XVIII. Machado ressalta

também a importância da compreensão de que o conceito de tragédia não se limita a uma abordagem poética, sob a qual se dissecava a tragédia a partir de seus elementos formais. Segundo ele, Peter Szondi (2004), na obra *Ensaio sobre o Trágico*, defende que, se Aristóteles formulou uma poética da tragédia, é apenas com Schelling que se pode dizer do surgimento de uma filosofia do trágico. A partir dessa premissa, o estudo do trágico passa a ser abordado a partir de dois pontos de vista – o estético e o filosófico:

É apenas com Schelling que nasce uma filosofia do trágico: uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. (MACHADO, 2006, p. 43).

A incursão filosófica sobre o trágico terá seu ponto alto em Nietzsche. Para compreender suas ideias e a forma como alcança equilibrada dialética entre a filosofia e a poética da tragédia, é fundamental compreender os principais precursores de Nietzsche do ponto de vista dos conceitos que ele desenvolve ou mesmo daqueles com os quais ele opera, como, por exemplo, Kant e Schopenhauer. Para tratar das teorias destes filósofos, será apresentado um breve panorama, proposto por Roberto Machado, a fim de rumarmos seguramente para a construção do pensamento de Nietzsche sobre nascimento e declínio da tragédia ateniense.

Se for correto dizer que em Nietzsche tudo o que diz respeito à compreensão do fenômeno trágico se transforma, é em Aristóteles que a tentativa da compreensão começa. Eudoro de Sousa¹³, especialista e tradutor da cultura helênica para a língua portuguesa, reconhece, em seu prefácio à tradução da *Poética*, que é o filósofo alemão quem vai trazer à tona de modo inovador o problema do surgimento da tragédia, alterando significativamente não as respostas relacionadas a esse problema, mas as perguntas e as fontes capazes de responder a tão complexo mistério para a modernidade.

Desde Nietzsche, que em seu *Nascimento da Tragédia do Espírito da Música* (1871) conseguiu enunciar o problema em termos acessíveis aos não iniciados na complexa metodologia das ciências da Antiguidade Clássica, a origem da tragédia é ponto de história da literatura grega que atrai vivamente a curiosidade de psicólogos, etnólogos, filósofos e, em geral, de todas as pessoas interessadas na história e na fenomenologia do teatro. [...] Com

¹³ Eudoro de Sousa (1911-1987), filólogo, tradutor e filósofo português, radicado no Brasil. Um dos fundadores da Universidade de Brasília.

efeito, desde o *Nascimento da Tragédia*, quase toda a bibliografia concernente a este capítulo da literatura grega nos mostra como naturalmente se encontram entrecidos os enunciados e soluções de um problema *filológico* com as premissas e conclusões de um problema *fenomenológico*. (SOUSA, 1994, p. 49, grifos do autor).

As considerações de Sousa adequam-se à provocação desta tese, justamente por estarem repletas de uma compreensão que extrapola as questões relacionadas à tragédia apenas do ponto de vista da literatura e dos documentos escritos, abordagem tipicamente filológica. Para ele, a questão mais profunda está em investigar – e foi a isso que Nietzsche dedicou seus primeiros estudos – elementos interligados da cultura helênica, costurados, sobretudo, pela linha do mito. É, portanto, desse ponto que se vai estruturar uma dupla noção de trágico, partindo originalmente de seus fundamentos formais, pela análise de trechos da obra de Aristóteles, *Poética*, incluindo nesta análise o prefácio e os comentários de seu tradutor e estudioso, para rumar, em seguida, em direção às abordagens teóricas do ponto de vista filosófico e histórico, respectivamente. Por certo que as três abordagens não se excluem e, ao se tratar das questões estéticas, principalmente forma e finalidade, também se estará considerando questões filosóficas e históricas, da mesma forma que as abordagens extraestéticas só são possíveis quando balizadas pela experiência estética, sem a qual nada haveria para discorrer sobre.

É mister esclarecer que, conforme apresentado brevemente em nota referenciada ao título deste capítulo, o termo extraestético está sendo cunhado para esta tese numa tentativa de compreender fatores, elementos e abordagens que operam fora do conceito formal que abrange o adjetivo estético do ponto de vista da tradição filosófica sem, no entanto, desconsiderá-lo. Por isso a utilização do termo no conceito ora elaborado. O próprio termo “extra”, enquanto prefixo, segundo o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, diz respeito àquilo que está na parte de fora, externamente (2008, p. 1292); no caso do conceito em questão, fora do que é estético, entendendo estético, segundo a mesma fonte, como adjetivo que diz respeito a tudo aquilo que é referente ao estudo e conceituação do belo, bem como referente às qualidades artísticas ou formais de algo. Seria possível utilizar apenas o termo “aspectos filosóficos” para tratar dessa abordagem, no entanto, no contexto que ora se apresenta, ela é mais do que isso. É uma abordagem filosófica que lida direta e expressamente a partir dos elementos estéticos que a constituem, não estando limitada a eles, ultrapassando as noções ligadas à produção ou recepção estética. Assim, o termo “experiência estética”, no contexto deste capítulo, está associado à tragédia enquanto obra específica, levando em

consideração fundamentos e elementos relativos à produção e à recepção do produto trágico. Já o termo “experiência extraestética” diz respeito, aqui, às demais experiências que, promovidas e facilitadas pela experiência estética, invadem outras dimensões da vida daquele que tem contato com a obra, promovendo consciências únicas que, através de outras experiências, jamais seriam possíveis.

3.1 ARISTÓTELES E A *POÉTICA*: FORMA E FINALIDADE DA TRAGÉDIA

A compreensão do evento futebolístico, do ponto de vista de um conceito vinculado ao trágico, passa pela análise de dois aspectos referentes à definição, estabelecida por Aristóteles, das linhas indispensáveis para a construção do poema trágico: a forma pela qual ele se estrutura e o fim a que se destina. Apesar de tratar da questão da catarse também na sua obra *A Política*, é na *Poética* que Aristóteles estabelece um modelo de análise das tragédias de seu tempo, tendo as premissas contidas nessa publicação sobrevivido ao longo dos séculos. Negando ou confirmando essas premissas, o fato é que tratar do tema tragédia será sempre dialogar com o pouco que se tem desse valioso documento e também com seu legado e sua fortuna crítica, que já fazem parte de sua própria história e de seu corpo teórico. No contexto desta tese, serão investigados, diretamente a partir da tradução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa, os capítulos que objetivamente dizem respeito à construção poética da tragédia. São eles os trechos que vão do capítulo VI ao XXIII, dando ênfase aos que oferecem possibilidades de reconhecimento no espetáculo e no drama do futebol. Dentro de cada capítulo, parágrafos específicos serão, sob o mesmo parâmetro, sublinhados e comentados. Antes disso, porém, vale a pena registrar algumas considerações relevantes de Sousa sobre a obra de Aristóteles e também sobre a própria experiência trágica ao longo dos séculos, comentários registrados em seu profícuo texto de apresentação da sua tradução.

O extenso prefácio organiza-se em três capítulos. O primeiro deles, a Introdução, dedica-se a um levantamento panorâmico sobre o percurso histórico e crítico do texto, sua impressão e divulgação, além de tratar da vida e obra do autor estagirita, bem como da relevância de sua atuação naquele contexto cultural. Interessa a esta tese, no entanto, mais diretamente os dois últimos capítulos; o capítulo II, intitulado “A Origem da Tragédia”, e o capítulo III, “A Essência da Tragédia”, por tratarem das questões que estão servindo de base para a aproximação entre o futebol e a experiência do trágico, relacionando-se mais à tragédia enquanto experiência concreta através da cena do que do seu ponto de vista morfológico e literário.

Em “A Essência da Tragédia”, Sousa salienta a soberania do fenômeno trágico em si sobre sua própria cronologia. “O momento fenomenológico [...] eis o que nos cumpre investigar, através do mesmo concreto referencial que serviu ao propósito de reconstruir a trajetória história do poema trágico” (SOUSA, 1994, p. 81). Para o autor, a essência da tragédia repousa certamente no encontro do rito dionisíaco com o culto aos heróis. Aqui

parece ficar claro que o rito dionisíaco desdobra-se na cena espetacular e o culto aos heróis será transposto para a fábula da tragédia, para onde serão convocados os heróis, agora não mais heróis lendários, aqueles próprios da mimese épica, mas sim heróis trágicos. E o herói trágico estrutura-se, segundo Sousa, justamente na fronteira que reveste o herói de uma “subdivindade” ou “super-humanidade”, e que o vai determinar como trágico. Essa determinação, no entanto, não cabe a si, mas a outro, e este outro será o deus sátiro¹⁴. Essa abordagem do herói trágico, sua constituição e seus fundamentos será de fundamental importância quando da análise da relação entre os torcedores e seus ídolos do futebol, seja em sua atuação nos clubes ou nas seleções. Assim sendo, no capítulo que trata da definição do futebol enquanto fenômeno trágico, as considerações de Sousa sobre o tema do herói serão retomadas.

Em “O Mistério da Catarse”, Sousa toca no assunto mais espinhoso, por assim dizer, no que se refere ao estudo da tragédia. Ele próprio inicia comentando:

Da *Bibliografia da ‘Poética’*, elaborada por Cooper e Gudeman [...], constam 1271 “posições” ante problemas propostos pelo opúsculo de Aristóteles, do século XVI até a data da publicação (1928), entre as quais, nada menos do que 150 se referem especialmente à *catarse*. Tão elevado número evidentemente que traduz, não apenas o interesse, como também o desespero, perante o indecifrável enigma daquelas palavras em que o Filósofo mais não diz senão que a tragédia, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desse sentimento. (SOUSA, 1994, p. 98).

A essa altura da análise e dos comentários da obra em questão, Sousa apresenta algumas das tantas interpretações e problematizações sobre cada um dos termos utilizados por Aristóteles na *Poética*. Também esse tema demandará capítulo específico, já que os momentos de êxtase (na dor ou na alegria) experimentados pelos torcedores de futebol frequentemente são descritos pela utilização do senso comum do termo, para dizer que aquela partida ou aquele lance foi uma catarse.

Do levantamento desses dois tópicos fundamentais a esta tese, comentados por Sousa, quais sejam, a noção de herói trágico e o conceito e o modo pelo qual se opera a catarse, é possível passar para o levantamento dos capítulos próprios do texto grego que

¹⁴ A despeito da vasta discussão que se pode desenvolver a partir do substantivo “sátiro” e do adjetivo “satírico”, é suficiente para a compreensão, neste contexto, do conceito de “*sátyro*”, muito próximo ao conceito de “*tragos*”, ambos referindo-se à figura do bode enquanto premiação nos concursos mais remotos de tragédia, como na representação simbólica do animal a partir de sua imagem transportada dos próprios bodes (*trágoi*) para os homens, que apresentavam alguns de seus elementos: pelos ao longo do corpo, cabelos ornamentados em forma de grandes chifres e também elementos e presença de grande ímpeto afrodisíaco.

servirão de base para a estruturação da tese, conforme já se explicou mais de uma vez ao longo deste capítulo. Não é demais lembrar que, ao contrário do que se verá nos estudos de Nietzsche, Aristóteles trata majoritariamente da efabulação do poema trágico, ao contrário do filósofo alemão, que analisa mais profundamente o momento anterior à fabulação do mito, no que será chamado adiante de estágios de vigência da tragédia. As considerações de Aristóteles elencadas a seguir serão trabalhadas quando da análise da efabulação trágica da experiência do futebol, no caso, a análise da Copa do Mundo de Futebol de 1950, enquanto fenômeno trágico, e o percurso trágico do goleiro Barbosa nesse evento.

No capítulo VI, o primeiro dedicado especificamente aos elementos formais da tragédia, denominado “Definição de tragédia. Partes ou elementos essenciais”, mais especificamente no parágrafo 27, Aristóteles conceitua:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1994, p. 110).

Desse parágrafo, é importante destacar o princípio que liga a tragédia, direta e indissociavelmente, a uma cena que a torne concreta, cena esta que se efetua através da ação de atores (não por narrativa, mas mediante atores). Sobre o efeito de purificação dos sentimentos de terror e piedade tratar-se-á adiante. Os parágrafos 28 e 29 tratam de esclarecer o que se chama de ornamentos, que seriam aqui o verso e o canto, diretamente associados à elocução e melopeia, ou seja, os modos de os atores proferirem partes específicas do poema trágico. Essas observações do autor dizem respeito, sobretudo, ao fato de que, na execução cênica das tragédias gregas do período de que trata Aristóteles, os movimentos corporais e as movimentações de cena estavam subordinados a uma musicalidade própria do estilo. Com forte inclinação ao estilo épico, a ação da tragédia clássica, principalmente na tragédia esquiliana, estava vinculada muito mais à descrição e narrativa de fatos e acontecimentos, do que à ação corporal propriamente dita, sobretudo por conta do reduzido número de atores de que dispunha Ésquilo. Soma-se a isso o fato de que a música, presente nas falas dos atores e fundamentalmente na execução dos cantos corais, era parte privilegiada dessa nova experiência apolíneo-dionisíaca, que emerge do rito dionisíaco, musical e rítmico por excelência. Por isso mesmo, Aristóteles define o espetáculo cênico como parte da tragédia,

atribuindo autonomia ao elemento sonoro, expresso pelo verso e pelo canto, como foi visto há pouco.

No parágrafo 30 Aristóteles introduz a afirmação da tragédia enquanto imitação de uma ação, mediante personagens. Para compreensão dessa assertiva, talvez seja o caso de retomar algumas considerações acerca do conceito de imitação e de ação, expressas em capítulos anteriores e comentadas por Sousa. Imitar uma ação nobre, no contexto da tragédia clássica, estaria ligado diretamente à rerepresentação do mito numa perspectiva poética, transformando-o de mito em fábula, onde o mito, segundo Sousa, seria da ordem da história, e a fábula, da poesia.

Ainda no mesmo capítulo, segue Aristóteles comentando os elementos essenciais desse poema, subordinados, para ele, à trama dos fatos, posto que no poema trágico, diferentemente do épico, o que realmente importa são as ações. São elas que representam, ou, para ser mais precisa no termo, “re-apresentam” o mito, se entendermos que, toda e cada vez que a cena trágica traz ao palco um mito expresso pela fábula ornamentada pelo autor, o mito se instaura renovado, tal como num ritual religioso, ao qual o nascimento da tragédia deve muito. Os elementos são, segundo ordem estabelecida pelo próprio autor por um critério de importância: mito, carácter, pensamento, elocução, espetáculo e melopeia. Nessa lista de seis elementos formais da tragédia, alguns se relacionam, por exemplo, o mito, que se apresenta indissociável da presença dos caracteres, que são, em última análise, as personagens elas mesmas e suas características. Os pensamentos dessas personagens no contexto desse mito são expressos pelo que ele chama de elocução, que é justamente a expressão oral dos atores na verbalização desses pensamentos. A melopeia e o espetáculo são da ordem do não literário, e Aristóteles afirma, sem muito entusiasmo, que a melopeia é o principal ornamento. Já em Nietzsche será possível observar que é justamente o elemento musical, melódico, que vai configurar-se como elemento fundador e basilar do nascimento da tragédia, ao analisar esse elemento a partir da experiência dionisíaca. Para a cena espetacular, o filósofo grego não deixa de apresentar certo desdém ao afirmar que, apesar de ser o mais emocionante, é o menos artístico, sendo, inclusive, dispensável (ARISTÓTELES, 1994, p. 113). Em Nietzsche, mais uma vez, será possível observar uma atenção maior ao espetáculo como importante elemento na constituição da tragédia como ele a compreende, similar à configuração do futebol enquanto experiência trágica, onde também se vai observar que a cena e seus elementos espetaculares têm importância capital.

No capítulo VII, sobre a estrutura do mito trágico, o autor trata da apresentação das ações do mito e sua cronologia interna. Essa compreensão de início, meio e fim da exposição do mito se relacionará diretamente com a apresentação dos conceitos operadores do futebol enquanto drama, donde as relações entre uma partida e outra dependerão de configuração do que será chamado adiante de elementos dramaturgicos específicos do futebol. Ao tratar deste ponto, Aristóteles oferece à posteridade material para longas teorias interpretativas do que historicamente se definiu chamar de unidade de tempo, sem ser este, no entanto, um termo utilizado por ele em seu texto.

O capítulo seguinte trata da unidade de ação do ponto de vista histórico e poético. Como unidade de ação compreende-se, neste contexto – explica o próprio Aristóteles –, não uma única personagem a agir, nem tampouco uma única ação desta personagem, mas uma ação do mito, em que pese o fato de que todas as ações presentes e nele expressas digam-lhe respeito. Assim, na análise do futebol enquanto drama, será visto que cada evento considerado dramático terá um ou mais elementos, sejam partidas ou suas partes constituintes, que, com a ação central, para usar o termo aristotélico, serão definidas como o evento principal. Tomando mais uma vez a Copa de 1950 como exemplo, relacionam-se à partida final, considerada ela a partida trágica, outras partidas, outras seleções, acontecimentos fora do jogo que interferem diretamente na forma como o torcedor promoverá a efabulação dessa tragédia.

No capítulo IX – “Poesia e história. Mito trágico e mito tradicional. Particular e universal. Piedade e terror. Surpreendente e maravilhoso” – Aristóteles dedica-se a elucidar sobre o exercício do historiador e do poeta, onde o primeiro deve contar como o fato aconteceu e o segundo como poderia ter acontecido. A diferença, segue ele, não está apenas na forma do texto, poesia ou prosa, mas na organização dos fatos. Os conceitos de verossimilhança e necessidade são apresentados, sendo o primeiro relacionado com o que poderia ser aceito pelo espectador a partir de seu próprio contexto e repertório prévio, e o segundo dizendo respeito ao que precisa constar na fábula de modo a torná-la factível aos olhos do espectador. Uma análise aparentemente despreziosa carrega uma importante definição da experiência artística: “A poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal e essa, o particular” (ARISTÓTELES, 1994, p. 115). Segue o autor avaliando os modos de construção de um bom poema trágico, insistindo na unidade de ação, voltando também, no parágrafo 56, a tratar da questão da catarse, ao salientar que o único motivo justo para a imitação de uma ação não completa seria para suscitar terror e piedade, objetivos diretos do processo catártico.

Os capítulos X, XI e XII aparecem aqui agrupados porque tratam dos elementos que constituem a tragédia do ponto de vista da fábula em si e da linguagem que a constrói. Os dois primeiros elencados acima tratam do mesmo tema, sendo o primeiro uma breve introdução do segundo. No capítulo X, Aristóteles esclarece que a diferença entre o mito simples e o complexo é a existência ou não da peripécia e/ou do reconhecimento na conclusão da fábula. O mito simples prescinde desses elementos, ao passo que o complexo depende deles. Esses dois elementos da tragédia complexa devem surgir de dentro mesmo da estruturação da tragédia e não representar apenas uma sucessão de fatos independentes e autônomos. No capítulo XI, Aristóteles dedica-se a definir os conceitos e exemplificá-los.

§ 60. “Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário. (ARISTÓTELES, 1994, p. 118).

E segue:

§ 61. O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. § 62. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo. (ARISTÓTELES, 1994, p. 118).

Na dramaturgia do futebol, a peripécia apresenta-se como elemento constante, agindo tanto quanto lhe permite o limite de continuar a ser uma peripécia. Gols feitos (ou perdidos) nos últimos minutos, times favoritos perdendo para times de pouca expressão, viradas de placar estão presentes nos jogos de futebol, merecendo ser estudados como experiências dramáticas. A terceira parte do mito, apresentada por Aristóteles no final do capítulo XI, a catástrofe, também é recorrente nos dramas do futebol e diz respeito, no contexto do poema trágico, às mortes, ações perniciosas, dores e sofrimentos. No capítulo XII, Aristóteles trata da construção material do poema trágico, expondo as partes, por assim dizer, físicas desse poema, em se considerando a linguagem com uma suposta fisicalidade em comparação com o mito, matéria puramente subjetiva. São elas o prólogo, o episódio, o êxodo e o coral, que se divide em párodo, que é a primeira entrada, e estásimos, que são as entradas seguintes, entre os episódios.

No capítulo XIII, Aristóteles apresenta as propostas que serão amplamente estudadas ao longo do tempo, dando origem aos conceitos de identificação e idealização. Discorrendo sobre o lugar limítrofe de interesse do espectador, cuja tênue fronteira deve ser cuidadosamente observada, aconselha o filósofo que os autores tenham a justa medida na construção do herói trágico, não incorrendo em excessos para um lado ou para outro, no que diz respeito à bondade e à maldade dos protagonistas. Lembra, ainda, que o ponto alto de uma tragédia é a passagem do herói da fortuna para o infortúnio. Não por ser ele repleto de defeitos; isso não causaria comoção alguma no espectador, pois, assim, o herói mereceria tal destino. A infelicidade acontece para o herói por conta de um erro, um defeito, uma *harmatia*¹⁵, falha trágica, que, em meio a tantas qualidades, acaba por levá-lo ao infortúnio. Ainda em relação à construção da situação trágica, segue no capítulo XIV tratando das relações entre os nela envolvidos, que devem ser relações de amizade ou parentesco, para que o terrível se instaure, pois ações dessa natureza entre inimigos não despertariam as sensações necessárias. Prossegue tratando dos modos pelos quais o poeta deve inspirar-se nos mitos, produzindo alterações da ordem da necessidade do poema. Comenta, ainda nesse capítulo, que o terror e a piedade devem-se fazer sentir pela construção discursiva do fato e não pela apresentação espetacular, sendo as tragédias que atuam desta segunda forma, obras menores.

Nos capítulos seguintes, Aristóteles trata mais especificamente da construção dos caracteres e das formas pelas quais os atores devem construir suas interpretações, paralelamente à construção melódica do poema presente nos pensamentos expressos pela elocução e pela música presente nas aparições do coral. Desta feita, como esses temas não dizem respeito diretamente à leitura do futebol enquanto experiência trágica, não serão abordados neste estudo.

¹⁵ Termo que trata de uma falha operada pelo herói trágico que conduzirá o poema trágico à peripécia, acontecimento inesperado dentro do desenvolvimento do drama.

3.2 TEORIAS FILOSÓFICAS SOBRE O TRÁGICO

Introduzida a dupla abordagem para o uso do termo tragédia e apresentada uma panorâmica sobre os pontos da *Poética* de Aristóteles que servem a esta tese, parece pertinente, antes do aprofundamento destes dois horizontes conceituais da tragédia (filosófico e poético), verificar de que modo esses dois aspectos dissociam-se, posto que, de fato, na experiência real eles jamais se separam. Em *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche* (2006), Roberto Machado lembra que os filósofos que discorreram sobre as questões filosóficas do trágico não deixaram de, para isso, recorrer às obras dramáticas, estando o tempo todo em diálogo com os elementos estéticos. Eles não eram, no entanto, o objetivo primeiro de suas digressões.

É fundamentalmente em Aristóteles, não apenas na *Poética*, mas também em trechos da *Política*, que se encontram a origem dos estudos sobre a tragédia e também uma efetiva análise, do ponto de vista formal, do poema trágico. Toda a tradição ocidental especulativa e produtiva sobre o universo trágico terá como origem – seja confluindo ou se afastando – o legado de Aristóteles. Em sua obra, opera-se um estudo analítico e classificatório da poesia dramática.

Poética de Aristóteles inaugura a tradição de uma análise “poética” ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, sem considerar o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica. O livro, dividido pelos organizadores em 26 capítulos, tem como objetivo as espécies de *poiesis*, de produção de uma obra, e como grandes temas a mímese (capítulos 1-5), a tragédia (6-22), a epopéia (23) e, finalmente, a comparação entre a epopéia e a tragédia (24-26). (MACHADO, 2006, p. 24).

É a partir dessa dupla análise que se estrutura a formulação da primeira teoria sobre a tragédia. Não se pode perder de vista, porém, que essa linha teórica estrutura-se muito mais nas leituras da *Poética* ao longo dos séculos do que nas teorias originais de seu autor, às quais se tem pouco ou nenhum acesso em função da dificuldade de conservação dos registros. Soma-se a essa dificuldade, a interferência da tradição interpretativa presente nas seguidas e distintas traduções que respondem às demandas do lugar e tempo em que são produzidas, além da distância histórica daquela civilização. A fortuna crítica que se tem da *Poética* acaba por ser um objeto mais expressivo do que o próprio texto, devendo ser consideradas, em sua análise, as características históricas e culturais que envolvem cada tradução ou comentário.

Além das polêmicas que cercam a definição da regra das três unidades, o conceito de catarse figura como o mais especulado dos conceitos, recebendo diversas e distintas interpretações.

Do ponto de vista da abordagem filosófica para fins da tese que ora se compõe, convém reconhecer a linha de filósofos idealistas que estruturaram e fortaleceram, ao longo do tempo, o conceito filosófico da ideia do trágico que desembocará em Nietzsche, considerado o último dos idealistas alemães. O termo “trágico” passa, nesta abordagem, da classe gramatical de adjetivo para a classe dos substantivos, constituindo-se como um elemento próprio e autônomo. Na filosofia, a análise e interpretação do trágico vão representar uma prática na qual, por meio da obra poética, seus personagens, enredos e desfechos, tratar-se-á todo o tempo sobre a vida real. É o trágico como elemento fundamental da vida cotidiana, tornado visível pela produção estética da tragédia enquanto construção de ações de homens ditos bons, em seu embate com forças divinas expressas através da força do destino. Compreendido dessa forma, o trágico permeia toda a vida humana, que, espelhada pela experiência estética do drama, expõe a tênue fronteira entre a arte e a vida. A partir daqui até a seção que trata do pensamento de Nietzsche, a principal referência é a obra já citada de Roberto Machado (2006), tendo em vista seu rigor e sua vasta pesquisa sobre esse percurso histórico do conceito de trágico na filosofia. Certamente, o melhor seria estudar cada um destes filósofos em suas obras originais, o que, no entanto, representaria um trabalho intenso no universo filosófico que não é o objetivo principal desta tese. Como o objetivo da listagem das teorias a seguir expostas é contextualizar o pensamento de Nietzsche, este sim estudado em suas obras originais em item específico, a estratégia de eleger a obra de Machado como suficiente para o intento parece ter sido a mais adequada.

3.2.1 Schelling: liberdade *versus* necessidade

A linha histórica desta abordagem tem início no pensamento de Schelling¹⁶, primeiro a se perguntar sobre a ideia do trágico, suas determinações, seu sentido e, enfim, sobre a tragicidade. Em sua obra *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo*, de 1795, com apenas 20 anos de idade ele faz uma inovadora leitura sobre o trágico em *Édipo Rei*¹⁷. A inovação estava no fato de que sua atenção se voltava para o próprio fenômeno trágico e não

¹⁶ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), filósofo alemão pós-idealista, contemporâneo de Hegel.

¹⁷ Tragédia grega de Sófocles, provavelmente do ano de 427 a.C., considerada a mais bem escrita peça da dramaturgia ocidental, tendo sido o modelo utilizado por Aristóteles, que a julgava o mais completo poema trágico. Primeira peça da trilogia trágica que inclui *Édipo em Colono* e *Antígona*.

mais para o efeito da tragédia, como era comum desde Aristóteles. O principal elemento da teoria de Schelling é a afirmação da liberdade que se confronta com um poder maior, qual seja, uma necessidade objetiva e manifesta na ação do herói. A compreensão desse confronto entre liberdade e necessidade, aqui, é feita a partir da contradição de que lutar contra uma fatalidade é, invariavelmente, a forma mais eficaz de deparar-se com ela. É no encontro com a fatalidade, no ato de sucumbir ao seu destino e provar de seu castigo, que se encontra com a verdadeira liberdade, cedendo aos desígnios do que o filósofo compreende como “o absoluto”.

O conceito de absoluto é extremamente importante não apenas para a compreensão do pensamento de Schelling, mas para entender o percurso filosófico do pensamento alemão que vai constituir um conceito para o trágico. Sua definição responde a uma tradição anterior a Schelling, e é possível afirmar que se trata de um conceito bastante caro à filosofia, expresso em outros autores com termos distintos, conforme é possível observar no *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (2014), ao tratar daquilo que é independente, aquilo que existe por si.

Schelling também utiliza o substantivo “absoluto” para expressar o princípio infinito da realidade, isto é, Deus. O mesmo uso reaparece em Hegel, para quem, assim como para Fichte e Schelling, o absoluto é, ao mesmo tempo, objeto e sujeito da filosofia e, embora definido de várias formas, permanece caracterizado pela sua infinita positividade no sentido de estar além da realidade finita e de compreender em si toda a realidade finita. [...] O Romantismo fixou, assim, o uso dessa palavra tanto como adjetivo como substantivo. Segundo esse uso, a palavra significa “sem restrições”, “sem limitações”, “sem condições” e como substantivo significa a Realidade que é desprovida de limites ou condições, a Realidade Suprema, o “Espírito”, ou “Deus”. (ABBAGNANO, 2014, p. 3).

Até aqui, pode-se reconhecer a definição de um “absoluto supremo” em oposição a um “eu-absoluto”, em que o primeiro diz respeito a uma força maior, externa à pessoa, e o segundo refere-se a um absoluto em tal comunhão com a pessoa tornando-se ela mesma. Para Schelling, a compreensão de um absoluto não nega a do outro. O “absoluto supremo” e o “eu-absoluto” em alguma medida vão se encontrar, tornando-se o “absoluto em si”. Esse debate sobre o absoluto tem importância na compreensão da ideia do trágico, posto que é a partir daqui que Schelling estabelece a compreensão da dialética entre a *necessidade* e a *liberdade*, elementos fundamentais que se encontram na experiência trágica. Nessa abordagem, a necessidade diz respeito à manifestação do absoluto, na qual o eu está a ele subjugado. A liberdade, por sua vez, diz respeito à manifestação do eu em confronto com a

necessidade (em relação ao absoluto). Ora, se o absoluto e o eu-absoluto confundem-se, em Schelling, certamente as manifestações da necessidade e da liberdade acabarão por se confundirem entre si, levando o filósofo a defender a premissa de que liberdade absoluta e necessidade absoluta são idênticas. Por mais que simule ir contra a necessidade, a liberdade sempre correrá em sua direção. Além das noções de liberdade e necessidade (estas em relação à compreensão do absoluto), intuição, sensibilidade e intelecção são conceitos fundamentais para a definição do conceito de trágico em Schelling.

A “intuição intelectual”, conceito kantiano revisitado por Schelling e por seus contemporâneos, difere do conceito de “pensamento”, posto que este diz respeito à relação entre o objeto e seu conceito, e aquele diz respeito à experiência sensível diretamente com o objeto e não com o conceito desse objeto. Essa é uma relação direta, sem intermediários que, no caso do conhecimento, seriam as formas de representação deste objeto. O pensamento, ao se relacionar com a intuição, gera o conhecimento. A intuição, portanto, não é conhecimento em si, mas parte dele; sendo possível concluir que o entendimento humano (conceitual) não é intuição, posto que esta é genuinamente sensível.

Neste ponto de sua teoria, Kant propõe que há uma capacidade de conhecimento, puramente hipotética, impossível de ser experimentada pelo homem. É um entendimento intuitivo, em que se estabelece uma relação não com o fenômeno ou seu conceito, mas diretamente com a coisa em si¹⁸. Essa capacidade de conhecimento é definida por Kant como *intuição intelectual*. Ela não é sensível, como sugere o termo “intuição”, tampouco é discursiva, como propõe o adjetivo “intelectual”. Ora, se o termo composto nega cada um dos termos isolados é porque traz em si seu entendimento, porém numa ordem inversa. A *intuição intelectual* não é efeito dos fenômenos ou dos conceitos, mas ao contrário, é seu princípio.

Se para Kant essa intuição é apenas hipotética, para Schelling ela representa o próprio pensamento especulativo do filosofar, é “o absoluto” que se determina em si mesmo e com o qual o “eu” se identifica. Se “o absoluto” não se rende a um conceito nem tampouco a um fenômeno, ele não pode ser apreendido pelo homem, por conta de seu caráter não objetivo (não se resume ou se expressa a partir de um objeto específico). Somente na *intuição intelectual*, pode ser manifestada a experiência do “absoluto”, já que ela não se define como sensível nem tampouco como conceitual. Em Schelling, a noção de *intuição intelectual* caminha para a interpretação de que esta nasce e manifesta-se sempre na própria pessoa, representando a mais íntima experiência de si mesmo. Se para Kant a determinação da

¹⁸ O conceito de “coisa em si” em Kant está intimamente ligado ao conceito de ideia em Platão.

existência dá-se sobre a ideia de tempo, para Schelling, ao contrário, o tempo é um elemento presente dentro do homem, é a intuição do eterno em nós.

O conceito de *intuição intelectual* é importante porque estrutura a base onde se configurará o conceito de *intuição estética*, fundamental para o surgimento de uma concepção filosófica do trágico, que é o que interessa aqui. Para Schelling, a manifestação sensível desse absoluto só é possível nas artes, nas quais “o absoluto” é a identidade do sujeito e do objeto, da natureza e do espírito, da liberdade e da necessidade. Nessa experiência, a *intuição intelectual* torna-se *intuição estética*.

A *intuição estética*, portanto, é a origem da harmonia entre o subjetivo e o objetivo. É na arte que “o absoluto” se revela, posto que a experiência estética é genuinamente uma “atividade, ao mesmo tempo intelectual e intuitiva, objetiva e subjetiva, consciente e inconsciente, espiritual e natural, livre e necessária” (MACHADO, 2006, p. 90). Desse modo, a superação das contradições em Kant é possível, porque, mais do que uma apreensão da realidade, a intuição torna-se produção de seu próprio objeto. A obra de arte é a representação finita do infinito. Para Schelling, porém, a experiência estética nesse nível diz respeito a essa produção e não inclui a pura contemplação.

Compreendidos os conceitos básicos de Schelling que interessam a esta tese (liberdade, necessidade e intuição estética), é possível agora compreender a reflexão filosófica desse pensador sobre o princípio do trágico. O sistema dialético entre a necessidade e a liberdade, que desemboca na tragédia, teria se desenvolvido, em termos literários, pela sucessão dos gêneros; no épico, a necessidade e a liberdade estariam unidas em consonância, dispersando-se em alguma medida no lírico e atingindo um nível primeiramente de confronto e, por fim, dialético, no drama.

Com isso, o trágico é compreendido, mais uma vez, como um fenômeno dialético, pois a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa. E a arena dessa luta não é um campo intermediário, exterior ao sujeito em conflito; ela é transportada para a própria liberdade, que se torna, assim, como que em desacordo consigo mesma, sua própria adversária. (SZONDI, 2004, p. 32).

A interpretação de Schelling pode ser verificada em sua análise de *Édipo Rei*, a primeira a ser feita a partir de elementos outros que não os propostos por Aristóteles e seus seguidores (e detratores) em *Poética*. O conflito entre as duas forças, que leva ao castigo do herói, não representa, como se poderia supor, sua derrota diante do destino, mas, ao contrário,

sua liberdade experimentada pela perda dela própria. Aceitar o castigo, depois de ter lutado bravamente contra a previsão da desgraça que o conduziu justamente à sua confirmação, representa a liberdade final. Em relação a essa forma de compreender o trágico, especificamente em *Édipo Rei*, Machado (2006) apresenta uma comparação importante entre a abordagem moral em Schiller¹⁹ e a dialética da necessidade e da liberdade em Schelling. Ambos concordam que é apenas na arte que se dá o perfeito conflito trágico, impossível de ser experimentado na vida real, pela força de seu caráter objetivo. Se o primeiro compreende a postura do herói grego como uma derrota da liberdade em relação à necessidade, o segundo, como vimos, a compreende como dialética da necessidade e da liberdade.

[...] O fato de Schelling privilegiar em sua análise *Édipo Rei*, uma tragédia grega, aponta outra importante diferença em relação à concepção do trágico em Schiller, que preferia a tragédia moderna à antiga, a ponto de ver em *O Cid*, de Corneille, o exemplo mais perfeito de obra-prima trágica, por seu heroísmo moral. Tal posição o levava a criticar a tragédia grega pela importância que dava ao destino em detrimento da liberdade, ou por apresentar uma sujeição cega do homem à fatalidade, o que humilhava a liberdade e desconcertava a razão. Ao contrário, a concepção especulativa do trágico elaborada por Schelling vê a tragédia grega como apresentando uma contradição entre a liberdade humana – que constitui a essência do eu, da subjetividade – e a potência do mundo objetivo, do destino, como uma maneira de homenagear a liberdade humana. (MACHADO, 2006, p. 95).

O tratamento dado por Schelling às questões relacionadas à dialética entre a liberdade e a necessidade, questões tão caras ao pensamento filosófico, pode ser identificado como ponto de inauguração daquilo que virá a ser definido como ontologia do trágico, separado e distinto da poética do trágico, que tem início em Aristóteles e que seguiu por séculos como única abordagem para o fenômeno. Depois de inaugurado esse pensamento ontológico outros filósofos vão seguir esse princípio, propondo, no entanto, outras formas de ler e compreender essa ideia do trágico.

3.2.2 Hölderlin: autocrítica e o retorno a Aristóteles

A proposta de análise do trágico de Hölderlin²⁰ para compreensão do sentido do trágico apresenta uma instigante curiosidade. Embora ele não seja filósofo, Peter Szondi (2004) o inclui na lista dos pensadores da teoria do trágico, por suas importantes

¹⁹ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805). Poeta romântico, dramaturgo, filósofo e historiador alemão.

²⁰ Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843). Filósofo, poeta e romancista alemão.

contribuições no debate sobre o tema. Ao mesmo tempo em que segue a linha de raciocínio de Schelling, seu contemporâneo, Hölderlin retorna a Aristóteles para compreender – após frustradas tentativas de escrever, ele próprio, o que considerava uma tragédia moderna que deveria unir elementos filosóficos e poéticos – sob quais condições constrói-se uma tragédia clássica, e como e por quais meios essa construção vem a termo. Além de se aproximar dessas duas linhas de pensamento, o poeta-filósofo apresenta ao longo de sua obra novas ideias conceituais, como a dialética entre o que ele chama de natureza e a arte. Para ele, conforme comenta Peter Szondi (2004), o homem aparece na tragédia como servo da natureza. No entanto, ele observa que essa mesma natureza necessita do homem para exercer essa sua vontade sobre o homem. Assim, a contradição apontada por Hölderlin é justamente a de que a natureza precisa do homem para aparecer, para se manifestar. A natureza, que de algum modo se equivaleria à necessidade em Schelling, não aparece na tragédia diretamente, mas sim mediada por um signo, o herói trágico que, ao morrer, sacrifica-se para que seja possível a manifestação da natureza. Assim, natureza e arte, após conflito, conciliam-se na tragédia. Em última instância, Hölderlin entende que neste conflito entre natureza e arte, a primeira representa deus e a segunda, o homem.

Outra característica própria do trágico, apontada por Hölderlin, em função da sucessão dos tempos e das gerações, é o fato de que a tragédia, que diz respeito ao homem pensado de modo universal e não enquanto indivíduo particular, ao garantir que pereça um herói trágico, garante também o devir de um novo herói – que, ao fim e ao cabo, é sempre o mesmo e único homem. Dessa forma, o destino de um herói trágico passa a ser, portanto, o destino de todos eles. Interessam a esta tese, ainda, dentro da concepção de Hölderlin, as definições específicas que o autor dá para o trágico e para a tragédia, conceitos que geralmente se confundem em outros textos. Sobre essa definição, Machado elucida:

Por um lado, o **trágico** é a experiência da *hybris*, da desmesura, da falta; o desejo entusiasta, furioso, de querer igualar-se ao deus; a transgressão do limite que separa o humano do divino. [...] Por outro lado, a **tragédia** tem como função purificar da *hybris*, do *nefas*, da falta trágica, apresentando a necessidade da separação entre o homem e deus, isto é, estabelecendo o limite, lembrando a finitude do homem. Como diz Françoise Dastur, a tragédia é o remédio para a monstruosidade que ela mesma apresenta: a união ilimitada do humano e do divino, a *hybris* da transgressão dos limites da finitude. (MACHADO, 2006, p. 158).

A relevância da distinção desses dois conceitos reside no fato de que parece reforçar a ideia exaustivamente apresentada de antagonismo e de conversão do conflito em

dialética. Se até aqui se tem entendido o percurso histórico dos termos enquanto possibilidade de reforço da contradição tornada consenso, ainda não havia sido estabelecida tão clara distinção entre os dois conceitos. A tragédia parece funcionar como espaço no qual o trágico instaura-se e, mais que isso, resolve-se, se entendermos que resolver significa livrar o homem do sentimento do trágico, ou seja, purificá-lo, tornar a fazê-lo compreender sua condição humana e finita, distinta dos deuses. A contradição vencida é, portanto, a tragédia operando sobre o trágico. Se Hölderlin se aproxima de Aristóteles ao compreender a tragédia como espaço da catarse, no sentido da purificação, ele o faz não mais em relação ao espectador, como é comum na leitura de Aristóteles, mas sim sobre os próprios personagens e, em última instância, sobre o próprio enredo. Outra importante diferença na estrutura do pensamento sobre o trágico e sobre a tragédia em Hölderlin diz respeito à compreensão da solução da tragédia. Como se pode observar, se em Schelling a contradição é superada por uma suposta harmonização, em Hölderlin a antinomia é radicalizada e não leva a uma reconciliação, conforme observa Machado em seu estudo (2006, p. 143).

Os conceitos de trágico e tragédia, a relação entre natureza e arte, compreendida enquanto relação entre deus e o homem, e a identificação do herói trágico enquanto homem universal são estruturantes da proposta conceitual que aponta o futebol como experiência trágica e serão abordados na seção 4 desta tese. Do pensamento de Hölderlin, por fim, será fundamental investigar os elementos formais da tragédia que também serão utilizados na análise da hipótese delimitada aqui, sobretudo quando da abordagem das copas do mundo analisadas como objetos de estudo.

Para compreender os princípios e modos da criação artística ao longo do tempo, ora se atribui ao artista um talento nato, uma expressão divina, ora se defende que o verdadeiro segredo está em conhecer as leis gerais que regem sua linguagem e trabalhar arduamente, no sentido técnico e mecânico de construir uma obra. Tendo ele mesmo transitado pelas duas ideias, Hölderlin apresenta importantes elementos formais que, segundo ele, são indispensáveis para a criação de uma tragédia ao modelo clássico. Esses elementos serão abordados no próximo tópico, que trata dos fins e das leis formais do poema dramático.

Apresentadas duas noções do trágico e da tragédia discutidas ao longo dos séculos XVIII e XIX no campo da filosofia, quais sejam, as ideias de Schelling e Hölderlin, restam dois filósofos cujas interpretações filosóficas e poéticas são relevantes para que se compreendam as considerações de Nietzsche sobre esses conceitos, no sentido de estabelecer uma teoria da tragédia que sirva ao estudo apresentado nesta tese. São eles Hegel, que

apresenta novas concepções sobre a experiência artística, e Schopenhauer, que influencia diretamente as ideias de Nietzsche.

3.2.3 Hegel: tragédia e ética

A importância fundamental dos princípios de Hegel²¹ em sua concepção sobre o trágico diz respeito às noções de ética e de experiência social, com as quais o filósofo opera. Em Hegel, o tema principal da tragédia grega é a manifestação do divino no mundo, a partir de uma ação individual. No entanto, essa ação individual está amplamente conectada a uma questão de caráter coletivo, configurando-se, desta forma, numa manifestação ética e não moral, como se poderia supor ao afirmar-se que ação acontece particularmente ao herói trágico. É a condição de representação de um coletivo do herói trágico em oposição à condição particularizada, individualizada, do herói dramático que se instituirá, sobretudo a partir de Eurípedes, que faz com que Hegel compreenda os desígnios do herói trágico como éticos e não morais. Os conceitos de ética e moral e suas distinções e aproximações, conforme observadas por Hegel, são de fundamental importância ao se problematizarem questões relacionadas ao futebol, como se verá no quarto capítulo.

Para Hegel, a importância da experiência da tragédia reside, pois, na possibilidade de manifestação do divino, por meio da ação individual, mas de causa e repercussões coletivas. O argumento de Hegel para a conclusão de que mesmo sendo manifestada por um indivíduo, no caso o herói trágico, a experiência do divino acaba por alcançar o coletivo representado pela plateia grega, é o de que na Grécia Antiga não se pode afirmar a garantia de um conceito de moralidade, que diz respeito ao indivíduo e à subjetividade de sua autoconsciência. A eticidade, por sua vez, refere-se ao conjunto de costumes, normas e instituições sociais e aos hábitos individuais que decorrem daí. Machado mais uma vez esclarece:

A ação trágica é uma ação ética, e não propriamente moral, na qual ainda não existe propriamente diferença entre o querer e o realizar, a vontade e a ação. Na eticidade, a culpa ou responsabilidade do herói independe de seu conhecimento, de sua consciência ou de suas intenções. O que conta, na ordem ética, é a conduta exterior e suas consequências. (MACHADO, 2006, p. 129).

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Principal criador do idealismo alemão, um dos mais importantes pensadores da moderna filosofia ocidental.

A referida noção de ética na experiência trágica do herói é tão importante em Hegel justamente porque, segundo ele, opera-se aqui uma íntima relação entre o universal e o particular. O princípio absoluto, e aqui há um retorno a Schelling, se concretiza na ação individual do herói, e, ao delinear-se seu fim trágico, garante-se a unidade entre as duas forças. Desta forma, é possível observar que sua teoria estrutura-se nos termos da contradição e reconciliação, interpretação mais próxima de Schelling do que de Hölderlin, que não entende o fim trágico como reconciliação, como visto. Essa contradição, em Hegel, diz respeito ao *phatos*²² de um indivíduo, justificável e legítimo, com o *phatos* de outro, também justificável e legítimo. A correção de um não nega a correção do outro. Hegel estabelece, assim, diferentes dimensões para a oposição trágica. A oposição dada entre a família e o Estado, que tem seu exemplo máximo na *Antígona* de Sófocles, e a oposição entre o caráter da ação desmedida, que pode ser consciente, como em *Prometeu*, de Ésquilo e inconsciente, como em *Rei Édipo*, também de Sófocles.

Estabelecidas as contradições, quaisquer que sejam suas características, Hegel dedica-se a compreender seus efeitos e o encaminhamento do conflito para uma reconciliação, momento fundamental para a visão ética sobre a tragédia. Na reconciliação, vence o elemento ético, porque a vontade universal vence a inclinação individual no que ele chama de unidade substancial, quando o indivíduo é destruído enquanto unidade e volta a fazer parte da harmonia verdadeira. Mais uma vez, como é comum em seu modo de operar com os conceitos, Hegel estabelece diferentes formas de reconciliação. Machado (2006) aponta, nessa mesma obra, a princípio, uma reconciliação objetiva por harmonização ou por dissolução. O exemplo máximo da reconciliação por dissolução do *pathos* individual, segundo o autor, é o de *Antígona*, em que tanto ela quanto Creonte são punidos, em função de seus direitos individuais, que, apesar de legítimos, ferem, ambos, uma lei maior. A resolução do conflito por harmonização diz respeito a uma solução equilibrada e não punitiva, que ainda assim também leva à reconciliação. O exemplo maior seria o da *Oréstia*, de Ésquilo, quando o conflito é resolvido pela ação conciliatória de Atenas, ao ponderar e de certa forma anular as falhas cometidas tanto por Orestes, instigado por Apolo a vingar o pai, quanto pelas Erínias, deusas vingadoras de Clitemnestra. No caso de Édipo, no entanto, o que se observa é uma reconciliação subjetiva, quando a harmonia ocorre por uma reconciliação interior do herói

²² O conceito de *Phatos* (paixão) está ligado àquilo que se relaciona aos sentimentos, muitas vezes representando excessos desses sentimentos, quer sejam eles positivos quer sejam negativos, em oposição à noção de racionalidade, à lógica (*logos*). No caso da aplicação do conceito à teoria de Hegel aqui apresentada, trata-se do desejo ilimitado de um indivíduo em confronto com o de outro.

com seu próprio destino. Essa reconciliação está pautada, geralmente, numa resignação. É, pois, este conceito, o da resignação, um dos conceitos fundamentais para a compreensão do trágico em Schopenhauer, cujos princípios filosóficos, como já foi mencionado, representam a influência mais direta e profunda sobre a obra de Nietzsche, sobretudo no que diz respeito às noções de experiência trágica.

3.2.4 Schopenhauer: o princípio da individuação

Em busca de compreender as conceituações e características definidas por Schopenhauer²³ para a tragédia, é fundamental recorrer aos três conceitos básicos de sua filosofia: representação, vontade e ideia. Esse filósofo segue a linha kantiana da idealidade transcendental do mundo fenomenal. No entanto, avançando dos filósofos apresentados até aqui, ele não trata distintamente das noções de objeto e sujeito, ou ainda da relação entre eles. Trata, Schopenhauer, da representação que é composta destas duas metades: sujeito e objeto. Um dos conceitos mais importantes da filosofia schopenhauriana, para a presente tese, é o *principium individuationis* (princípio de individuação), que será utilizado por Nietzsche em sua primeira fase de produção filosófica, quando ainda está sob forte influência desse filósofo, panorama que será alterado no decurso da filosofia nietzschiana.

A principal obra de Schopenhauer, que apresenta os conceitos desenvolvidos por ele ao longo do tempo, é *O Mundo como Vontade e como Representação* (1819), obra à qual ele retornou por muito tempo, propondo novas compreensões por meio da publicação de suplementos. Como o título sugere, os principais conceitos dessa obra, e de sua filosofia como um todo, são vontade, representação e ideia, os quais subsidiarão a compreensão do fator trágico, por Schopenhauer, como sendo a resignação, termo também utilizado por Hegel em suas teorias filosóficas. Nessa obra, Schopenhauer assume sua vinculação platônica e kantiana. O princípio fundamental das teorias de Platão e de Kant às quais Schopenhauer vai recorrer é um princípio ligado à noção de ideia e de fenômeno. O que Platão chama de “ideia” e Kant conceitua como “a coisa em si”, Schopenhauer vai chamar também de ideia, ressaltando que a diferença entre a ideia schopenhaueriana e a coisa em si kantiana reside no fato de que a ideia é a manifestação mais imediata da coisa em si. Apesar de possuírem um mesmo princípio, para Schopenhauer a coisa em si e a ideia não são a mesma coisa, porque a ideia é uma manifestação e, em sendo uma manifestação, configura-se como uma

²³ Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemão, principal influência filosófica da primeira fase de Nietzsche.

representação. No entanto, a ideia não está sujeita à pluralidade ou à mudança, como estão as representações dos fenômenos, posto que elas são únicas e inalteráveis, e não pertencem às dimensões do espaço, do tempo e da causalidade. Deste modo, é pertinente investigar por que a ideia em Schopenhauer é representação, e não vontade. Roberto Machado (2006) esclarece que, apesar das condições apresentadas como tais na vontade, as ideias, ao modo da representação, estão submetidas à distinção sujeito-objeto. Se a ideia platônica é algo conhecido, diferente da “coisa em si” kantiana que não se dá ao conhecimento, na abordagem de Schopenhauer a ideia também não se dá ao conhecimento, uma vez que está fora do princípio da razão. Para compreender a noção de ideia neste contexto, é necessário compreender as noções de vontade e representação.

Pode-se afirmar que a **vontade** representaria a substância, a essência, o núcleo de cada coisa e do conjunto de entes. Primordial, primária e fundamental, a vontade, em sua tríade unidade-identidade-indivisibilidade, encontra-se fora do princípio da razão que se refere às condições formais do objeto, relações estas de tempo, espaço e causalidade. Ela é sem fundamento, sem razão, sem determinações, regras, causas ou finalidades, estando absolutamente livre, fora do tempo e do espaço, sem condicionamentos. Todas as ações de todos os indivíduos estão, em última instância, vinculadas à manifestação da vontade, sendo por ela determinadas. Eduardo Carli de Moraes, em seu artigo *O Claro Espelho do Mundo: reflexões sobre a estética de Schopenhauer* (2010), esclarece:

Uma dificuldade comum que o leitor leigo de Schopenhauer tende a enfrentar diante de seu conceito de vontade é o fato deste transcender a esfera humana. Essa vontade de que fala Schopenhauer não só não é privilégio humano, nem mesmo está presente exclusivamente nos animais, mas é vista como a essência de todos os fenômenos, inclusive os vegetais, minerais e quaisquer outras forças e energias presentes na natureza. [...] Portanto, é essencial que nos desembaracemos da noção comum de vontade que possuímos, ou seja, a concepção do senso comum que vê na vontade uma espécie de motivo consciente que impele para a ação ou, em outras palavras, um desejo humano do qual nos apercebemos e que pode, se não for contraposto ou interdito por outro desejo mais forte, conduzir-nos à busca de sua satisfação. A Vontade que Schopenhauer tem em mente não possui como um de seus atributos essenciais a consciência, de modo que esta Vontade pode operar (e de fato opera) de modo “cego” e “inconsciente” em várias de suas manifestações. Deste modo, haveria uma espécie de “Inconsciente Cósmico” (no sentido de um Cósmico Inconsciente Desejante) do qual a vontade consciente e inconsciente dos seres humanos não passaria de um exemplar. (MORAES, 2010, s.p.).

A **representação**, por sua vez, constitui-se como a objetivação da vontade, como sua manifestação através de um fenômeno. Schopenhauer classifica a representação a partir de sua condição abstrata ou intuitiva.

As **representações abstratas** são conceitos produzidos pela razão. A razão, por sua vez, como foi visto anteriormente, estrutura-se sobre elementos temporais, espaciais e causais. É uma representação sempre subordinada à representação intuitiva. Assim sendo, a representação abstrata configura-se como uma derivação, sendo possível dizer que é uma representação da representação. Já as **representações intuitivas** são definidas por Schopenhauer como sendo o conhecimento originário, pertencendo ao universo do entendimento e não da razão. Aqui entendimento está ligado à compreensão imediata da vontade, que imediatamente a seguir serve-se da razão para se fixar enquanto conceito. A intuição não é de ordem puramente sensível, é também intelectual. Diferente da intuição em Schelling, que a compreende como uma manifestação racional, aqui ela está relacionada ao entendimento, que é anterior à racionalização do conhecimento. Este entendimento manifesto pela representação intuitiva, no entanto, precisa ser transformado em conhecimento por meio dos conceitos abstratos da razão. É dever da filosofia promover a transformação do entendimento em conhecimento, produzindo um saber abstrato inteligível e durável. Deve partir, porém, não de uma dedução, mas sim de uma intuição, assim como têm início os processos artísticos.

Como em Schelling e Hegel, mais uma vez é possível observar que os filósofos dedicam-se a compreender a relação entre filosofia e arte como as atividades superiores dos seres humanos. Em Schelling e Schopenhauer, a arte representa o grau máximo da experiência humana, por alcançar, no primeiro, aquilo que ele chama de “o absoluto”, e, no segundo, “a vontade”, diretamente, sem a mediação de conceitos. Apenas em Hegel a filosofia estaria numa dimensão mais elevada do que arte, posto que, para ele, a arte, para se manifestar, requer a utilização de elementos materiais que seriam inferiores à matéria genuína da filosofia, que é o pensamento. A arte é, pois, em Schopenhauer, o conhecimento intuitivo das ideias. A contemplação estética é uma representação intuitiva pura, diferente da ciência, cujo conhecimento está submetido ao princípio da razão (tempo, espaço, causalidade). Contemplação estética desinteressada, não submetida ao querer, à vontade. Na contemplação estética a vontade está a serviço da representação, justamente o oposto do que acontece no conhecimento comum ou científico, em que a representação está subordinada à vontade.

A catástrofe trágica nos convence de que a vida é um pesadelo do qual é preciso acordar. Mas como? Afastando-nos da vontade de viver. A negação dessa vontade que é a própria resignação resulta do conhecimento do conflito da vontade consigo mesma. O que explicaria a alegria que a apresentação do lado terrível da existência provoca. É esse conhecimento, essa consciência do que a vontade é e da necessidade de se desinteressar dela, libertando-se do princípio de individuação, que dá alegria. [...] Tendo a vontade, no homem, compreendido ser dor e sofrimento, ela pode voltar-se contra si própria, deixar de querer, aceitar seu próprio desaparecimento seja libertando permanentemente o personagem, seja acalmado momentaneamente o espectador e seus respectivos desejos. (MACHADO, 2006, p. 186).

Dentro dessa linha conceitual, a definição do trágico em Schopenhauer se estrutura também a partir de uma compreensão formal da tragédia, levando em consideração os modos pelos quais a ideia do trágico apresenta-se. Para o filósofo, a tragédia constitui-se num espetáculo de grande infortúnio que se realiza por três diferentes meios: a **perversidade monstruosa**, o **destino cego** e a **relação recíproca entre personagens**. Diferente dos demais filósofos, Schopenhauer traça suas considerações das características da tragédia e do efeito trágico a partir da análise da produção trágica elisabetana ou neoclássica. O que ele considera mais relevante na análise das tragédias é justamente o que elas revelam a partir de uma visão trágica do mundo. Essa reflexão se estrutura a partir de dois aspectos fundamentais: a forma como essa visão se apresenta e o efeito que ela produz no espectador. Em relação ao primeiro aspecto, é mister compreender que, para Schopenhauer e seu reconhecido pessimismo, a tragédia é a pintura da natureza e da existência humana, o lado terrível da vida, a miséria, o erro e o choque entre o caráter real do mundo e os elementos da nossa vontade. Em face desse embate, eis que a dor experimentada pelo herói trágico o leva à purificação, o que em Schopenhauer significa dizer que se dá a negação da vontade, efeito máximo da purificação trágica. Essas considerações do filósofo apresentam o conceito do princípio de individuação, que, por meio do enredo da tragédia, o herói trágico, ao se libertar da vontade, liberta-se também da ilusão desse princípio, rumando, enfim, para o efeito de resignação.

A resignação é o conceito mais importante para Schopenhauer na experiência trágica. Por esse pensamento entende-se que, só a partir da experiência profunda da dor, é possível alcançar a libertação da vontade, da ilusão do desejo que, saciado em outras experiências apenas em termos, aqui é saciado de vez pela aparente contradição de sua aniquilação. Esse é um dos fatores que fazem com que o filósofo considere as tragédias modernas superiores às clássicas já que, segundo Machado (2006), para Schopenhauer na tragédia clássica não se pode afirmar a presença de uma resignação de fato, como nas

tragédias modernas. Em vez de se resignarem, os heróis trágicos gregos sucumbem ao seu destino. Desse modo, é possível observar que, diferentemente de Aristóteles, para quem o efeito último da tragédia é a purificação dos sentimentos de terror e piedade, como se verá mais adiante, para Schopenhauer o fim da tragédia é a resignação.

Compreendidos os conceitos de ideia, vontade, representação e do princípio de individuação, estruturados por Schopenhauer, é possível passar às considerações filosóficas e poéticas de Nietzsche sobre o nascimento, auge e termo da tragédia.

3.3 NIETZSCHE E A VISÃO DIONISÍACA DO MUNDO: EXPERIÊNCIA RITUAL E CONSTRUÇÃO POÉTICO-FILOSÓFICA NO NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

“O que são para o homem agora imagens e estátuas? O homem não é mais o artista, tornou-se obra de arte.”

(Nietzsche)

O interesse do filólogo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) pelo estudo da cultura grega já se havia manifestado desde muito cedo. Aos 20 anos (1864), realizara um trabalho escolar sobre Sófocles e seu *Édipo Rei*. Nesse mesmo ano, produz seu trabalho de conclusão de curso sobre o poeta lírico grego Teógnis de Mégara. A partir de então, dedica-se a produzir material referente à história crítica da literatura grega. Seu interesse, no entanto, extrapola os limites da literatura, no momento em que começa também a divulgar contundentes críticas ao exercício da filologia. Dois anos após o pronunciamento das palestras *O drama musical grego e Sócrates e a tragédia*, e influenciado pela música do compositor Wagner²⁴, de quem era grande amigo e admirador, Nietzsche organiza seu pensamento sobre os princípios da origem da tragédia a partir de dois importantes conceitos de produção teórica, quais sejam, os conceitos de dionisíaco e de apolíneo. O primeiro será recorrente em toda sua obra. Além dessa publicação, outras se seguirão tratando dessa mesma questão, em períodos distintos, não sendo, necessariamente, publicações cronologicamente sequenciadas. Já em 1888, depois da publicação daquelas que seriam suas mais conhecidas obras, *Humano, Demasiado Humano*, de 1878, e *Assim Falou Zaratustra*, cuja escrita da primeira parte começou em 1883, mesmo ano de morte de seu agora desafeto Richard Wagner, publicado em partes distintas a partir desse mesmo ano.

Em 1888, ano em que começa a repercussão de sua obra, escreve, entre outros títulos, *O Crepúsculo dos Ídolos* e *Ecce Homo*, dois títulos em que volta a versar sobre o conceito de dionisíaco e sua compreensão da experiência trágica. O primeiro título é publicado no ano seguinte, mas *Ecce Homo* é publicado apenas vinte anos depois de sua criação, oito anos após a morte de Nietzsche. Nessa obra, o autor propõe uma análise crítica não apenas de sua vida, mas também de sua produção, com algumas revisões propostas para alguns de seus conceitos.

²⁴ Richard Wilhelm Wagner (1813-1883). Compositor, diretor teatral e ensaísta alemão.

Tendo sido o pensamento de Nietzsche considerado o mais adequado para a abordagem de que trata esta tese, algumas de suas obras mostraram-se mais afeitas ao assunto da tragédia, tendo sido, portanto, estudadas mais intensamente. Entre elas está *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, texto sobre os pré-socráticos escrito entre os anos de 1873 e 1874, sem fins de publicação. Muitos são os textos de Nietzsche escritos livremente, não objetivando diretamente a publicação. Servirão de fonte também os textos compilados sob o título *A Visão Dionisíaca do Mundo*, contendo as duas conferências que resultariam no texto com o mesmo título já mencionado. Essas conferências são, respectivamente, *O Drama Musical Grego*, de 18 de janeiro de 1870 (quando o jovem Nietzsche já ocupava a cadeira de professor de filologia da Universidade da Basileia), publicada em 1926 no *Primeiro Anuário da Sociedade de Amigos dos Arquivos de Nietzsche*, e *Sócrates e a Tragédia*, conferência proferida em 1º de fevereiro de 1870 e publicado pela primeira vez no *Segundo Anuário da Sociedade de Amigos dos Arquivos de Nietzsche*, em 1927, em Leipzig, cidade próxima à cidade natal do filósofo.

O primeiro livro de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, originalmente publicado como *O Nascimento da Tragédia Segundo o Espírito da Música*, escrito em 1871 e publicado pela primeira vez em 1872, é o título mais relevante para a estruturação do pensamento apresentado nesta tese. A tradução de J. Guinsburg, de 1992, foi cuidadosamente escolhida em função da relação deste com o teatro e suas teorias, o que, de alguma forma, talvez interfira em interpretações distintas das feitas por um filósofo puro, por assim dizer.

Não foram apenas os críticos do autor que fizeram duros comentários sobre a obra. Nietzsche, em 1892, portanto vinte anos depois da publicação do primeiro, faz, ele mesmo, considerações por vezes positivas, por vezes contrárias às suas jovens ideias, sobretudo no que tange à questão musical e ao envolvimento com a filosofia de Schopenhauer, não mais uma referência para Nietzsche em sua maturidade. Não obstante as reconsiderações do autor, as ideias sobre a tragédia clássica e seu aspecto dionisíaco, bem como a relação entre o pensamento de Sócrates e o que para Nietzsche vai representar a principal causa da derrocada do modelo grego trágico, continuam sendo defendidas por ele, de modo que foram mantidas como principal referência sobre tragédia nesta tese.

A forma arrojada e desafiadora com a qual dialoga com a tradição filosófica, filológica e estética, aliada à ironia e alguma ousadia com as quais reflete sobre a cultura alemã de sua época, revela a pouca idade, mas também a já transbordante inteligência do autor, quando da construção da obra *O Nascimento da Tragédia*. Para além da impetuosidade

de sua escrita, outro elemento chama a atenção em toda sua produção. Suas obras não se constituem apenas como tratados filosóficos. São, também e talvez mesmo antes, verdadeiras obras estéticas, posto que a forma pela qual dá corpo às suas ideias revela uma poética singular e uma *performance* confluyente entre o assunto tratado e a forma com a qual o expõe. Assim, entre tese, ensaio ou mesmo obra literária de ficção, como parece ser *Assim Falou Zarathustra*, Nietzsche vai produzindo compulsivamente num estilo de escrita próprio que lhe renderá admiradores e críticos. Entre o cronista e o filósofo, Nietzsche é reconhecido como um autêntico pensador da questão essencial do ser. Não seria demais citar, ainda, sua veia musical, tanto como apreciador, quanto como compositor, como o fez em abril de 1874, ocasião em que compõe o *Hino à Amizade para piano a quatro mãos* e o *Hino à Vida para coro misto e orquestra*, em 1887. Apaixonado pela música, tema de dissertação mais recorrente em sua obra, o filósofo, que chegou a declarar a amigos sua intensa vontade de ter sido músico, denunciava estar na música, e apenas nela, o verdadeiro sentido da vida. Ainda como parte de obra poética, agora literária, escreve *Idílios de Messina*, poemas publicados em 1882 na Revista da *Internationale Monatschrift*.

Esta breve e talvez ingênua reflexão sobre o caráter estético da obra de Nietzsche, paralelo à sua relevância teórica, pode parecer, a princípio, apenas um comentário do qual se poderia abrir mão na construção de uma tese acadêmica. Ela revela-se, porém, fundamental na deliberada opção por um filósofo que não apenas teoriza sobre arte, mas que efetivamente a experimenta, mesmo durante sua própria produção acadêmica. Quer seja pela escrita de seus livros, quer na publicação de suas aulas, é possível perceber que conteúdo e forma, em Nietzsche, encontram-se em mais de um aspecto.

Na trajetória do filólogo é mister considerar sua relação com as questões teológicas que permeiam sua produção teórica. A abordagem espiritual e mesmo mítica, observável como interesse no desenvolvimento de muitas de suas teorias, passa de algum modo por sua própria experiência religiosa de infância, como filho de pastor, que tem como destino seguir os estudos religiosos e ocupar a mesma posição do pai. O rompimento com essa tendência influencia sobremaneira sua crítica à institucionalização da fé, além de promover uma construção inovadora sobre a relação do homem com dimensões divinas. A crítica à religião como instituição tornou-se uma constante em suas obras.

Mais adiante, o incômodo do jovem Nietzsche com a forma como a filologia é praticada e a filosofia ensinada à sua época nas instituições acadêmicas o impulsiona na busca por uma teoria que não fuja à vida real e por um estudo diferenciado daquilo com o qual ele se

depara no início de sua carreira catedrática. A elaboração de perguntas definitivas, por vezes aparentemente simples, sobre a cultura grega é seu maior trunfo na pesquisa que ousa empreender. Desvendar como e por que a imagem da antiguidade clássica como modelo se degradou até se tornar puro objeto de estudo acadêmico e, nesse caminho, compreender por que “a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram necessidade da tragédia? Mais ainda – da arte? Para que – arte grega?” (NIETZSCHE, 2007, p. 11), são dois pontos de partida fundamentais na abordagem da tragédia da forma como se configura dentro desta tese. Para o filósofo e político italiano Gianni Vattimo, autor da obra *Introdução a Nietzsche* (1985):

[...] Pode legitimamente falar-se de uma filosofia do jovem Nietzsche, porque mesmo na falta de sistematicidade (da qual, de resto, Nietzsche fará um estilo peculiar de pensamento) e até no caráter contraditório de certos aspectos ela apresenta um conceito central, original e característico, que pode ser tomado como fio condutor para ler toda a obra de Nietzsche; é a dicotomia apolíneo-dionisíaca que, formulada originalmente em relação ao problema do nascimento da tragédia grega e do seu fim, reúne à sua volta quase todos os aspectos mais significativos do pensamento do jovem Nietzsche: a crítica da cultura do tempo, a “metafísica de artista”, a doutrina da linguagem, a polêmica contra o historicismo – e prepara de maneira consistente os posteriores desenvolvimentos da sua filosofia. (VATTIMO, 1985, p. 13).

Esse princípio fundamental da tragédia, do ponto de vista poético e filosófico, a pulsão apolíneo-dionisíaca, aparece exaustivamente debatido por Nietzsche na obra de sua primeira fase. Se a experiência da criação artística prescindisse de sua porção apolínea, jamais chegaria a um produto final, uma vez que é essa característica que permite dar forma ao impulso criativo dionisíaco, sem o qual, também, nada passaria de mera organização técnica. Mesmo sendo a criação artística uma experiência apolíneo-dionisíaca, é possível, diante da força de cada uma dessas características em determinadas expressões, adjetivá-la de apolínea ou de dionisíaca. É com essa ideia que Nietzsche introduz o primeiro de seus escritos sobre a origem da tragédia:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (*Weltanschauung*), estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra e somente uma vez, no momento de florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática. (NIETZSCHE, 2005, p. 5).

Para Nietzsche, as artes plásticas representariam uma arte genuinamente apolínea, nas quais as formas dialogam com elementos do real, como numa escultura em que a transformação de uma pedra de mármore em obra de arte representa um jogo com o sonho, havendo nessa arte, dita apolínea, um limite que não pode ser ultrapassado. É o limite do sonho, no qual o real do mármore encontra-se com a figura de sonho, que é a imagem do deus nele esculpida. Diferente da arte apolínea, a arte dionisíaca, segue o autor, “repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento” (NIETZSCHE, 2005, p. 8). Dioniso representa esse efeito.

Fora da experiência artística dionisíaca, o princípio de individuação (*principium individuationis*, conceito de Schopenhauer apresentado anteriormente) mostra sua dominância, já que a força particular do indivíduo suplanta sua força coletiva. Na experiência dionisíaca esse princípio desaparece em face do poder irruptivo do que Nietzsche chama de humano-geral, ou ainda, do natural-universal, que liga os homens não apenas a outros homens, como também à própria natureza. As criações não naturais, humanas em sua essência, como, por exemplo, a divisão da sociedade em castas, começam a ruir dentro deste ritual que se desenvolve ao longo da multidão, aproximando esse homem tanto mais de sua natureza pura. Próximo à natureza, em sua plenitude, o homem sente-se como um deus; uma ideia que antes pairava sobre sua cabeça e que agora ele experimenta como sensação. De artista, transforma-se em arte, esculpida por Dioniso por meio da força da natureza. Essa experiência só pode ser compreendida por aquele que a vivencia, estando, neste momento, lucidez e embriaguez não em contraste, mas em comunhão.

Para que se entenda o que significa esse estado de deus, esse entusiasmo na cultura grega, é necessário desapegar-se de qualquer compreensão cristã do conceito de deus e da relação entre este o homem. A função primordial da criação dos deuses do Olimpo diz respeito, segundo Nietzsche, a uma necessidade daquela cultura de construir um mundo intermediário entre o mundo terreno e as forças do destino. Para os gregos, a imagem do deus é bastante distinta daquela com a qual o mundo contemporâneo está acostumado a operar. Ao invés de um deus único e absoluto, a cultura grega cria um panteão de deuses, imprimindo neles características diversas com equivalências entre essas características e as dos homens. Contrariando a sentença cristã de que deus teria criado o homem à sua imagem e semelhança, na tradição grega o homem é quem cria os deuses à sua imagem e semelhança. Como os mortais, os deuses gregos também eram submetidos à Moira (destino). Também sentiam

impulsos humanos como cólera, ciúme, vingança. Essa compreensão do divino, tornada a religião grega, faz do mundo real algo não menos interessante do que o Olimpo, garantindo que a sensação do gosto pela vida passe a ser maior do que a sensação da dor da vida, ou, de algum modo, que se experimente o gosto pela dor, posto que essa dor também existe no mundo onde residem os deuses.

Nos gregos, a Vontade queria se contemplar transfigurada em obra de arte: para se magnificar, as criaturas precisavam se sentir como dignas de magnificação, elas precisavam se rever em uma esfera mais alta, como que elevadas ao ideal, sem que esse mundo perfeito de contemplação agisse como imperativo ou reprovação. Essa é a esfera da beleza na qual eles miravam as suas imagens especulares, os olímpicos. Com essa arma a Vontade helênica lutou contra o talento – correlativo ao talento artístico – para *sofrer* e para a sabedoria do sofrimento. A partir dessa luta e como monumento de sua *vitória* nasceu a tragédia. (NIETZSCHE, 2005, p. 18).

Na vida cotidiana do cidadão grego e daí para a criação poética, a presença da força dionisíaca vai tomando forma e transformando o pensamento e a compreensão de mundo apolínea numa nova forma de compreender, mas, sobretudo, de experimentar o mundo concretamente. A epopeia, forma artística de grande relevância nessa cultura, teria o poder de transportar o cidadão grego ao estado de sonho, dando um passo além das artes plásticas, posto que, pelo conceito e pela palavra, constrói a imagem que nas artes plásticas carece de existir concretamente. Se a imagem no mármore nos transporta à imagem do deus, o conceito construído pela palavra na epopeia nos leva ao equivalente à imagem do artista plástico. A lírica, por sua vez, não opera à maneira da épica, já que não tem como fim a formação de imagens, ainda que tenha em comum com ela o fato de se constituírem de conceitos a partir das palavras. As palavras e sua ordenação na lírica representariam, então, um caminho em direção a duas expressões artísticas distintas, não sendo uma nem outra em si. Essas expressões seriam a arte plástica e a música. Até aqui, as manifestações artísticas de caráter apolíneo tinham seu fim sublime na exigência ética da *medida* e essa medida se manifestava, sobretudo, na bela aparência, que representava o limite até onde o cidadão podia ir. O imperativo *Conhece-te a ti mesmo* do templo de Apolo talvez seja o exemplo mais contundente dessa premissa.

É justamente dentro desse universo do limite, da medida e da aparência que irrompe “o som extático da celebração de Dioniso no qual a inteira desmedida da natureza se revela ao tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento” (NIETZSCHE, 2005, p. 23). A *medida* revela sua condição de aparência ao mesmo tempo em que a *desmedida* desvela-se

como verdade. A música calma e serena da cítara apolínea transforma-se no contundente elemento musical da música bacante, intensificado com instrumentos de sopro. A divisão em castas desaparecia dentro desse cortejo sem limites e escravos e nobres se misturavam na orgia que irrompia naquelas plagas. No entanto, diferente do que se poderia imaginar, não houve reação ou mesmo embate entre essas forças. O apolíneo e o dionisíaco entranharam-se de forma tão plena que passaram a ser extremos de uma mesma experiência, como se pode conferir na obra *A Visão Dionisíaca do Mundo* (2005).

Uma arte que em sua embriaguez extática dizia a verdade afugentava as musas das artes da aparência; no esquecimento de si dos estados dionisíacos dava-se o caso do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses era iminente. Qual era a intenção da Vontade – que afinal é todavia *uma* – ao permitir a entrada dos elementos dionisíacos, contra sua própria criação apolínea? Tratava-se de uma nova e mais alta existência, o nascimento do *pensamento trágico*. (NIETZSCHE, 2005, p. 24).

Depois de experimentada a sensação de arrebatamento do estado dionisíaco, retornar à realidade das coisas por vezes se mostrava tarefa difícil. Enfrentar um mundo onde a ordem e a medida predominam leva agora o homem a criticar o modo como compreendia a vida e a relação dos homens com o Olimpo, tendo vivenciado a verdade da natureza. O novo modo de vida abriu os olhos do homem para os elementos que não faziam parte da bela aparência apolínea. Sem confrontar esse sentimento dionisíaco, sem condições de negar tal estado, a Vontade helênica acaba por render-se a ele, desaguando assim tanto na tragédia enquanto obra de arte, quanto naquilo que se pode chamar de ideia trágica.

O sentimento de repugnância que o cidadão agora experimentava diante da existência, que outrora lhe era adequada e salutar, deveria ter um destino apropriado. Era preciso construir representações para o horrível e o absurdo. Essas representações são o **sublime** e o **ridículo**, sendo o sublime a “sujeição artística do horrível” e o ridículo a “descarga artística da repugnância do absurdo”, e passam a jogar o jogo da embriaguez. Nesse jogo, que avança do mundo da bela aparência sem, no entanto, operar no mundo da verdade, estrutura-se uma dimensão fronteira entre a beleza e a verdade. Nessa dimensão, Apolo e Dioniso unem-se e o jogo da embriaguez não é a embriaguez em si.

No ator que joga esse jogo pode-se reconhecer o homem dionisíaco, mas um homem dionisíaco representado, um poeta-cantor-dançarino. Justamente nessa aparente contradição – e apenas aparente, já que todos esses extremos se coadunam –, Nietzsche

defende que está, enfim, a origem da tragédia como a conheceremos. Da tragédia enquanto obra e do trágico enquanto noção filosófica.

A relevância da filosofia de Nietzsche e de sua definição de tragédia impõe-se no contexto desta tese justamente por operar entre as noções poéticas e ontológicas do trágico, organizando, num mesmo e complexo pensamento, aquilo que Aristóteles e os filósofos idealistas realizaram separadamente. Ao mesmo tempo, enquanto estes se dedicam substancialmente à fábula trágica, é à cena trágica, para onde afluem fábula, rito e espetáculo, que Nietzsche dirige-se na busca de definir a experiência trágica. Sobre essa original abordagem, J. Guinsburg salienta, em posfácio da edição traduzida por ele próprio:

Não é como simples espectador que Nietzsche vai sentar-se no anfiteatro da *tragédia grega*. Não que o *espetáculo* como tal não o seduza nem lhe apraza. Mas o sentido de seu olhar não se esgota unicamente no jogo da sucessão de episódios e incidentes que forma, como enredo e narração, a superfície aparential da encenação dramática. Tampouco a mera visão do mito trágico lhe basta. A mira está além. Busca dar-se em representação os atos originais e constitutivos do fenômeno trágico. Por isso mesmo não se satisfaz com a contemplação passiva e julga indispensável descer à *orkhestra* para integrar o coro visionário. Tenta ver aí o que este vê, durante a atuação ritual e cênico-oracular, na medida em que aspira discernir em sua protomanifestação o próprio ser daquilo que se faz visão, que se deixa ver. (GUINSBURG, 2007, p. 155).

Pode-se afirmar que aqui reside o ponto crucial da abordagem nietzschiana da tragédia passível de ser reconhecida dentro do espetáculo do futebol: no ponto de encontro da cena com o enredo, da atuação com a audiência, do mito com as forças da vida. O espaço físico da tragédia, o campo/palco e sua topografia específica para a manifestação do ritual dionisíaco, ordenado pelos elementos apolíneos que o permitem configurar-se sem transbordar ao sabor da embriaguez. Trata-se da filosofia do trágico, para além do modelo clássico de tragédia como compreendido ao longo de tantos séculos, aplicada a uma experiência concreta, reconhecida até aqui como um evento esportivo e que esta tese intenciona configurar como uma experiência estética, afirmando o reconhecimento da experiência trágica num novo palco, numa época distinta da clássica, em um novo formato. Essa nova teoria parte do princípio de que, em sendo a experiência trágica um acontecimento demasiadamente humano, para fazer jus ao filósofo inspirador, ela existirá sempre, de modos diversos, enquanto existir a raça humana, suas dores, inquietações e desejos. É partindo dessa premissa que se tenta aqui configurar o futebol como o evento que possibilita o encontro desses elementos arrolados por Nietzsche, a cena, a fábula e o mito. No capítulo quarto desta

tese, na seção dedicada à caracterização do futebol enquanto experiência trágica, serão descritos com mais profundidade os principais elementos de ordem estética e de ordem filosófica. A fim de organizar a aproximação entre esses elementos, será utilizada a estratégia de delimitar estágios distintos de vigência do trágico, já que, apesar de Nietzsche intitular seu livro de *O Nascimento da Tragédia*, este trata também de seu auge e declínio, muito embora a força de seu pensamento filosófico esteja justamente na compreensão bastante original a respeito da forma como elementos distintos da experiência humana, a exemplo de crenças religiosas, compreensões de mundo, teogonias, experiências estéticas e mitologias unem-se numa experiência profunda que resulta não apenas na criação da tragédia como num novo e intenso tipo de arte. Resulta também numa ideia fundamental e inovadora na estruturação do homem ocidental, posto que era construído ali o alicerce daquilo que ele mesmo viria a se tornar nos séculos seguintes. Essas experiências configuram o primeiro estágio da formação da tragédia que culmina com a criação do coro ditirâmico. “O ator nos primórdios não era naturalmente um indivíduo: a massa dionisíaca era o povo, era o que deveria ser representado: por isso coro ditirâmico” (NIETZSCHE, 2005, p. 26). Assim se estrutura a ideia de cura e expiação que tem, de certo modo, paralelo com o pensamento catártico aristotélico. O mundo apolíneo é salvo, segundo Nietzsche, do sentimento de repugnância pela existência dita real por meio da obra de arte e do pensamento tragicômico. Nasce o mundo artístico do sublime e do ridículo, o mundo da verossimilhança. O elemento dionisíaco transforma o mundo apolíneo ao mesmo tempo em que os elementos apolíneos organizam a experiência dionisíaca de modo a torná-la suportável e mais frequentemente realizável.

O segundo estágio de vigência da tragédia está diretamente ligado à produção de Ésquilo e Sófocles, que, de formas distintas, vão trabalhar com as noções de sublime na relação entre homens e deuses. O elemento mais importante desse estágio talvez seja a relação entre a justiça divina em relação ao homem e a falta de conhecimento de si próprio. Do ponto de vista formal, sobretudo, mas também do ponto de vista do que foi visto em Hegel como sendo eticidade, esse seria o período considerado auge da vigência da tragédia grega. É possível observar que Nietzsche não inclui Eurípedes nesse período, considerado por ele como o período de plena adequação da forma trágica. Para ele, o tragediógrafo, que é tradicionalmente considerado como o último dos três grandes dramaturgos gregos, não apresenta em suas obras os elementos mínimos da experiência dionisíaca e, portanto, coletiva, típica do que se poderia chamar de uma tragédia autêntica. Nietzsche vai classificar Eurípedes como um dos autores do período de declínio da tragédia, associado ao pensamento socrático e

racional que desembocará num drama particular em detrimento do sentimento social do modelo trágico defendido pelo filósofo. De algum modo, Nietzsche não está inaugurando um pensamento de todo inovador ou mesmo completamente destoante da tradição, já que, mesmo sendo considerado como um dos três grandes tragediógrafos gregos, Eurípedes é considerado na tradição do gênero dramático, como o pai do drama moderno, justamente por substituir, como aponta Nietzsche em sua crítica, o conflito social por conflitos particulares, o que se configurará como uma relevante diferença entre a tragédia e o drama moderno. Roland Barthes, por exemplo, na obra *Escritos sobre o Teatro* (1984), no capítulo denominado “Poderes da Tragédia Antiga”, propõe algumas considerações sobre as distinções entre o texto trágico e a experiência dramática moderna, comentando, a princípio, sobre o choro na Antiguidade. Segundo Barthes, à essa época sabia-se chorar e o fato de os homens demonstrarem suas dores ou outros sentimentos não era uma prática incomum. Em seguida, passa a fazer uma comparação entre o choro naquele contexto, um choro coletivo diretamente associado à natureza humana, e o choro romântico, moderno, quase sempre associado a questões privadas, individualizadas. Se, por um lado, os espectadores da tragédia grega entregavam-se ao pranto por acompanhar as desgraças que sequer lhes diziam respeito, dado que pertenciam apenas à humanidade superior dos reis, por outro lado, segundo palavras do próprio Barthes, “o enternecimento moderno, quando por acaso acontece, é sempre de origem introspectiva: o público só chora sobre uma ordem de dramas inclusos em seu próprio horizonte conjugal ou familiar” (BARTHES, 1984, p. 27). O autor passa, então, a refletir sobre o conceito de purificação trágica descrito por Aristóteles e sua aplicabilidade em algumas tragédias, entre elas o teatro de Ésquilo e o de Sófocles. Neste ponto, observa que as obras tratam de questões sempre coletivas e de importância social, com grandes ideias cívicas e morais. Num primeiro sinal de “individualização” dos personagens no drama grego, como o caso de Eurípedes, pode-se notar uma potência antitrágica, que vai solicitar do público um tipo de emoção de ordem passional, em substituição à de ordem moral, como outrora.

A próxima ideia exposta pelo autor é justamente a que mais interessa a esta tese. Barthes, curiosamente, afirma que “na ordem do espetáculo, só temos hoje um único jogo de que a paixão individual seja excluída, é o esporte” (1984, p. 27). Em seguida, no entanto, ele faz uma afirmação que está muito longe da experiência do torcedor brasileiro.

O público de uma grande partida de futebol sem dúvida não chora, mas se aproxima de uma perturbação coletiva liberada sem falso pudor; também ele aceita uma participação do próprio corpo no combate assistido; contrariamente ao público do teatro burguês, inerte, reservado, só vivendo o

espetáculo pelo olhar, aliás, bastante crítico ou adormecido [...]. (BARTHES, 1984, p. 28).

O especialista em teatro grego e em mitologia, Junito de Souza Brandão, na obra *Teatro Grego: Tragédia e Comédia* (2007), também reflete sobre essa passagem da tragédia clássica rumo ao que se tornaria mais adiante o drama moderno, fazendo reflexões sobre a obra de Eurípedes, reflexões estas que de algum modo vão ao encontro das conclusões nietzschianas sobre o último grande tragediógrafo grego e o fim da tragédia clássica. Afirma Brandão:

Se em Ésquilo o teatro é uma teomorfização e suas personagens são mais gigantes que seres humanos, uma vez que sua tragédia é um confronto entre o Hades e o Olimpo; se já em Sófocles, com seu antropocentrismo, se observa um certo distanciamento, com os deuses agindo pela voz dos Oráculos e dos Adivinhos e a Moira como causa segunda, em Eurípedes o rompimento foi total. Nota-se em suas peças uma consciente dessacralização do mito com uma conseqüente proletarização da tragédia. Das trevas de Elêusis de Ésquilo, aos píncaros do Olimpo de Sófocles, a tragédia de Eurípedes desceu para as ruas de Atenas. Moira, a fatalidade cega de Ésquilo, e Logos, a razão socrática de Sófocles, transmutaram-se em Eurípedes em Éros, a força da paixão. (BRANDÃO, 2007, p. 57).

Assim, é mister compreender as principais distinções entre a produção trágica de Ésquilo e Sófocles, como um percurso de alteração e enfraquecimento do elemento trágico, que desembocará na produção de Eurípedes e, por fim, no desaparecimento da tragédia conforme delineada até aqui. Ésquilo trabalha com noções mais antigas, agora reformuladas a partir do sentido olímpico, e vê na administração da justiça desses deuses a presença do sublime. Diferente dele, Sófocles inclina-se para a visão do povo e o sublime está presente no “caráter imerecido de um horrível destino” (NIETZSCHE, 2005, p. 28). O divino está no sofrimento e a distância entre deuses e indivíduos é real, extensa e definitiva, ao contrário do universo de Ésquilo. Em Sófocles revela-se a falta de conhecimento do homem sobre si mesmo, indo contra a ordenação apolínea de busca pela medida e pelo limite, que se dá justamente pelo autoconhecimento. Nesse aspecto, o princípio de Sófocles é ainda mais dionisíaco do que o de Ésquilo, ainda que aparentemente não o seja. As características e fundamentos do elemento trágico em Ésquilo, em Sófocles e, principalmente, em Eurípedes serão retomados adiante, atrelados à análise da experiência trágica do goleiro Barbosa no último jogo da Copa do Mundo de Futebol de 1950.

A consciência da distinta separação entre deuses e indivíduos na obra de Sófocles baseia-se no princípio da piedade, de modo que são reconhecidas e aceitas as fragilidades da

existência. A falta de conhecimento, a incapacidade de decifrar enigmas, a suscetibilidade às desgraças e pavores da existência, tudo isso é reconhecido e exaltado como condições genuinamente humanas. Para Nietzsche apenas dois caminhos são possíveis de serem trilhados a partir desse estado de conhecimento: o do *santo* e o do *artista trágico*, pois apenas esses dois conseguem continuar vivendo indiferentes aos problemas da existência, sem buscar falhas neste modo de vida. A negação dessas verdades faz parte do mundo da aparência, que busca um modelo de existência imerso em otimismo. O que nesse mundo da aparência, apolíneo, é classificado como horrível ou absurdo, no mundo do real, dionisíaco, eleva-se em pulsão criativa. A influência do pensamento de Schopenhauer aqui é evidente. O conceito deste filósofo da vontade, como apresentado no item anterior, é utilizado por Nietzsche agora no contexto da civilização ateniense.

Agora não parecerá mais inconcebível que a mesma Vontade que, como apolínea, ordenava o mundo helênico, tenha recebido em si sua outra forma de aparição, a Vontade dionisíaca. A luta entre ambas as formas de aparição da Vontade tinha um fim extraordinário, criar uma *possibilidade mais elevada da existência* e também nessa possibilidade de chegar a uma *magnificação ainda mais elevada* (por meio da arte). Não mais a arte da aparência, mas a arte trágica era a forma de magnificação: nela, porém, aquela arte da aparência foi totalmente absolvida. Apolo e Dioniso se uniram. Assim como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, assim como a aparência também aqui se estabeleceu como limite, a arte dionisíaco-trágica não é mais ‘verdade’. (NIETZSCHE, 2005, p. 31).

Neste ponto, a ideia do símbolo é fortalecida. A dança da embriaguez torna-se uma verdade simbolizada e o povo inconscientemente arrebatado foi simbolizado pelo coro. Os elementos da “arte aparente” (arquitetura, pintura e escultura) agora se unem aos da “arte trágica” (humana por excelência). As estátuas transformam-se nos atores, as pinturas fazem-se presentes por meio dos cenários que se revezam entre frontispícios de palácios e templos. Opera-se no espaço do milagre, qual seja, a orquestra, a rendição do espectador à experiência de entender tudo o que ali se passa em estado de encantamento, como algo para além do apenas símbolo. A ele é feito o convite de viver a verdade por meio do símbolo. Justamente neste ponto é possível estruturar uma equivalência entre o espetáculo trágico clássico e o futebol enquanto experiência trágica para os torcedores. Essa equivalência será estruturada no quarto capítulo.

Por fim, o terceiro estágio de vigência da tragédia ateniense diz respeito ao que Nietzsche considera como o declínio da tragédia, impulsionado, sobretudo, pelo pensamento socrático, do ponto de vista filosófico, e pela construção de um novo modelo estético da

tragédia, com evidências principalmente na produção de Eurípedes. Esse declínio vem a termo com o surgimento da Nova Comédia, cujos principais representantes são Filemon e Menandro, herdeiros estilísticos do último grande tragediógrafo.

Nesse ponto da análise, Nietzsche produz um texto que oscila entre o sublime e o irônico. Os capítulos 11, 12 e 13 de *O Nascimento da Tragédia* versam justamente sobre esse período e sobre as mudanças de paradigmas atribuídas por ele a Eurípedes. O capítulo 11 inicia-se com uma eloquente e contundente metáfora:

A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte. Se de fato corresponde a um feliz estado natural separar-se da vida com uma bela descendência e sem qualquer espasmo, então o fim daquelas espécies de arte mais antigas nos mostra semelhante estado natural feliz: elas afundam lentamente e diante de seus olhares moribundos já se erguem os seus mais belos renovos, que alçam a cabeça com breves gestos de impaciência. Com a morte da tragédia grega, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido; tal como certa vez aconteceu com marujos gregos, no templo de Tibério, que ouviram em uma ilha solitária o brado consternador: “O grande Pã está morto!”, também ressoava agora como um doloroso lamento através do mundo helênico: “A tragédia está morta!” (NIETZSCHE, 2007, p. 69).

Para Nietzsche a morte da tragédia está diretamente associada à produção artística de Eurípedes e, para comprovar sua tese, constrói um verdadeiro ataque em massa ao tragediógrafo, fazendo suposições que chegam a ser, em alguns momentos, cômicas, tamanha é a hipérbole utilizada em alguns de seus argumentos. Entretanto, ao tratar da relação de Eurípedes com o espectador, Nietzsche propõe um entendimento cabível para a transição entre a produção trágica e uma dramaturgia que iria culminar mais adiante no drama moderno. Ao trazer para o palco o homem da vida cotidiana, seus problemas, sua prosódia, Eurípedes incorre num duplo erro, segundo o filósofo. Ele tira do palco uma representação macro de grandes linhas daquilo que o humano teria de mais valioso, presente na constituição do herói trágico, e substitui essa representação distanciada por outra de traços tão próximos à realidade que chega a mostrar, segundo suas próprias palavras, “aquela desagradável exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas da natureza” (NIETZSCHE, 2007, p. 71). Em Nietzsche, essa abertura das porteiras do palco para o homem comum e seus problemas cotidianos, sem a mediação do símbolo, é uma das causas do declínio da tragédia. Isso porque, para ele, ao promover esse encontro inusitado entre o povo e o palco do que seria essa nova forma dramática, não mais trágica, mas agora cômica, Eurípedes retira do drama

o elemento dionisíaco, restando nele apenas aquilo que lhe dá forma, ou seja, seu elemento apolíneo. Isso se dá em Eurípedes principalmente pela diminuição da importância do coro e pela utilização de um novo desenho para o que deveria ser o herói trágico. A tragédia reduz-se a uma expressão artística e, no máximo, moral. Deixa, portanto, de ser trágica, daí o jogo de linguagem presente na citação feita há pouco, quando metalinguisticamente o filósofo afirma que a tragédia morreu de modo trágico. Essa proposta é relevante aqui, porque diz respeito a uma possível explicação de como o teatro deixou de ser o espaço ritual, catártico e, principalmente, dionisíaco, passando a constituir-se apenas como espaço de elucubração racional sobre o que teria restado da tragédia. Em tendo o teatro deixado de ser esse espaço, teria a experiência dionisíaca deixado de existir ou teria migrado para outra possível configuração dionisíaco-apolínea? Nietzsche vai defender que a música, mais especificamente a música de Wagner, seria uma suposta retomada dos elementos tipicamente gregos do auge da cultura ateniense, ideia que ele mesmo vai refutar mais adiante. A abordagem sobre a experiência musical, apesar de bastante relevante para a compreensão das teorias nietzschianas, não será analisada aqui, por não se revelar fundamental para a construção da tese do futebol como experiência trágica. Urge aqui compreender esse distanciamento denunciado por Nietzsche entre o teatro e o dionisíaco, a busca pela identificação do espaço simbólico para onde homens e mulheres rumam na ânsia de reviver momentos de êxtase e de esquecimento de si, nos quais, como no nascimento da tragédia grega segundo visão nietzschiana, o dionisíaco irrompe diante do apolíneo e, mesmo sustentado por este, o transcende. De acordo com a presente tese, o futebol é esse evento e é nele que o torcedor brasileiro, guardadas as devidas proporções, encontra a possibilidade de retorno aos seus impulsos primitivos e, sobretudo, à experiência de abandono do eu particular, ideia que já era hegemônica quando de seu reconhecimento de si mesmo, em direção à experiência do eu coletivo, em que o sentimento social emerge, ofuscando, ainda que provisoriamente, a supremacia individual e particular do eu.

O princípio impulsionador de Nietzsche em sua profunda pesquisa sobre a tradição grega e novas formas possíveis de compreender essa tradição, não apenas do ponto de vista histórico, repleto de desvios e interferências de cunho ideológico, mas também do ponto de vista do fenômeno, esteve muitas vezes ligado à busca de compreensão sobre em que ponto os artistas e filósofos alemães estariam errando na tentativa, àquela época, de construir uma arte alemã tão perfeita e relevante quanto fora a cultura helênica. Constatou, para desespero e alvoroço de seus contemporâneos e até mesmo amigos, que o erro crucial do

intento era o de aterem-se apenas ao objetivo inócuo de reproduzirem uma cópia do modelo grego, sem se dedicarem ao que de fato interessava: seu princípio gerador original. Bradava essa descoberta de forma segura e contundente, denunciando a intelectualidade alemã como grande culpada do retumbante fracasso, posto que essa intelectualidade se acreditava capaz de, à revelia da ação cultural das classes mais populares, construir deliberadamente uma cultura perfeita a partir apenas de um modelo. O erro talvez estaria, para seguir as pistas do filósofo, no excesso de socratismo dos alemães em seu intento de reativar o elemento trágico na experiência artística, lançando mão, para isso, apenas de estudos conceituais.

Essa intenção, ao mesmo tempo nobre e ingênua, de buscar compreender e identificar uma nova reedição da experiência trágica não é exclusiva de Nietzsche, ao supor seu possível retorno na experiência dramática e musical da ópera alemã de seu tempo, criticada por ele mesmo quase duas décadas após a publicação de *O Nascimento da Tragédia*, no texto intitulado *Tentativa de Autocrítica*²⁵. Do mesmo modo, a presente tese – que ora se coloca presunçosamente ao lado da tentativa do filósofo alemão de recorrer ao estudo dos elementos filosóficos e poéticos da tragédia grega a fim de compreender uma experiência cultural e estética de seu próprio povo, em sua própria época – não é mais uma tentativa isolada de reencontrar o espaço do trágico na modernidade e na contemporaneidade. Outros autores, investidos da tarefa de defender que o trágico acompanhará a humanidade enquanto humanidade houver, buscam incessantemente por uma argumentação eficaz que não seja apenas um jogo retórico, mas que, ao fim de sua estruturação, convença que está ali uma genuína, ainda que modificada ao longo dos séculos, experiência trágica, tal qual na alta civilização ateniense, no que se refira sobretudo a dialogar com seu próprio tempo, como fez esta, e não em apenas se reportar ao modelo de outrora. Resta, assim, seguir com o levantamento dos elementos fundamentais do trágico poético e do trágico ontológico, na construção de um conceito de trágico aplicável à experiência do torcedor de futebol. Para tanto, será apresentado um pensamento divergente daquele de Nietzsche no que diz respeito ao lugar do herói trágico nas produções modernas, herdeiras diretas do legado de Eurípedes, no sentido de particularização da dor e reconhecimento da vivência privada cotidiana como material capaz de estabelecer uma experiência que se possa caracterizar como trágica.

A tese é apresentada por Raymond Williams na obra *Tragédia Moderna* (2002), publicada originalmente em 1966, e baseia-se fundamentalmente na ideia de que, mesmo em face da individualização do herói supostamente em detrimento de sua significação coletiva, os

²⁵ Texto presente na edição de 2007 da Companhia das Letras, com tradução de J. Guinsburg, como parte dos elementos pré-textuais.

problemas e desafios vivenciados por este novo herói não deixam de conter em si algo de trágico, sem incorrer numa metáfora. Isso porque, para ele, as repercussões da experiência trágica do herói moderno aplicam-se também a transformações na vida daqueles que, em escala infinitamente menor que na tradição clássica, representam a coletividade possível em tempos atuais. Assim, o princípio do trágico estaria não apenas em como a tragédia apresenta-se do ponto de vista do fato, mas na forma como os elementos e resultados do infortúnio repercutem – sempre ao modo do seu tempo – na trajetória do herói, seja ele coletivo (no contexto clássico) ou individualizado (no contexto moderno).

A primeira consideração do autor diz respeito à migração do termo “tragédia” do universo estético para o universo cotidiano, algo similar ao que teria acontecido com os filósofos idealistas alemães, que também importaram não apenas o termo, mas também o debate sobre o conceito e os fundamentos do que seria a tragédia e o trágico. Dentro desse contexto, Williams esclarece que o uso comum e ordinário do termo tragédia para designar acontecimentos cotidianos que envolvem grande infelicidade ou infortúnio não representa um mau uso do termo, como querem alguns, já que aquilo que caracteriza um evento trágico seria, para o autor, seu efeito nos envolvidos, numa dimensão estética ou numa dimensão cotidiana, e não exclusiva e isoladamente o evento em si. Para o autor, não é difícil encontrar, desde que se queira, paralelos e mesmo relações causais entre o que ele chama de “tragédia” e tragédia, sendo o termo com aspas aquele que diz respeito à tradição do termo e o segundo, o uso que se faz dele a partir da experiência concreta, que, escapulindo à tradição, torna-se de uso comum em qualquer tempo e lugar. Seguindo esse raciocínio, as duas primeiras partes do primeiro capítulo (Ideias Trágicas) do livro são denominadas, respectivamente, *Tragédia e Experiência* e *Tragédia e Tradição*, nas quais Williams discorre sobre a tragédia na vida cotidiana e a tragédia enquanto experiência artística.

Tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência. Não apenas os exemplos oferecidos por mim, mas muitos outros acontecimentos – um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada – são chamados de tragédias. No entanto, tragédia é também um nome extraído de um tipo específico de arte dramática, que por vinte e cinco séculos teve, sem interrupções, uma história trincada, mas que pode ser explicada. [...] A coexistência de sentido parece-me natural, e não há nenhuma dificuldade fundamental tanto em ver a relação entre eles quanto em distinguir um do outro. (WILLIAMS, 2002, p. 30).

Numa crítica à tradição do uso do termo em questão, o autor propõe uma reflexão sobre a tradição e a continuidade do termo tragédia. Para ele, a tradição está vinculada àquilo

que permanece e que só permanece porque se atualiza. A compreensão da tradição não estará focada no passado onde ela nasce, mas sempre num presente que a interpreta a partir de uma seleção e avaliação de dados por alguém de uma determinada classe social, e que jamais será um exercício que envolva total neutralidade. Esforçar-se na manutenção de uma tradição, fazendo força à ação do tempo, pode resultar em seu oposto, no aniquilamento do objeto tradicional em questão.

Apesar de estarem sendo perfilados como enunciadores de teorias opostas, os pensamentos de Williams e de Nietzsche encontram, neste ponto, uma relevante concordância, posto que Nietzsche compreende que a permanência do mito e mesmo das religiões depende antes da força que o origina, do que de sua redução ao que restou de elementos e registros históricos.

Pois essa é a maneira como as religiões costumam morrer: quando os pressupostos míticos de uma religião passam a ser sistematizados, sob os olhos severos e racionais de um dogmatismo ortodoxo, como uma suma acabada de eventos históricos, e quando se começa a defender angustiadamente a credibilidade dos mitos, mas, ao mesmo tempo, a resistir a toda possibilidade natural de que continuem a viver e proliferar, quando, por conseguinte, o sentimento para o mito morre e em seu lugar entra a pretensão da religião a ter fundamentos históricos. (NIETZSCHE, 2007, p. 68).

A possibilidade da experiência trágica não estaria presa à história, restrita ao universo clássico, como é comum afirmar. Se a tragédia vivenciada daquela forma, naquele contexto, a partir daqueles elementos formais e substanciais não pode ser reeditada, isso não é suficiente para afirmar que a tragédia seja impossível de ser experimentada hoje. A possibilidade de mudanças ao longo do tempo, acompanhando a própria cultura, teria promovido adaptações à experiência trágica que, para Williams, torna possível defender uma ideia de tragédia moderna. É importante salientar que o autor faz uso do termo “moderno” em alguns momentos como sinônimo de atual e em outros momentos compreendendo o termo do ponto de vista de um conceito histórico referendado em um conjunto de características culturais e mesmo filosóficas, no qual estariam inclusas as obras apresentadas por ele ao longo de seu texto, quais sejam, obras de autores como Ibsen e Miller, Strindberg, O’Neill, Tennessee Williams, para citar apenas os do gênero dramático, já que ele trata também do elemento trágico presente em obras do gênero narrativo, ou épico.

Seguindo seu pensamento sobre a tentativa de compreender a relação da experiência trágica com as peças que chegaram a nosso tempo com a prerrogativa de usarem o

termo “tragédias”, é possível afirmar que o fato de uma montagem atual desses textos clássicos não representar o estabelecimento de uma experiência trágica não garante que essa mesma qualidade de experiência não possa ser novamente realizada, agora por novos meios e fins estreitamente ligados à cultura contemporânea, não estando, de forma alguma, condicionados a tais textos. Há de se investigar, intensa e livremente, novos procedimentos poéticos que possam, de uma forma particular, promover naquela cultura a experiência própria promovida pela tragédia naquela civilização antiga. A partir desse princípio, parece-lhe viável a tentativa de reconhecer na produção artística “moderna”, sobretudo na produção literária dramática que se desdobra no palco e na tela, elementos dignos de serem compreendidos como trágicos.

Seguindo este caminho em busca de compreender essa continuidade da tragédia ao longo do tempo, Williams faz um levantamento dos elementos que a vão constituir em diferentes momentos históricos. Um desses elementos seria a intrincada relação entre a cena e a sociedade, que, no caso da clássica tragédia grega, estaria ligada à força do mito.

A partir daí, no entanto, a radicalidade da proposta de Williams perde força justamente porque, mesmo realizando uma inovadora abordagem para o conceito de tragédia e fazendo importantes considerações sobre a ideia trágica experimentada na vida cotidiana por pessoas comuns, mesmo reconhecendo a relevância dos acontecimentos de suas vidas e as relações com outros da sociedade, o autor, ao expor seus exemplos de novas formas de tragédia, dedica-se, ao longo do livro, a investigar sua noção de trágico apenas naquilo que ele mesmo chama de literatura trágica. Outro aspecto destoante da teoria de Williams para a tese sobre o futebol enquanto experiência trágica diz respeito ao fato de que os exemplos analisados pelo autor, ao longo da obra, estão vinculados ao que se poderia chamar de “drama em si”, com a experiência trágica envolta no seu próprio universo fabular, pouco se dedicando a analisar a força da experiência trágica do ponto de vista da concretude da experiência cênica, ainda que reconheça que é na relação entre o herói, o coro e o ator que se estrutura a experiência trágica do espectador. Nesse modelo de análise, o papel do espectador é apenas especulativo, e não real e concreto como na dramaturgia do futebol, em que não se supõe o que acontecerá quando do encontro do leitor com aquele drama, mas sim, realiza-se uma análise da repercussão do encontro entre o torcedor e a cena do futebol, como se verá no capítulo seguinte.

É deste estado da arte que parte a pesquisa desenvolvida para construção desta tese. Mesmo reconhecendo o valor do uso do termo tragédia pelo senso comum apoiado na

longa experiência vivenciada pelas sociedades ao longo do tempo, conforme propõe Williams, a configuração do espetáculo do futebol, sobretudo da experiência específica da Copa do Mundo de 1950, como uma tragédia, não diz respeito apenas à força popular do uso, mas intenta referendar a máxima popular compreendendo que esse evento representou, de fato, por seus elementos formais e filosóficos analisados ao longo da tese, uma experiência trágica nos moldes contemporâneos. O que a presente tese oferece, a partir das considerações feitas para as teorias apresentadas até aqui, sobretudo as de Aristóteles e de Nietzsche, incluindo agora Williams, diz respeito à ratificação do espetáculo do futebol e de seus desdobramentos práticos no cotidiano dos envolvidos como elementos fundamentais da experiência trágica conforme delineada aqui, não estando ela, portanto, subjugada a uma fábula anterior que lhe dê corpo em cena apenas *a posteriori*. Os conceitos apresentados neste capítulo serão retomados na constituição do espetáculo futebolístico e seus elementos constituintes, tomando como objeto de análise a Copa do Mundo de 1950, enquanto experiência trágica própria da sociedade brasileira da metade século XX.

4 ELEMENTOS TRÁGICOS DO FUTEBOL: A COPA DO MUNDO DE 1950 ENQUANTO UNIDADE DRAMÁTICA

Toda criação artística é um risco. Propor-se (e, mais do que isso, expor-se) a um processo de criação artística, de *poiesis*, da passagem do não existir para o existir, propor-se a um ato de transgressão que é a desobediência humana e a transmutação de si em um deus criador, será sempre uma atividade que envolve risco. Se toda criação artística é um risco, o que dizer da criação cênica, onde a obra sou eu, onde artista e obra confundem-se e expõem-se, juntos, à sanha da plateia por uma única e exclusiva vez, toda e cada vez que o ato criador configura-se plenamente? Se toda criação cênica é um risco, porque mesmo depois de exaustivos ensaios e processos de preparação o ator vê-se sozinho, frente a frente com seu público distinto e diverso, o que dizer do artista cênico da *performance*, que encara o palco, esse conceito aqui já tão transformado, com uma linha tão fina de criação e na corda bamba articula vida, cotidiano, com criação artística. Criação e exposição, juntas num mesmo tempo-espaço.

Se a arte da *performance* é uma arte do risco, mesmo com uma proposta conceitual cênica, o que dizer de uma partida de futebol, um espetáculo cênico montado tal qual uma arena romana, onde artistas supostamente opositores atuam em conjunto na construção de um espetáculo único. As regras não são do universo da estética, mas do âmbito do esporte. Os padrões de formatividade, aqui, estão diretamente ligados aos processos de leitura desta obra, e a relação íntima entre produção e recepção, radicalizada na *performance*, parece alcançar seu nível máximo. Arriscado, efêmero, de resultado imprevisível. Como toda obra de arte, assim é o espetáculo do futebol. É mister, porém, esclarecer que o que se chama aqui de futebol não é apenas aquilo que se entende por partida de futebol. O futebol, configurado enquanto Espetáculo Absoluto, diz respeito a um conjunto de experiências vividas por diferentes agentes, em diferentes tempos, espaços e situações que, de um modo ou de outro, relacionam-se e formam uma intensa teia de relações de produção de sentidos, quer por processos de criação artística quer por processos de leitura, também este um processo produtor de sentido. Essa imbricada teia de relações envolvendo esses mais diversos agentes possui influência tão relevante, não apenas no âmbito da estética e da cultura, mas também numa importante dimensão social, que, de tão complexa e intensa, por muitos anos impediu que fosse possível observar outros elementos que não aqueles que pareciam bastante óbvios numa leitura primeira, quais sejam, os elementos esportivos, o desempenho técnico, as

relações de poder, o exercício da disputa, os processos de identificação com os clubes, entre outros. Durante muitos anos – mais de um século, para sermos mais precisos – escondeu-se, neste emaranhado de características distintas, o aspecto mais evidente da experiência do futebol. Escondeu-se no melhor lugar em que se escondem os espertos: à vista de todos! As dimensões espetacular, teatral, cênica e dramatúrgica, mas, sobretudo, trágica, do futebol estiveram por muito tempo à margem dos importantes debates sobre esse evento, muito provavelmente pela falta de uma análise minuciosa de seus aspectos formais e de um pensamento estético-filosófico que o abordasse a partir de uma nova perspectiva, utilizando nova linguagem, construindo novos horizontes.

Dos conceitos apresentados no terceiro capítulo desta tese, ancorados nos princípios aristotélicos, do ponto de vista formal, e nos fundamentos filosóficos postulados por Nietzsche naquele contexto neoplatônico da Alemanha do final do século XIX, dois aplicam-se adequadamente à análise do espetáculo do futebol, mais especificamente da Copa de 1950, conforme proposta nesta tese. No que tange à formação da sequência de fatos que resultarão num fim trágico, o campeonato em questão e seu potencial para a construção de uma contundente fábula trágica, resultante de uma experiência ritual e coletiva, catalisadora de sentimentos comungados por uma mesma comunidade, parecem ser um evento essencialmente trágico. Nietzsche não esconde sua obsessiva ideia de que a efabulação e seus excessos, operados, sobretudo, a partir de Sófocles e chegando a termo com Eurípedes, seriam o principal motivo da morte da tragédia.

Compreender o futebol como sendo esse evento ritualístico, possuidor de elementos apolíneos, é entender que a efabulação, anterior e autônoma em relação à cena, não constitui parte do evento trágico conforme Nietzsche o compreende. A efabulação que brota do futebol enquanto drama pertence a ele próprio, origina-se nele e a ele retorna; por isso também o termo Espetáculo Absoluto, porque tudo diz respeito ao espetáculo do futebol, nada antes ou fora dele. Como no rito dionisíaco, os autores da tragédia do futebol são todos os envolvidos na experiência. O que muda no curso do futebol enquanto experiência trágica, em comparação à experiência clássica, são as formas apolíneas responsáveis pelo novo drama. Assim, é legítimo e até mesmo urgente compreender quais são os elementos formais que desenham o futebol a partir de dois pontos de vista: enquanto experiência trágica e enquanto efabulação própria (dramaturgia da leitura).

O conceito de efabulação aplicado aqui, na construção da narrativa da Copa do Mundo a partir da dramaturgia da leitura, está balizado nos princípios da *Poética*, na qual

Aristóteles defende que a fábula – ou o mito, como ele próprio trata em alguns momentos – é o eixo estruturante do poema trágico. Segundo ele, é indispensável, para o sucesso da obra, que seu conteúdo dramático seja de propriedade comum a todos os envolvidos em sua recepção. A forma como o poeta dramático apresentará, ou melhor dizendo, reapresentará essa fábula já conhecida por todos é da natureza da criação artística, operando entre o verdadeiro (aquilo que foi) e o verossímil (aquilo que poderia ter sido). Desse modo, o termo efabulação opera neste contexto como o ato de organizar uma fábula a partir dos elementos cênicos e dramáticos apresentados durante a unidade dramática em questão, no caso, a Copa do Mundo de Futebol de 1950. A efabulação de todo esse episódio é um dos elementos finais na configuração do campeonato enquanto experiência trágica. Do balé dos vinte e dois homens dentro do campo interessa a esta tese apenas seus efeitos dramáticos, ou seja, a repercussão de cada lance no torcedor e na relação com outros momentos dramaticamente relevantes. As regras do futebol operam, pois, como uma espécie de paradigma e as combinações entre elas representam sintagmas possíveis.

A Copa de 1950 é um verdadeiro mito. Para os brasileiros e também para os uruguaios. Como afirma o texto de abertura do filme *Maracanã* (2013): “Dizem que foi a partida mais emocionante da história. Essa jogada não só mudou o destino dos homens que estão em campo, mas também deixou sua marca em dois povos.” Por mais que se compreenda a força da experiência deste campeonato do ponto de vista de sua repercussão para os brasileiros, identificar seu fator trágico requer também compreender o antes e o depois do torneio para os jogadores e, mais do que isso, para o povo uruguaio. Segundo o historiador Geraldo Caetano, em depoimento no filme citado, o Uruguai vivia um momento de equilíbrio, com baixos níveis de pobreza e de marginalidade. O futebol e a sociedade integravam-se numa articulação bastante sólida.

Em 1948, dentro no âmbito do futebol profissional uruguaio, no entanto, havia-se instalado uma crise. Os jogadores lutavam por direitos trabalhistas que lhes eram negados. Nesse mesmo ano, deflagraram uma greve que durou longos sete meses. É nesse contexto político do futebol que se destaca a figura de Obdulio Varela, que será o capitão da seleção uruguaia em 1950. Com a opinião pública a seu favor, os jogadores acabaram por alcançar conquistas importantes, a partir da interferência do governo federal. O mesmo governo que, em 1950, irá pessoalmente convencer Varela a atender às convocações, garantindo-lhe um emprego público assim que regressasse do Brasil.

Já no ano da copa, ao contrário da seleção brasileira, que dispunha de boas condições para treinar e era dirigida pelo bem-sucedido técnico Flávio Costa, a seleção uruguaia não dispunha de financiamento, não tinha treinador e apresentava muitos desfalques de seus principais jogadores. Essa conjuntura fazia com que o Uruguai chegasse ao Brasil sem muitas perspectivas de sair com o título de campeão mundial. A torcida, ainda que fiel à seleção, não encontrava motivos para acreditar no feito. Já na concentração brasileira, na cidade do Rio de Janeiro, os jogadores e a equipe técnica que se formou para o mundial começaram a desenvolver uma relação pessoal que, segundo comentaristas que deram depoimento no filme *Maracaná*, seria um diferencial para o escrete. A liderança de Obdulio Varela já era inquestionável e, apesar de sua rudez, era considerado uma pessoa de boa convivência.

Essas informações são de fundamental importância para se compreender o momento em que acontecerá o que, para o Brasil, representou a grande peripécia de sua experiência trágica. Fechando os olhos para o gigante que se formava durante o campeonato, os brasileiros apenas enxergavam os resultados apertados da seleção uruguaia como exemplo de seu pobre futebol. Não se deram conta, no entanto, de que, mesmo apertados, os placares, com empates suados e viradas miraculosas, sinalizavam a fúria e a garra daquele grupo. Apesar de ganhar de 8 x 0 da Bolívia, o que, de alguma forma, serviu para aquecer a seleção celeste, os demais jogos foram difíceis e, enquanto o Brasil tranquilizava-se com os bons resultados, o Uruguai concentrava-se na busca por um futebol mais eficiente. Com o passar do tempo e com a realização das partidas, o Brasil seguia rumo à construção de seu próprio precipício. Como se verá nas seções seguintes, passo a passo o Brasil foi caminhando em direção ao seu infortúnio, e a felicidade experimentada a cada nova partida só aumentava o impacto que a posterior derrota representaria.

4.1 CONCEITOS DRAMÁTICOS PRÓPRIOS DA TEORIA DA EXPERIÊNCIA TRÁGICA DO TORCEDOR

Dentro dessa perspectiva, alguns conceitos serão trabalhados a partir de agora com o objetivo de construir uma gramática própria para, ao final desta pesquisa, chegarmos à configuração do futebol enquanto atividade estética, mais especificamente, por envolver elementos cênicos e dramáticos, uma atividade de natureza teatral, ao fim denominada de *Espetáculo Absoluto*. Para a constituição de uma gramática com a qual se possa recategorizar o futebol no Brasil, alguns conceitos deverão ser apresentados antes de se construir a teoria do futebol enquanto Espetáculo Absoluto. Nessa tarefa, três conceitos são fundamentais para a compreensão da tese construída aqui. São os chamados conceitos centrais:

- Espetáculo Absoluto;
- Unidade Dramática;
- Cena Geradora;
- Entorno Criativo.

Apesar de fundamental para a construção da tese que ora se estrutura, a definição isolada dos termos acima não é suficiente para que se compreenda a fundamentação da nova abordagem. É importante, sobretudo para a compreensão do significado dos termos, que se compreenda a relação entre estes elementos, em que a Unidade Dramática é resultado da relação de interferências entre a Cena Geradora e o Entorno Criativo. Além desses três importantes conceitos e suas relações, outros conceitos devem ser estabelecidos para a configuração do que se quer chamar aqui de Dramaturgia do Futebol. São os Conceitos Periféricos, que reúnem as Cenas Geradoras e seu Entorno Criativo dentro de uma mesma Unidade Dramática, constituída de:

- Sistemas de Composição;
- Vínculos dramáticos de origem e Vínculos dramáticos de repercussão;
- Elementos dramáticos convergentes.

4.1.1 Espetáculo Absoluto

O *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* conceitua o termo “espetáculo” da seguinte maneira:

ESPETÁCULO: *s.m.* **1** Aquilo que chama e prende a atenção **2** Encenação para ser apresentada diante de um público; peça <estão ensaiando um novo e.> **3** Qualquer apresentação pública de teatro, canto ou dança, num palco, numa arena, em praça pública, etc.; show **4** *p.ext.* Algo que atrai a atenção pela beleza, maestria, grandiosidade, vibração, etc. <muitos vão ao estádio de futebol mais pelo e. do que pelo esporte mesmo> [...]. (HOUAISS, 2008, p.1229)

O termo Espetáculo Absoluto, apesar de aparentemente pretensioso, constituiu-se de modo a expressar uma característica específica do futebol enquanto evento total, para além das partidas específicas, dizendo respeito aos diversos eventos que a ele se relacionam. Trata-se, aqui, do futebol enquanto evento de repercussões cotidianas, pelo qual o torcedor vivencia, por vezes, o que aqui se define como experiência trágica, de caráter estético e extraestético, conforme conceituado no terceiro capítulo desta tese. A opção por essa definição para além da partida diz respeito à compreensão de que uma partida de futebol, para ser considerada trágica, deve estar subordinada a outras dimensões que lhe atribuem sentido, a partir de relações estabelecidas entre partidas distintas. Uma partida de futebol é, para o torcedor daquele clube ou seleção, uma experiência única que, no entanto, não opera isoladamente. É no rastro de outras partidas, sejam relacionadas a um mesmo campeonato, a uma temporada, ou mesmo à história do time, que o sentido de uma partida se estabelece. Por sua vez, esta partida, tão logo finalizada, entra para a galeria de produção de sentidos que repercutirá nas partidas que virão.

É importante lembrar, no entanto, que, para a presente tese, o futebol e seus eventos estão sendo apreciados a partir do ponto de vista de sua espetacularidade e seu potencial dramático. Essa dramaturgia diz respeito não apenas aos resultados do futebol enquanto esporte, ou seja, vai além do saldo de gols, da vitória ou da derrota de determinado time, da conquista de um título, do acesso ou do rebaixamento numa categoria hierarquizada de times. Ela é construída sempre a partir da repercussão desses resultados em seus torcedores e é estruturada a partir da recepção de todo o evento pelo torcedor, desde uma partida específica até os demais eventos que dela se desdobram, quer seja em campo, quer seja no cotidiano de jogadores, torcedores e demais envolvidos na prática futebolística.

Para configurar cuidadosamente estes meios de recepção que desembocam no futebol como um todo, é preciso, antes, compreender que se trata aqui da recepção não apenas da Cena Geradora (a partida de futebol), mas do futebol em toda a sua dimensão, ou seja, o futebol enquanto Espetáculo Absoluto. Neste, a função de espectador também se estilhaça enquanto tal e toda produção que resulte dela será sempre resultado de uma experiência anterior que envolve recepção em outro nível. Para ilustrar esta relação entre a recepção e a produção de um evento seguinte, já na construção da Cena Geradora, pode-se observar a ação do árbitro da partida e sua relação entre os agentes internos e externos. Segundo análise dos agentes criadores dentro da partida, apresentada no livro *Futebol x Teatro: rito, cena e dramaturgia do espetáculo futebolístico* (AMORIM, 2014), proponho a seguinte compreensão inicial deste percurso espectador-atuante:

Ele (o árbitro) “faz o jogo”, porque está inserido nele, porque é integrante da partida em si, definindo resultados, conduzindo procedimentos, sendo neste caso chamado, grosso modo, de “ator”. Mas, sua *performance* na construção da partida depende de sua leitura do jogo, pois ele só age a partir do que vê. Assim, ao mesmo tempo em que faz o jogo, ele o assiste e só pode fazer o que faz, porque “assiste ao jogo”. Antes de exercer sua função de ator, ele é “espectador”. Os jogadores fazem o jogo, o árbitro assiste ao jogo, interpreta o que assiste e ao mesmo tempo constrói junto, dado que o resultado de sua interpretação interfere no jogo ao mesmo tempo em que ele acontece. Num movimento espiral, ele assiste e constrói o jogo. O jogo que vemos, não é o mesmo que o árbitro vê, mas sim um novo espetáculo construído também por ele. (AMORIM, 2014, p. 28-29).

Observa-se neste caso que as fronteiras entre a recepção e a criação dissolvem-se a cada momento, não apenas na relação jogador/torcedor, mas também nas relações internas dentro do campo como ficou evidente na citação acima. Esse mesmo modelo de interferência vai ser encontrado em diferentes momentos e a partir de diferentes níveis de relação. Retomando os princípios formais do poema trágico, estabelecidos por Aristóteles na *Poética* e verificados no terceiro capítulo desta tese, é possível propor uma estrutura de leitura da Copa do Mundo de 1950 enquanto drama, utilizando, para tanto, o conceito de dramaturgia da leitura apresentado por mim na obra citada. Ali, buscando meios de verificar os elementos dramaturgicos e cênicos do evento que sejam capazes de dar conta da experiência do torcedor em relação às partidas de futebol e sua repercussão no cotidiano dos torcedores, proponho que:

[...] Defender uma dramaturgia do futebol é reconhecer que este drama dá-se à recepção através de uma escrita própria, produzida por diversos agentes, que sofre interferência do contexto a que está exposto, fazendo desta

dramaturgia, aqui considerada dramaturgia da leitura, uma forma própria de construção literária estritamente aliada à recepção, só existindo através desta. [...] Compreende-se por dramaturgia da leitura o fato de que uma dramaturgia possível para o espetáculo futebolístico está inevitavelmente ligada à cena acontecida, ao contrário do teatro ou mesmo da dança, onde a dramaturgia mais do que anterior é geradora da cena. No caso do futebol, a história a ser contada, o roteiro a ser identificado será sempre uma leitura da cena acontecida em campo. Ela pode até ser simultânea, como em espetáculos teatrais que envolvem processos de improvisação em cena, mas jamais será anterior à cena, podendo encontrar nos momentos anteriores ao jogo apenas expectativas e probabilidades relativas à partida, jamais sua dramaturgia. (AMORIM, 2014, p. 105).

A dramaturgia do futebol pode revelar-se mesmo simultânea à cena, como em espetáculos teatrais que envolvem processos de improvisação em cena, mas jamais será anterior à cena, podendo encontrar nos momentos anteriores ao jogo apenas expectativas e probabilidades relativas à partida, jamais sua dramaturgia, pois, como tratei no caso do árbitro e nos demais, quem assiste a qualquer uma das dimensões do Espetáculo Absoluto torna-se agente criador e atuante de outra dimensão que pode voltar a se relacionar com a dimensão na qual está envolvido. Dentro do universo que configura a Dramaturgia da Leitura, uma dimensão compõe a outra e, ao se configurar como dramaturgia em si, torna-se ainda elemento narrativo da dimensão seguinte, que, de alguma forma, interfere ou terá interferido na construção daquela dramaturgia já registrada. Avançando deste modo de compreender essa experiência, sinalizo quatro possíveis dimensões que se entrecruzam enquanto Cenas Geradoras na configuração do Espetáculo Absoluto:

Do ponto de vista da partida de futebol, encerrada em seu tempo e espaço definidos. (Ex.: Bahia X Vitória). Do ponto de vista de um campeonato, onde cada partida de cada time são elementos de um todo maior, agora executável em diferentes espaços e tempos. (Ex.: Campeonato Baiano de Futebol, onde jogam os times do estado da Bahia). Do ponto de vista de uma temporada, considerando como tal o ano de trabalho da equipe. (Ex.: na temporada 2009 o Esporte Clube Bahia disputou o campeonato baiano, disputou a série B do campeonato brasileiro de futebol e disputou a Copa do Brasil). Do ponto de vista da história do futebol. (Ex.: a história de um clube, narrada quase sempre pelas conquistas ou pela trajetória de seus jogadores inesquecíveis, ou mesmo jogos históricos que tenham envolvido alguma polêmica de arbitragem ou um grande desempenho). (AMORIM, 2009, p. 55).

Para ilustrar a hipótese acima, tenciona-se compreender o que se consideram dimensões distintas, quais sejam, a partida, o campeonato, a temporada e a história do time (clube ou seleção). É importante ter em mente que a relação entre essas dimensões não é

unilateral, ordenada ou regular. Assim, não é apenas a dramaturgia da partida que interfere na dramaturgia do campeonato. Essa relação direta e cronológica acontece, mas não é a única. Os elementos da história do clube, por exemplo, interferem na partida na medida em que todos os agentes envolvidos (profissionais diretamente ligados ao jogo, imprensa, cartolas, torcedores e, sobretudo, os jogadores) conhecem essa história, quer sejam os agentes diretos dessa história, que seriam, além dos torcedores, os profissionais do time que reconhecem a responsabilidade de fazer parte dessa história, quer sejam seus adversários, que sentem o peso da história do clube opositor, para intimidá-los ou fortalecê-los. Nenhuma das quatro dimensões delineadas nesta hipótese existe isoladamente, cada uma delas é parte da sua própria dramaturgia e sofre interferência das demais ao mesmo tempo em que nelas interfere.

A definição da dramaturgia da leitura é relevante para a constituição da Copa de 1950 enquanto experiência trágica porque os elementos que serão listados e analisados a seguir só foram organizados de tal modo na tentativa de compreender o impacto daquele evento depois dele acontecido. O resultado negativo daquele certame fez com que, na tentativa de compreender seus motivos, modos e razões, o cidadão brasileiro pudesse ir organizando uma teia de fatos e acontecimentos dentro e fora do universo do futebol que representasse minimamente uma trajetória aceitável para o desenlace que se deu. Utilizando o modelo proposto na elaboração do conceito de Espetáculo Absoluto, será feita a análise desse evento dentro de um modelo próprio de estruturação, paralelo à sua capacidade de preencher os critérios do universo do drama. Compreendendo a Copa do Mundo de 1950 como universo dramático a ser analisado, seguem os elementos dramaturgicos do evento.

4.1.2 Unidade Dramática do Futebol

Denomina-se unidade dramática, dentro deste contexto, o conjunto das relações dos elementos dramaturgicos de diferentes Cenas Geradoras passível de ser compreendido do ponto de vista de uma unidade que o configure. Apesar de estar ligada sempre a outra Unidade Dramática sem a qual não se constitui, cada uma apresenta elementos próprios que a caracterizam como unidade e que de algum modo interferirão na constituição de uma nova unidade. Uma Unidade Dramática do Futebol compõe-se de Sistemas de Composição que possuem alguma autonomia em sua constituição, mas que existem apenas dentro de um universo.

4.1.3 Cena Geradora

A cena geradora configura-se como o centro nevrálgico do futebol enquanto experiência estética absoluta. Uma partida de futebol, seja ela profissional ou apenas uma partida entre amigos, na presente abordagem, será sempre entendida como cena geradora, por ser o ponto originário das demais dimensões criativas que juntas constituirão o Espetáculo Absoluto. De modo dinâmico, porém, num sistema complexo, cada Cena Geradora resultará inevitável e automaticamente num Entorno Criativo que repercutirá em outra cena geradora, podendo ser posterior ou mesmo concomitante a ele. Em termos cronológicos, o Entorno Criativo tem ação ininterrupta, relacionando-se continua e infinitamente com as cenas geradoras. Além dessa relação entre esses dois conceitos centrais, os conceitos periféricos atuam na construção direta da cena geradora.

4.1.4 Entorno Criativo

Os processos de recepção do futebol estruturam-se em eixos distintos das experiências estéticas a que chamamos, na pós-modernidade, de artes do espetáculo. Como outros fenômenos comportamentais da contemporaneidade, a recepção do futebol envolve interdisciplinaridade, entrecruzamento de tempos, espaços e procedimentos, além de uma relevante parcela de criação, requerendo, assim, análise específica e cuidadosa. O primeiro passo seja talvez promover uma abordagem própria para a compreensão da recepção do futebol a partir de um enfoque que consiga desprender-se de costumes próprios da modernidade. Assim, urge correlacionar práticas espetaculares com realizações ritualísticas, como era costume em outros períodos históricos, sobretudo em civilizações pré-modernas. Dentro dessa linha conceitual, o filósofo francês Michel Maffesoli apresenta, como eixo central de seu pensamento, dados que apontam para o fato de que a construção da pós-modernidade estrutura-se em práticas do cotidiano por meio de dados, fatos e procedimentos relacionados, sobretudo, à materialidade dos acontecimentos comuns. Esses elementos aludidos por Maffesoli são cruciais na produção e na recepção de eventos espetaculares, como é o caso do futebol, experiência que se caracteriza fundamentalmente por seu caráter material e corporal, posto que se dá integralmente vinculado à presença de seus agentes e também por configurar-se como um evento inerente ao cotidiano dos envolvidos. Assim, sinaliza Maffesoli:

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

Partindo dessa abordagem, a proposta que se segue é olhar profundamente para a vida comum das pessoas e encontrar em suas práticas elementos que possam atribuir-lhe uma leitura do ponto de vista estético, criador de sentidos a partir de diferentes práticas subjetivas que, no entanto, não carecem estar vinculadas a procedimentos tradicionalmente chamados de artísticos. Ao contrário, é encontrar a vontade estética que está implícita em suas práticas aparentemente desprovidas deste caráter.

Ser espectador de futebol é mais que assistir a uma partida. É envolver-se em diferentes eventos, associar-se a diferentes mídias, emitir opiniões que, ao mesmo tempo em que nascem do universo do futebol, o constroem, ampliando o alcance universal que se nota. Para ilustrar a magnitude desse alcance, é legítimo sinalizar que, atualmente, das redes de canais fechados dedicados a práticas esportivas (algo em torno de três dúzias de canais), a maioria deles apresenta programas vinculados diretamente ao futebol. Somam-se a esses os dispendiosos canais conhecidos com PFC (*Premiere Futebol Clube*), uma verdadeira indústria do espetáculo televisivo direta e exclusivamente associada ao futebol. Contam-se, ainda, canais similares, como a Rede Sportv, a Rede ESPN (*Entertainment and Sports Programming Network*) e *Fox Sport*, além das transmissões em canais abertos como TV Globo, TV Bandeirantes e TV Record e o canal público da Rede Brasil. Esses canais dividem os direitos de transmissão dos maiores e mais rentáveis campeonatos mundiais, desde os campeonatos estaduais, passando pelas três mais importantes divisões do campeonato brasileiro, campeonatos interclubes estrangeiros – como o italiano, o espanhol, o inglês, entre outros de menor destaque –, até os grandes campeonatos continentais de clubes ou seleções, como a Copa Libertadores da América²⁶, a Copa das Américas²⁷, a Liga dos Campeões da UEFA²⁸, para citar os mais importantes. Isso sem contabilizar os direitos de transmissão da Copa das

²⁶ Torneio entre os principais times dos países da América do Sul. Este nome foi dado em homenagem aos líderes das revoluções ocorridas neste território ao longo das décadas de 1960 e 1970. Hoje, chama-se Copa Libertadores Santander, por conta de seu principal patrocinador.

²⁷ Torneio entre os principais times das Américas, incluindo times dos Estados Unidos e de países da América Central.

²⁸ Torneio realizado entre os principais clubes europeus.

Confederações²⁹ e do maior evento de todos da atualidade, a Copa do Mundo de Futebol³⁰. Não estão listados aqui os canais específicos dos clubes, que se espalham país adentro, canais transmitidos via antena parabólica ou mesmo canais específicos na internet.

Entorno Criativo, em termos estéticos, diz respeito a tudo o que acontece no espaço cotidiano do torcedor e diz respeito a determinada partida de futebol e seus desdobramentos. O termo “entorno” remete à ideia daquilo que está em torno, que circunda, que envolve. Aciona uma imagem espacial onde se operam atividades, justamente como é compreendido aqui, uma dimensão onde os principais agentes são os torcedores. Neste entorno são construídos e disseminados elementos fundamentais para a constante elaboração e reelaboração das relações do torcedor com o futebol enquanto Espetáculo Absoluto, daí o adjetivo “criativo”. É nesta dimensão, do Entorno Criativo, que desembocam as consequências diretas de uma Cena Geradora. Do mesmo modo, é dele que irrompem elementos que interferirão direta e decisivamente numa nova Cena Geradora. Nesta dimensão atuam os mais diversos agentes, com ações das mais simples, como os comentários cotidianos sobre uma partida, sobre o campeonato, sobre o desempenho de um time ou a *performance* de um jogador, feitos na padaria, na mesa do bar, no salão de beleza, até as mais complexas, como os programas especializados no tema, os jornais impressos e mesmo as transações financeiras entre clubes, empresas financiadoras e agências de jogadores. Tudo o que se refere ao universo do futebol a partir do cotidiano das pessoas – torcedores ou não – em alguma medida interfere na Cena Geradora, justamente por promover uma determinada leitura desta, independente do seu resultado enquanto partida. Do ponto de vista da cronologia, dentro da dimensão do jogo, as Cenas Geradoras duram, no mínimo 105 minutos, contando os dois tempos de 45 e o intervalo de 15 minutos, considerando as partidas que não têm acréscimo de tempo, prorrogação e cobrança de pênaltis. O Entorno Criativo, por sua vez, manifesta-se ininterruptamente, sem ser possível estabelecer onde começa e onde acaba.

²⁹ Torneio mundial realizado um ano antes da Copa do Mundo de Futebol, com sede no mesmo país deste último evento. Participam deste torneio seis países que tenham sido campeões continentais, mais o país sede e o atual campeão mundial de Futebol.

³⁰ Maior torneio mundial de futebol da atualidade, disputado por 30 equipes selecionadas a partir de jogos denominados Eliminatórias da Copa do Mundo, realizados por continentes, mais o país sede e o atual campeão mundial, totalizando 32 países participantes.

4.1.5 Sistemas de Composição Dramática

A partir de um sistema específico de composição, as Cenas Geradoras organizam-se de modo a constituírem um Universo Dramático. Estes sistemas operam a partir de dois modos. No modo horizontal, é possível denominar sistemas de composição que acontecem paralelamente durante toda a vigência da Unidade Dramática, como é o caso, em grandes campeonatos, das séries distintas onde são agrupados os times a partir de seu nível técnico de desempenho. No modo vertical, os sistemas de composição acontecem num eixo cronológico de afunilamento, onde cada grupo de Cenas Geradoras conduzirá a Unidade para seu desfecho. Assim, é possível dizer que todo Sistema de Composição Horizontal constitui-se de Sistemas de Composição Vertical, e que todo Sistema de Composição Vertical, por sua vez, está estruturado sobre um Sistema de Composição Horizontal. As Unidades Dramáticas articulam-se entre si em seus processos de geração. Essa articulação é feita a partir de duas relações distintas, que vão configurar o tipo de vínculo dramático, quais sejam, o vínculo dramático de origem e o vínculo dramático de repercussão.

4.1.6 Vínculos dramáticos de origem e Vínculos dramáticos de repercussão

Os Vínculos dramáticos de origem são vínculos com outras Unidades Dramáticas que participaram da constituição de uma Unidade ou de um Sistema de Composição específico. Cada Unidade tem origem em outra. Exemplo: a formação de uma Copa Libertadores da América tem como Vínculo Dramático de Origem os campeonatos nacionais dos países da América Latina. No nível dos Sistemas de Composição, pode-se definir como Vínculo Dramático de Origem a fase anterior ao Sistema em questão. Assim, uma final de campeonato, terá como Vínculo Dramático de Origem, a fase semifinal, esta por sua vez, terá as quartas de final e assim sucessivamente.

Os Vínculos dramáticos de repercussão, por sua vez, são construídos na relação entre uma Unidade Dramática ou um Sistema de Composição anteriores com uma nova Unidade Dramática ou novo Sistema de Composição, sendo essa primeira unidade ou sistema parte estruturante da organização da unidade ou sistema seguinte. Mantendo o exemplo anterior, o Vínculo Dramático de Repercussão da Copa Libertadores da América é o Mundial Interclubes. No âmbito dos Sistemas Compositores, a fase de grupos configura-se como Vínculo Dramático de Repercussão das quartas de final, estas como Vínculo Dramático de

Repercussão das semifinais e estas, da final do referido campeonato. É como se estes campeonatos, que aqui funcionam como Universos Dramáticos, fossem responsáveis pela seleção dos personagens deste novo Universo Dramático, que é a Copa Libertadores.

4.1.7 Elementos dramáticos convergentes

São elementos intrínsecos a uma determinada Cena Geradora que interferem diretamente na construção de sentido de outra Cena Geradora. Os Elementos Dramáticos Convergentes operam geralmente quando há relação entre duas ou mais Cenas Geradoras, como, por exemplo, quando duas partidas possuem relevância entre si e seus resultados interferem uns nos outros. É possível afirmar dois tipos de convergência de cenas. A primeira, quando a Cena Geradora envolve um mesmo time que, mais do que da vitória, precisa de um saldo de gols específico para conseguir um resultado positivo dentro de uma Unidade Dramática. Neste caso, de conhecedor desse elemento dramático originário de outra Cena Geradora que converge para a recepção deste, o triunfo não é representado apenas pela vitória, mas pela construção do resultado necessário para conquista do título ou para classificação para uma nova fase, neste caso, um novo Sistema de Composição. Este Elemento Convergente é típico dos Campeonatos com os chamados jogos de “ida e volta”³¹. A segunda forma possível de convergência é observada quando mais de uma Cena Geradora envolve times distintos. Neste caso, o resultado de uma partida, para ser considerado positivo ou favorável dentro de uma Unidade Dramática específica, está condicionado ao resultado de outra partida, envolvendo outros dois times. O torcedor, aqui, dedica-se a acompanhar o desenvolvimento de duas Cenas Geradoras consecutivas ou paralelas. Aqui, o resultado de uma partida será um Elemento Dramático Convergente da outra.

Ainda que as Unidades Dramáticas estejam diretamente ligadas aos diversos campeonatos sob os quais o futebol brasileiro, o sul-americano e mesmo o mundial se organizam, elas não são sinônimas. Um campeonato diz respeito à organização e ao desenvolvimento prático do futebol, seguindo regras desportivas específicas, fazendo parte,

³¹ Campeonatos chamados de ida e volta são aqueles em que os times que se enfrentam o fazem duas vezes, sendo cada uma delas no campo de um dos times. O time com mando de campo, ou seja, que joga em seu próprio estádio, ou em algum estádio que no momento esteja definido como seu, terá sempre o nome aparecendo primeiro na descrição do jogo. Ex.: Bahia x Vitória, o jogo acontece na Arena Fonte Nova, estádio pertencente ao Estado da Bahia, mas que abriga o Esporte Clube Bahia. Vitória x Bahia, o jogo acontece no Estádio Manoel Barradas, Barradão, de propriedade e mando de campo do Sport Clube Vitória.

portanto, da dimensão do jogo. Enquanto isso, nas Unidades Dramáticas, da ordem da dimensão do drama, os campeonatos são compreendidos do ponto de vista de sua construção de sentido para o público que o acompanha. As regras específicas dos campeonatos tornam-se elementos dramaturgicos destas Unidades enquanto interferem nos processos de recepção do evento, ou seja, na forma como os torcedores acompanham cada etapa, cada partida e seus desdobramentos dentro dos campeonatos. Nesta relação íntima entre as Unidades Dramáticas e os campeonatos ou torneios, é possível classificar estes últimos do ponto de vista de seu grau de alcance num nível político-geográfico, levando em consideração a relação que os torcedores brasileiros estabelecem com eles enquanto Unidades Dramáticas.

- a) Campeonatos de caráter regional:** campeonatos estaduais – Campeonato Baiano, Campeonato Pernambucano, Campeonato Paulista, Campeonato Carioca. Estes campeonatos são realizados dentro de cada estado, com times locais, e são, via de regra, acompanhados pela população do próprio estado ou por torcedores que emigraram para outros estados ou países e que acompanham o desempenho de seu time de origem, à exceção dos campeonatos paulista e carioca, cuja transmissão via canais abertos de TV faz com que a sua recepção atinja níveis nacionais. Também são considerados regionais os campeonatos que integram times das regiões político-geográficas do Brasil, como a Copa do Nordeste ou o extinto Torneio Rio-São Paulo.
- b) Campeonatos de caráter nacional:** Campeonato Brasileiro e Copa do Brasil. São campeonatos que integram times da maioria dos estados brasileiros. Têm duração maior do que os campeonatos estaduais e regionais. Os vínculos dramáticos são mais complexos e o alcance de público é infinitamente superior aos Universos Dramáticos de Futebol regionais. Do ponto de vista da relação entre a Cena Geradora e o Entorno Criativo, os campeonatos nacionais são as Unidades Dramáticas que mais alimentam o Espetáculo Absoluto, perdendo em alcance apenas para a Copa do Mundo de Futebol, que, apesar de promover maior mobilização dos torcedores brasileiros, acontece apenas de quatro em quatro anos, cabendo aos campeonatos nacionais, sobretudo ao Campeonato Brasileiro de Futebol, desde 1959, o mérito de organizar maior número de torcedores em torno de um mesmo Universo Dramático.

- c) **Campeonatos de caráter continental:** Copa Libertadores da América, Copa Sul-Americana, Copa Concacaf e Copa América. Os dois primeiros são campeonatos que envolvem times de diferentes países do continente sul-americano, sendo atualmente a Libertadores da América a mais importante. A Copa Sul-Americana também tem como Vínculo Gerador os campeonatos nacionais dos países da América Latina, exceto aqueles que participam da Copa Libertadora da América. Já a Copa América e a Copa Concacaf reúnem, em vez de times, seleções da América Central, América do Norte e Caribe. A diferença entre uma competição entre times e entre seleções promove diferenças consideráveis entre os modos de recepção e torcida. Atuam enquanto Vínculos Dramáticos de Origem da Copa Libertadores da América não apenas os campeonatos nacionais dos países envolvidos (no caso do Brasil, o Campeonato Brasileiro e a Copa do Brasil), como a própria Libertadores do ano anterior, já que o campeão garante vaga na próxima edição. Por sua vez, a Libertadores da América apresenta Vínculo Dramático de Repercussão com o Mundial Interclubes, uma vez que seu campeão garante vaga nesta competição. A Copa Sul-Americana também tem Vínculo de Origem com os campeonatos nacionais, seguindo critérios distintos e complementares aos da Libertadores. A Copa América não possui Vínculos Dramáticos de Origem, posto que não são realizados Espetáculos Geradores em nenhum Universo Dramático para sua composição, da mesma forma que não apresenta vínculo de influência com outro Universo Dramático. Esses vínculos são observados apenas dentro dos Sistemas Geradores da própria competição enquanto Universo Dramático específico.
- d) **Campeonatos de caráter mundial:** Copa Mundial Interclubes, Copa das Confederações e Copa do Mundo de Futebol. Similar ao modelo acima, a diferença entre os campeonatos de caráter mundial é que o primeiro citado envolve times e os outros envolvem seleções. Diferentemente do que se poderia esperar, diante da importância dos times nos processos de recepção do futebol, o Mundial Interclubes não tem grande alcance, talvez porque, apesar da importância do título mundial, é uma competição breve e que, por características próprias de sua composição, não torna possível a realização dos grandes clássicos, como os campeonatos nacionais ou mesmo os intercontinentais, como é o caso da Libertadores da América. Também por representar o topo da cadeia dos times,

esse campeonato parece pertencer à esfera da idealização quase irrealizável para a maioria dos times brasileiros. Outro fator que interfere na relação das torcidas brasileiras com o campeonato é o fato de ser realizado no Japão, o que inviabiliza a participação efetiva e concreta dos torcedores, sobretudo das camadas populares, tornando-se um evento para a elite brasileira. Pelo exposto, observa-se, então, que os Vínculos Dramáticos de Origem do Mundial Interclubes são os campeonatos continentais da América Latina, da Europa, da Ásia e da África. No topo dos campeonatos interclubes, esta competição não estabelece Vínculo Dramático de Repercussão, nem mesmo na própria edição do ano seguinte. A Copa das Confederações tem como Vínculo de Origem os torneios entre seleções de cada continente (como Copa das Américas, por exemplo) e não apresenta Vínculo de Repercussão. Já a Copa do Mundo de Futebol tem como Vínculo de Origem as chamadas Eliminatórias da Copa, onde participam seleções dos países filiados à Federação Internacional de Futebol (FIFA), e a edição anterior da própria Copa do Mundo, que garante a seu vencedor vaga na edição seguinte, relacionando-se através do Vínculo de Influência com a edição seguinte da mesma competição.

De posse dos conceitos originalmente estruturados para a leitura do futebol em sua potencialidade dramática, segue a sua aplicação num objeto específico no qual se possam compreender, de forma prática, seus princípios e suas relações.

4.2 APLICAÇÃO DOS CONCEITOS ORIGINAIS À COPA DO MUNDO DE 1950

Esse 16 de julho eu não esqueço mais. Foi uma tristeza tão grande, tão profunda, que parecia ser o final de uma guerra com o Brasil perdedor e muita gente morta.

(Edson Arantes do Nascimento – Pelé)

Para Hegel, nem todo sofrimento é trágico. Há elementos complexos, de natureza coletiva e histórica, que fazem de um dado sofrimento, uma experiência trágica. Dessa forma, mais do que compreender por que o Brasil perdeu a Copa de 50, o interesse dos pesquisadores ao longo desses 65 anos tem sido entender por que doeu tanto perder a Copa de 50. Desejam elucidar por que, no meio de tantas outras derrotas e, mais do que isso, de tantas exultantes e incontestáveis vitórias, o Brasil calcificou esse evento como um marco de sua história social, cultural e mesmo política, mais até do que do ponto de vista esportivo, e por que esse evento tornou-se uma referência absoluta na tentativa de compreender e descrever o povo brasileiro a partir dali.

Grande parte dos autores que, inseridos em distintas áreas do conhecimento, tentam, se não explicar, ao menos compreender o impacto da partida de 16 de julho de 1950, do ponto de vista sociológico, histórico ou literário-jornalístico, o fazem relacionando os sentimentos despertados nessa ocasião à conjuntura sociopolítica daquele momento, propondo, na maioria das teses, que a dor experimentada naquela derrota catalisou e expôs uma série de dores latentes impossíveis de serem tão bem compreendidas no universo disperso do cotidiano. Questões políticas, culturais, sociais estavam na pauta do dia do brasileiro, numa tênue relação entre o pessimismo e a esperança, sem, no entanto, encontrar um ambiente no qual todos e cada um dos cidadãos tivessem a oportunidade de compreender-se a partir de um processo de distanciamento de si. Ora, enquanto evento ficcional a Copa do Mundo era o espaço perfeito para que o povo brasileiro se permitisse ver-se a si mesmo, sem, contudo, ter que se olhar de frente, na segura e na velocidade do cotidiano. A oportunidade pôs-se quase de repente. Aquele exército de onze soldados foi-se configurando ao longo do campeonato, como um espelho simulado, no qual as experiências aparentemente contraditórias do distanciamento e da identificação permitissem uma fuga de si em direção a uma versão melhorada de cada um, imerso na segurança da experiência coletiva contida no conceito de nação. Juntos, todos e cada um dos brasileiros foram depositando,

naquela jornada totêmica, as esperanças que fora dela talvez fossem difíceis de serem experimentadas. O que, no campo concreto do cotidiano, não era possível ser experimentado ou pelo menos racionalizado e compreendido em função de sua dissolução enquanto verdade concreta, foi tomando contornos observáveis, compreensíveis e dizíveis a partir de uma linguagem que se foi apresentando como demasiadamente inteligível, ampliando não apenas a leitura de um suposto “eu”, como também o gosto e o prazer por esse “eu” a que se tinha acesso pelo distanciamento da experiência do futebol.

Além dos registros específicos de cobertura jornalística analisados à exaustão ao longo dessas seis décadas e meia, alguns estudos específicos norteiam a compreensão do ocorrido com o país naquele mês de copa do mundo do início da segunda metade do século. O sociólogo Roberto DaMatta, estudioso do futebol e autor da teoria do drama social brasileiro no futebol, o literário José Miguel Wisnik, o jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues e o jornalista Pedro Perdigão dedicaram-se em mais de uma obra a produzir uma análise do evento e sua repercussão, a partir do respectivo ponto de vista. Na categorização da última partida da copa em questão enquanto experiência trágica, algumas considerações desses teóricos serão de fundamental importância.

Anatomia de uma derrota (1986), de Paulo Perdigão, talvez seja um dos mais completos, se não pela intensa narrativa e análise daquele episódio, pelo menos pelo apuro da pesquisa que chega a trazer em seu corpo a transcrição completa da transmissão do referido jogo, realizada em 16 de julho de 1950 pela Rádio Nacional do Rio (PRE-8), excluindo-se apenas trechos da transmissão que não dizem respeito à partida. Acompanham a narração da partida, no texto de Perdigão, a minutagem do evento, cronometrada a partir do original, e comentários sobre os principais lances. Também fazem parte do documento referências às manifestações da torcida, possíveis de serem identificadas a partir dos seguintes códigos, apresentados na introdução pelo autor: “(torcida forte), (torcida), (foguetes), (Brasil! Brasil! Brasil!) – indicando coro compassado da plateia, (Palmas), (Vaias), (Susto) – indicando reação de sobressalto da plateia” (PERDIGÃO, 1986, p. 99). Ainda na introdução do capítulo, o autor apresenta um gráfico do jogo para compreensão do esquema tático das seleções brasileira e uruguaia, com um desenho simplificado do campo e com o nome dos jogadores de ambas as seleções.

Antes dessa minuciosa descrição, porém, o livro apresenta um estudo do jornalista sobre aquela que se tornou, conforme ele mesmo considera, uma verdadeira obsessão para o então garoto de 11 anos, que assistiu, ao lado de sua família, àquele triste acontecimento. Com

prefácio do técnico da seleção na ocasião, Flávio Costa, o livro tem, na sua primeira parte, capítulos de conteúdo relevante para a estruturação do fato, agora histórico, da Copa de 1950, que entraria para a história do Brasil como uma de suas mais contundentes tragédias. Nessa primeira parte, intitulada *I Parte – A Copa de 50*, Perdigão dedica-se a listar e analisar fatos e acontecimentos arrolados ao longo daquele mês, sejam eles da ordem do futebol ou não, mas que tenham interferido categoricamente para o desenlace do drama em questão. Assim, oito capítulos constroem essa primeira parte, como tentativa de estabelecer um percurso que possa de algum modo colaborar com a compreensão daquele fatídico 16 de julho.

Apesar de seu interesse de jornalista e historiador, em dados momentos, o autor utiliza-se de princípios do universo do drama para construir a tese com a qual tenta compreender não apenas como se deu aquela derrota inesperada, mas também o que fez desta uma das mais dolorosas experiências coletivas do povo brasileiro. Desse modo, por diversas vezes seus argumentos perpassam o universo do drama, os estudos da tragédia, conforme estabelecidos em capítulo anterior desta tese, em diálogo com teorias antropológicas e psicológicas. Algumas das abordagens de Perdigão são relevantes para a construção da trajetória pela qual será possível caracterizar a partida do dia 16 de julho de 1950 como um evento trágico.

A presente seção, portanto, busca fazer um levantamento dos elementos que construíram a mais famosa tragédia brasileira, com considerações do ponto de vista da composição dramática e do ponto de vista da compreensão filosófica dessa profunda experiência vivenciada pelo povo brasileiro. Para tanto, apresenta alguns conceitos operadores que tornam possível a compreensão das partidas de futebol do campeonato mundial tratado nesta tese do ponto de vista de uma estrutura formal bastante peculiar, unindo as dimensões do jogo com as dimensões do drama, ambos tornados acessíveis dentro da dimensão da cena, ocorrida sob os olhos da plateia que aprecia a obra desenrolada sob suas próprias vistas.

Unidade dramática: Copa do Mundo de 1950, realizada no Brasil entre os dias 24 de junho e 16 de julho de 1950, com a participação de 13 seleções de todo o mundo, que se enfrentaram em 22 jogos.

Cenas Geradoras: As cenas geradoras são todas as 22 partidas realizadas durante o campeonato. As mais relevantes, no entanto, para a construção de nosso percurso trágico são aquelas que vão interferir de forma direta ou indireta na composição do espetáculo final e na sua repercussão entre os torcedores brasileiros. Todos os jogos do Brasil e do Uruguai são

importantes, porque compuseram a pontuação e deflagraram o encontro das duas seleções no final do torneio, sendo, por isso, considerados de interferência direta, como foi observado no item dos elementos convergentes descritos e analisados acima. De interferência indireta e operando, portanto, na repercussão dos jogos nos seus espectadores, construindo o entorno criativo, estão os jogos que, por seus resultados e pela atuação das seleções, produziram determinados sentimentos e expectativas nas torcidas, criando o ambiente não apenas nos jogadores e torcedores da seleção brasileira, como também nos uruguaios dentro e fora do campo. Constituídas dessa forma, são nove as cenas geradoras mais relevantes na estrutura deste Universo Dramático, organizadas na TABELA 01:

TABELA 01 – Cenas Geradoras relevantes na composição do Universo Dramático da Copa de 1950:

Nº	Cena geradora	Espaço	Data	Público presente
01	Brasil 4 x 1 México	Maracanã	24/06	81.649
02	Brasil 2 x 2 Suécia	Pacaembu	28/06	+ 42.000
03	Brasil 2 x 0 Iugoslávia	Maracanã	01/07	+ 142.000
04	Uruguai 8 x 0 Bolívia	Independência	02/07	~ 5.000
05	Brasil 7 x 1 Suécia	Maracanã	09/07	+ 138.000
06	Uruguai 2 x 2 Espanha	Pacaembu	09/07	+ 44.000
07	Brasil 6 x 1 Espanha	Maracanã	13/07	+152.000
08	Uruguai 3 x 2 Suécia	Pacaembu	13/07	+8.000
09	Brasil 1 x 2 Uruguai	Maracanã	16/07	199.854

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia³² (sítio eletrônico).

Cena Geradora I: Brasil 4 x 0 México.

Jules Rimet, o Presidente da República Eurico Gaspar Dutra e mais 81.469 pagantes assistiram à abertura da Copa de Mundo de 1950, no dia 24 de junho, num Maracanã ainda em obras. O placar de 4 x 0 para a seleção anfitriã foi parte importante da festa. Do ponto de vista da estrutura do drama, estava concluída a apresentação do protagonista e delineada a situação ditosa daquele momento do drama. Protagonista em situação virtuosa, feliz com seus representantes. A influência do Entorno Criativo, neste jogo

³² Wikipédia – A Enciclopédia Livre (sítio eletrônico). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Copa_do_Mundo_FIFA_de_1950>. Acesso em: 29 mar. 2015.

e nos demais, não pode ser negligenciada. Segundo Paulo Perdigão (1986), o primeiro jogo do Brasil na Copa de 1950 aconteceu cercado de expectativas por parte dos torcedores. O treinador da época, Flávio Costa, gozava de certo prestígio junto à imprensa e junto ao gosto popular. À frente da seleção desde 1944, comandara com muito sucesso os times do Flamengo, Vasco, Santos, Portuguesa, Cruzeiro, entre outros, tendo passado também por times de Portugal (Futebol Clube do Porto) e Chile (Colo-Colo). Com a seleção brasileira, já havia atuado em jogos contra o Uruguai, cujos placares foram 6 x 1 e 4 x 0. A conquista da Copa Roca, em 1946, e do Sul-Americano, em 1949, foram algumas das muitas conquistas de Flávio Costa junto à seleção brasileira. A preparação do escrete, realizada em Araxá, Minas Gerais, foi acompanhada pelos torcedores. A competição entre paulistas e cariocas, considerada responsável pelos desempenhos pífios do Brasil nas copas de 1930 e 1934, voltara a ser uma ameaça para o desempenho da seleção em 1950. Dos 22 convocados finais, 5 jogavam em times gaúchos, 14 em times paulistas e 18 em times cariocas. Mesmo essa magra diferença, no entanto, provocou um descontentamento nos torcedores paulistas.

Elementos estruturantes do drama:

- placar 4 x 0 favorável para o Brasil;
- confiança popular no técnico, rivalidade entre cariocas e paulistas.

Cena Geradora II: Brasil 2 x 2 Suíça.

Depois da convincente estreia da seleção brasileira na Copa que sediava, um elemento do Entorno Criativo impôs-se na construção da segunda cena geradora da Unidade Dramática analisada aqui. Insatisfeita com a definição de que todos os jogos do Brasil aconteceriam no Rio de Janeiro, a elite do futebol paulista bradou para que um dos jogos da seleção acontecesse no estádio do Pacaembu. Cedendo à pressão, o jogo foi confirmado para o dia 28 de junho, uma quarta-feira. Mais de 42.000 pessoas assistiram à partida, considerada pelos jornalistas como um desastre. Segundo Perdigão (1986), a maioria dos comentaristas de futebol à época acusava o técnico Flávio Costa de haver cedido à pressão dos paulistas e feito uma linha de centro com jogadores do estado, o que não teria dado bons resultados. O Brasil saiu perdendo, alcançou o empate, virou o placar, mas viu a Suíça empatar no finalzinho do segundo tempo. Sob vaias, o escrete brasileiro saiu desacreditado do campo. Os torcedores perdiam a confiança em sua seleção e criticavam a equipe técnica, influenciando mais uma vez no percurso do drama. Diante da má experiência, o Brasil não voltou a jogar no Pacaembu e aquela configuração do time jamais se repetiu.

Elementos estruturantes do drama:

- placar 2 x 2;
- mudança na expectativa do público em relação ao desempenho do time e do técnico. Definição de não voltar a jogar em São Paulo e não repetir o mesmo escrete.

Cena geradora III: Brasil 2 x 0 Iugoslávia

No dia 01 de julho, no Maracanã, o Brasil foi a campo defender sua classificação para a fase seguinte, já que precisava vencer a Iugoslávia, que ganhara bem os dois primeiros jogos, com placar de 3 x 0 contra a Suécia e 4 x 1 contra o México. Era a primeira vez que entrava em campo a seleção completa, sem os desfalques dos outros jogos. Era também a estreia do ídolo do momento, o jogador Zizinho, eleito o melhor jogador da Copa de 1950. Segundo Paulo Perdigão (1986), este foi considerado por muitos como o melhor jogo da competição; o autor comenta a resposta da torcida ao jogo do qual o Brasil saiu vitorioso: “Passado o desalento provocado pelo jogo com a Suíça, o torcida brasileira, que nunca foi emocionalmente capaz de meias-medidas, entregava-se a partir de agora a uma crescente onda de euforia, desmedido ufanismo e radiante triunfalismo.” (PERDIGÃO, 1986, p. 55).

Elementos estruturantes do drama:

- placar 2 x 0 favorável para o Brasil;
- classificação para o quadrangular final;
- boa *performance* do elenco brasileiro;
- fortalecimento da relação entre os torcedores e o escrete.

Cena geradora IV: Uruguai 8 x 0 Bolívia.

No dia 02 de julho a seleção uruguaia, enfraquecida e um pouco desacreditada por sua torcida por conta de resultados insatisfatórios anteriores, venceu a Bolívia por 8 x 0. Com o elenco praticamente idêntico ao que venceria o Brasil no dia 16, o Uruguai, como se vê pelo placar, não teve grandes dificuldades para passar pela seleção boliviana, que já era conhecida por sua pouca habilidade. A exceção neste jogo foi do capitão Obdulio Varela, que teria participação definitiva na última partida da copa. O fato da seleção ter jogado apenas uma vez, contra três vezes do Brasil na fase inicial da competição, apresentou uma vantagem e uma desvantagem. Enquanto a seleção uruguaia descansava mais do que a brasileira, mantendo melhores condições físicas de disputar as importantes partidas do quadrangular

final, o Brasil, jogando mais vezes na fase inicial, tinha a possibilidade de aprimorar o entrosamento da equipe, o que fortalecia o escrete dentro da competição. Por conta do sistema da competição, uma nova tabela foi organizada, devendo o Brasil enfrentar, na sequência, as seleções da Suécia, Espanha e Uruguai. Pode-se considerar essa tabela como um acontecimento da ordem do destino, pois o confronto com o Uruguai poderia ser qualquer um dos três embates, mas quis o destino que essa fosse a última partida do campeonato, e, portanto, última cena geradora do drama, contribuindo com seu efeito trágico.

Elementos estruturantes do drama:

- classificação do Uruguai para o quadrangular final;
- aumento da confiança da seleção por conta do excelente resultado.

Cena geradora V: Brasil 7 x 1 Suécia.

A partida de 09 de julho entre Brasil e Suécia, na dimensão do jogo, acontece na fase conhecida como quadrangular final, na qual todas as seleções classificadas se enfrentam, somando pontos de seu desempenho, conforme apresentado em seção anterior deste mesmo capítulo. Na dimensão do drama, é possível dizer que a cena geradora em questão localiza-se na base da parábola crescente da curva dramática, momento em que começa a delinear-se a instalação do conflito principal, qual seja, neste contexto, a construção das expectativas em relação à conquista do título. O amplo placar ampliou na torcida brasileira – e também no elenco, na equipe técnica e, sobretudo, nos jornalistas – uma autoconfiança que se apresentava ali como um fator positivo, que, no entanto, revelar-se-ia mais adiante como a principal falha trágica de nosso protagonista. A confiança em si não é, enquanto objeto, a falha trágica; o que vai fazer com que essa característica leve nossa fábula a alcançar proporções trágicas é justamente a desmedida da autoconfiança, conduzindo seleção e torcida à *hibris*.

Esta cena geradora tem uma construção dramática interna bastante específica que vai ser relevante na estruturação da unidade dramática em questão. Apesar do placar do Uruguai ter sido, no seu único jogo da fase inicial, bastante convincente, a baixa qualidade de desempenho de seu adversário foi um dos fatores responsáveis pelo "chocolate"³³. Já no caso de Brasil e Suécia, o placar vigoroso indicou uma boa preparação do time, posto que a Suécia era um rival muito bem preparado. Arno Vogel (1982) comenta sobre o desempenho do selecionado brasileiro que resultou na goleada sobre a Suécia:

³³ Termo utilizado para referir-se a uma goleada.

Duas expressões sintomáticas do estado de espírito da torcida apareceram nessa ocasião. A primeira classificava o estilo de jogo da Seleção: os nossos rapazes jogavam em ritmo de samba. Dessa maneira todos podiam se tranquilizar. A equipe tinha se encontrado, desenvolvendo um padrão de jogo genuinamente brasileiro, em que todos podiam se reconhecer. A outra expressão se preocupava menos com a questão estética (ou estilística) para se concentrar no estatuto do desempenho. [...] De repente, voltou a autoconfiança que o ferrolho suíço havia abalado e que a vitória sobre os iugoslavos começara a restaurar. Viramos catedráticos do futebol diante de onze suecos atônitos e de uma plateia completamente refeita de suas apreensões iniciais e dos maus presságios do Pacaembu. (VOGEL, 1982, p. 83).

Além do comentário sobre o estilo do jogo brasileiro a partir de elementos formais próprios da experiência artística, no caso específico, a dança, o comentário de Vogel traz também importantes sinais do processo de identificação do torcedor brasileiro com os jogadores que o representavam. Quando o torcedor brasileiro se reconhece em campo, a relação entre ele e o grupo de atletas que em campo fazem aquilo que ele mesmo desejaria fazer estreita-se e, qualquer que seja o destino daquele grupo, será esse o destino de todo e cada torcedor brasileiro. Aqui, na curva mais alta da fortuna da seleção (e portanto de seu torcedor), começa a se delinear a abrupta e inegociável queda em direção ao infortúnio. Fracassando a seleção, mais adiante, fracassam juntos os torcedores, porque neste exato ponto de estabelecimento da autoconfiança num nível que beira a desmedida, torcedor e jogador identificam-se a partir de um mesmo destino, seja ele virtuoso ou infeliz.

Elementos estruturantes do drama:

- conquista de 3 pontos importantes para a classificação final;
- placar que garantia algum conforto para a seleção;
- aumento significativo da autoconfiança de jogadores e torcedores.

Cena Geradora VI: Uruguai 2 x 2 Espanha.

Também em 09 de julho o Uruguai construía, não sem alguma dificuldade, sua classificação para a fase seguinte. Nesta partida, também com toque de dramaticidade para a seleção uruguaia, houve viradas no placar, alterando por algumas vezes o quadro de classificação que começava a se definir ali. O final do primeiro tempo exibia o placar de 2 x 1 para a Espanha. Apenas aos 27 minutos do segundo tempo o capitão do time, Obdulio Varela, conseguiu igualar o placar, deixando a seleção numa situação menos complicada do que se saísse derrotada, porém refém da combinação de resultados e de uma *performance* melhor nos próximos jogos.

Elementos estruturantes do drama:

- perda de dois pontos na contagem geral por ambas as seleções em função do empate;
- manutenção da confiança dos brasileiros na seleção;
- aumento da preocupação do Uruguai (bicampeão da copa do mundo) com a dificuldade na construção de bons resultados.

Cena Geradora VII: Brasil 6 x 1 Espanha.

A cena aconteceu no dia 13 de julho de 1950, sob o olhar atento e festivo de mais de 152.000 espectadores. Depois de um inquestionável 7 x 1, o Brasil goleava a já conhecida *fúria espanhola*³⁴, conquistando definitivamente a torcida e a imprensa. Estava instaurado o ápice da situação ditosa para torcida e seleção brasileiras, como descreve Perdigão:

Após o quarto gol, marcado por Chico aos 11 minutos do segundo tempo, iniciou-se a manifestação da torcida que acabou se transformando na marca registrada desse jogo memorável: o estádio inteiro acenando lenços brancos – o adeus da vitória aos espanhóis – que reapareceriam após o gol de Zizinho, aos 26 minutos. Além do espetáculo dos lenços, filmado e fotografado para o resto do mundo ver, centenas de fogos explodiam, balões verde-amarelos subiam, bandeiras se agitavam, o povo pulava e cantava. O Maracanã parecia estremecer num paroxismo incontrolável de alucinação coletiva, que atingia o ápice já no final da partida: um coro de 200 mil vozes começou a cantar a marcha carnavalesca *Touradas em Madri* (composta em 1938 por João de Barro, presente ao estádio). (PERDIGÃO, 1986, p. 60).

O próprio Perdigão comenta sobre o número do público presente, afirmando que, apesar de o registro oficial dar conta de 152.000 pessoas, a roleta de acesso à arquibancada havia sido quebrada e parte do muro derrubado, de modo que é impossível confirmar quantos espectadores estiveram presentes ao evento. O estádio estava lotado desde o meio-dia. O funcionalismo público havia sido dispensado e o comércio fechou. A expectativa por essa partida era grande, pois a Espanha era considerada a rival mais difícil do campeonato. Esta partida tem uma importância histórica talvez tão grande quando a partida de 16 de julho, por conta de ter sido ela que revelou para todo o mundo a incrível capacidade dos jogadores brasileiros de realizarem um jogo sempre considerado impressionante. Jornalistas do mundo todo comentavam sobre a *performance* da seleção, fazendo sempre referências a obras de arte.

³⁴ Alcinha dada à seleção espanhola por seu estilo de jogo ofensivo, baseado, sobretudo, na força e na agilidade do ataque, tática que lhe rendeu inúmeros títulos na década de 50.

Elementos estruturantes do drama:

- marcação de mais 3 pontos, confirmando a seleção com maior pontuação e, portanto, mais próxima do título;
- ponto de *hybris* da autoconfiança brasileira (torcedores, imprensa e seleção), desmedida que transformou o sentimento em algo negativo para o desfecho da fábula.

Cena Geradora VIII – Uruguai 2 x 1 Suécia.

Sobre a partida entre Uruguai e Suécia pouco se tem registro. A variação do placar, porém, parece ser o mais relevante componente desta cena. Enquanto o Brasil goleava a Espanha, com a qual o Uruguai apenas empatara, a Suécia mantinha alguma fibra na intensão de chegar ao fim do quadrangular final com alguma chance de lutar pela taça. Saindo na frente e cedendo o empate seguido de uma virada impressionante, a seleção sueca, do ponto de vista dramático, parece ter servido apenas de escada para a escalada surpreendente realizada pela seleção uruguaia na fase final do campeonato. Demonstrando liderança incontestável, o capitão Obdulio Varela conduz seu elenco ao sucesso que seria definidor de sua campanha. Neste jogo, os uruguaios deram uma amostra da raça e força que eram capazes de levar a campo. Os brasileiros, no entanto, estavam ocupados demais para prestarem atenção nessa ou em qualquer outra manifestação que não fosse sua própria *performance*.

Elementos estruturantes do drama:

- pontuação do Uruguai que o habilitava a ser campeão do mundo;
- demonstração de resiliência e capacidade de reversão de um resultado negativo.

Entorno criativo: os elementos do entorno criativo dizem respeito ao universo do futebol, mas também ao universo mais abrangente dos torcedores e jogadores enquanto seres sociais. Fatos políticos, sociais e mesmo antropológicos fazem parte dessa dimensão da experiência trágica do torcedor.

Sistemas de composição: a Copa do Mundo de 1950 tem um sistema de composição apenas vertical, no qual as fases vão-se realizando e compondo as seguintes. As chaves para as semifinais foram sorteadas no dia 22 de maio de 1950, no Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro, então capital federal. Com a desistência de países como Escócia, Turquia e Índia, as chaves tiveram números reduzidos de seleções e ficaram assim definidas:

- A: Brasil, Iugoslávia, México e Suíça;
- B: Inglaterra, Estados Unidos, Espanha e Chile;
- C: Itália, Suécia, e Paraguai;
- D: Uruguai e Bolívia.

A composição das chaves A e D, respectivamente as chaves do Brasil e do Uruguai, também representa um elemento dramático importante do evento em questão, como observado na análise das cenas geradoras específicas dessas duas seleções. Os jogos das semifinais ocorreram entre os dias 24 de junho e 2 de julho de 1950, com dezesseis partidas no total, tendo a seleção brasileira disputado 3 jogos e a uruguaia apenas 1, contra a Bolívia, considerada uma seleção de pouca expressividade.

Os jogos finais, nos quais as quatro seleções classificadas nas semifinais se enfrentariam entre si, aconteceram entre os dias 09 e 16 de julho. Os jogos agora valiam pontos que seriam somados e o resultado do torneio seria um resultado matemático, sem a influência do peso de jogos finais autônomos com resultado definidor. A importância desse fato reside na cruel coincidência (ou força do absoluto e sua tendência para o trágico, como veremos) de ter sido o jogo entre Brasil e Uruguai a última partida da Copa de 1950, conforme sinaliza Paulo Perdigão:

Assim sendo, por incrível que pareça aos olhos da História, foi por mero capricho do azar que Brasil e Uruguai se defrontaram no derradeiro jogo da Copa. Poderiam, por exemplo, ter jogado a primeira partida das finais, em vez da última. Se prevalecessem os mesmos resultados dos jogos, imagina-se que o Brasil iria despedir-se do mundial, digamos, goleando a Suécia e a Espanha e mesmo assim perdendo o título. Na segunda, 3 de julho, *O Globo*, em manchete, dizia que a “ordem provável” dos nossos encontros seria a seguinte: Brasil x Suécia; Brasil x Uruguai; Brasil x Espanha. Quis a sorte que a derrota para o Uruguai ocorresse justamente no dia da última partida prevista no calendário, o que acabou contribuindo para fazer a história ainda mais dramática. Aliás, tanto Brasil x Uruguai não era uma final que o Brasil viria a entrar em campo, não em condições de igualdade com seu contendor, mas com um ponto de vantagem e capacitado a se tornar campeão mundial apenas com o empate. (PERDIGÃO, 1986, p. 57).

Vínculos dramáticos de origem: modos de classificação das seleções do Brasil e do Uruguai. O Brasil, como sede da quarta edição da Copa do Mundo da FIFA, estava automaticamente dentro do campeonato, como dispunham as leis referentes ao evento. O Brasil havia lançado sua candidatura oficial em 1938 para sediar os jogos de 1942, tendo sido, no entanto, preterida pela Alemanha, de modo que ficaria sob responsabilidade brasileira a organização do campeonato de 1946. Com a suspensão de ambas as edições em função da II Guerra Mundial, e com a Alemanha impossibilitada de organizar o próximo evento em função do conflito recente, o Brasil foi, em 1948, confirmado como sede da próxima copa, que a princípio ocorreria no ano seguinte, mas que ficou confirmada para o ano de 1950. Nesse mesmo evento, foi definido o sistema de disputa inédito até ali e depois jamais repetido, que era o de pontos corridos, sem a realização de jogos finais com eliminação sumária dos perdedores, popularmente conhecido como “mata-mata”. O novo modelo previa um número maior de partidas, aumentando, desta forma, a arrecadação com o campeonato. Esse sistema de pontos é um dos elementos fundamentais para a estrutura do drama e da tragédia. Apesar de ter entrado para a história como a “Final de 1950”, este foi o único derradeiro jogo de uma copa do mundo que não foi oficialmente uma partida final – cujo resultado é autônomo do restante do campeonato. Muitos países recusaram-se a participar da copa do Brasil em virtude desse sistema de disputa.

Em 1949, em Genebra, foram sorteados os grupos para as eliminatórias. O Brasil, sede, e a Itália, atual campeã, estavam automaticamente classificados. Os jogos aconteceram entre os dias 2 de julho de 1949 e 30 de abril de 1950, reunindo 25 países. Um desses jogos foi disputado no Brasil, com o Uruguai enfrentando o Paraguai e perdendo por 3 x 2. Esse jogo, acontecido em 30 de abril de 1950, tem importância capital para a estrutura do drama em questão. O Uruguai, mesmo perdendo o último jogo das eliminatórias, realizado no Brasil, teve sua classificação garantida pela desistência dos outros países do mesmo grupo, Peru e Equador. Como estava regulamentado que duas seleções deveriam ser classificadas para a Copa, em cada chave, o Uruguai teve sua vaga garantida. A seleção que derrotaria o Brasil no último jogo da Copa entrou no torneio amargando uma derrota no país de cuja seleção mais tarde seria o algoz. Outro dado importante sobre a participação do Uruguai é que esta era a primeira copa de que participava desde 1930, por ter boicotado as copas de 1934 e 1938, conforme descrito no segundo capítulo desta tese.

Vínculos dramáticos de repercussão: jogos e seus resultados, que desenharam as fases finais e as seleções que se enfrentariam; Copas do Mundo de 1954 e 1958.

Elementos dramáticos convergentes: resultados dos jogos e contabilidade dos pontos para classificação e conquista do campeonato.

Tanto na dimensão do jogo quanto na dimensão do drama, os resultados das partidas ao longo do campeonato, com o sistema de pontos corridos, interferiam diretamente nos jogos paralelos e nas fases seguintes. Desse modo, além do resultado direto, vitórias e derrotas, os placares (saldos de gols) também foram de importância fundamental, como se verá mais adiante.

Seguem tabelas de placares dos jogos e classificações das seleções na Copa de 1950.

TABELA 02 – Jogos e resultados da fase inicial

Seleção	Placar	Seleção	Local	Data	Público
GRUPO I					
Brasil	4 x 0	México	Maracanã/RJ	24/06	81.649
Iugoslávia	3 x 0	Suíça	Independência/MG	25/06	7.336
Brasil	2 x 2	Suíça	Pacaembu/SP	28/06	+42.000
México	1 x 4	Iugoslávia	Eucaliptos/RS	28/06	+11.000
Brasil	2 x 0	Iugoslávia	Maracanã/RJ	01/07	+142.000
México	1 x 2	Suíça	Eucaliptos/RS	02/07	+ 3.500
GRUPO II					
Inglaterra	2 x 0	Chile	Maracanã/RJ	25/06	+ 30.000
Espanha	3 x 1	EUA	Durival Brito/PR	25/06	+ 9.000
Espanha	2 x 0	Chile	Maracanã/RJ	29/06	~ 20.00
EUA	1 x 0	Inglaterra	Independência/MG	29/06	+10.000
EUA	1 x 0	Inglaterra	Maracanã/RJ	02/07	+ 74.000
Chile	5 x 2	EUA	Ilha do Retiro/PE	02/07	~ 8.000
GRUPO III					
Suécia	3 x 2	Itália	Pacaembu/SP	25/06	+50.000
Suécia	2 x 2	Paraguai	Durival Britto/PR	28/06	7.903
Itália	2 x 0	Paraguai	Pacaembu/SP	02/07	~ 26.000
GRUPO IV					
Uruguai	8 x 0	Bolívia	Independência/MG	02/07	~ 5.000

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia (sítio eletrônico).

Os resultados e a combinação de placares da primeira fase da Copa do Mundo de 1950, observados na TABELA 02, promoveram um cenário específico com elementos dramáticos que já influenciariam na construção do que viria a ser o desfecho do drama. É possível observar, nos jogos assinalados na tabela, aqueles que dizem respeito à *performance* em campo tanto da seleção brasileira quanto da uruguaia, principais personagens da tragédia aqui analisada. Com os resultados acima, revela-se a campanha apenas razoável da seleção brasileira, com duas vitórias e um empate, contra uma campanha pouco reveladora da seleção que seria sua antagonista mais tarde, o Uruguai que, apesar do triunfo inquestionável sobre a Bolívia, realizou apenas uma partida, contra um time reconhecidamente fraco, como atestavam os jornais da época, segundo Perdigão (1986). Os jogos disputados nessa primeira fase resultaram na classificação dentro dos grupos, como mostra a TABELA 03:

TABELA 03 – Classificação das seleções por grupos na fase inicial

Posição	Seleção	Pts ³⁵	J	V	E	D	GP	GC	SG ³⁶
GRUPO I									
1	Brasil	5	3	2	1	0	8	2	6
2	Iugoslávia	4	3	2	0	1	7	3	4
3	Suécia	3	3	1	1	1	4	6	-2
4	México	0	3	0	0	3	2	10	-8
GRUPO II									
1	Espanha	6	3	3	0	0	6	1	5
2	Inglaterra	2	3	1	0	2	2	2	0
3	Chile	2	3	1	0	2	5	6	-1
4	EUA	2	3	1	0	2	4	8	-4
GRUPO III									
1	Suécia	3	2	1	1	0	5	4	1
2	Itália	2	2	1	0	1	4	3	1
3	Paraguai	1	2	0	1	1	2	4	-2
GRUPO IV									
1	Uruguai	2	1	1	0	0	8	0	8
2	Bolívia	0	1	0	0	1	0	8	-8

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia (sítio eletrônico).

³⁵ Pts = total de pontos conquistados. À época, a vitória valia 2 pontos e o empate valia 1 ponto, diferentemente da contagem atual, na qual a vitória vale 3 pontos e o empate, 1 ponto. A equipe derrotada não marca pontos.

³⁶ J = quantidade de jogos realizados, V = quantidade de vitórias, E = empates, D = derrotas. GP = gols feitos, em prol da seleção em questão; GC = gols sofridos, contra a seleção em questão; SG = saldo de gols, diferença entre os gols feitos e os gols tomados.

Mais uma vez, revelam-se na TABELA 03 elementos para a construção do drama, tanto na dimensão do jogo, no qual se configuram os confrontos para a fase seguinte, denominada de quadrangular final, quanto na dimensão do drama. Ao contrário das demais copas, não foram realizadas as fases conhecidas como quartas de finais, semifinais e finais. Todos os jogos do quadrangular final estão horizontalmente organizados, sem o afunilamento típico do modelo atual, em que as seleções vitoriosas permanecem e se enfrentam na próxima fase e as seleções derrotadas são sumariamente eliminadas da competição. No sistema vigente em 1950, as seleções vitoriosas somavam 2 pontos e todas estariam, ao final do torneio, realizando o cômputo da quadrangular, levando em consideração os resultados positivos e o saldo de gols, em caso de empate de pontos. Passaram para o quadrangular final as seleções que ficaram em primeiro lugar em seus grupos, conforme sinalização na tabela acima. Ainda pela regra do certame, todas as seleções se enfrentariam entre si, para construir o quadro de pontos. A TABELA 04 trata do encontro entre as quatro seleções classificadas.

TABELA 04 – Jogos, placares e público da fase quadrangular final

SELEÇÃO	PLACAR	SELEÇÃO	DATA	LOCAL	PÚBLICO
Brasil	7 x 1	Suécia	09/07	Maracanã/RJ	+138.000
Espanha	2 x 2	Uruguai	09/07	Pacaembu/SP	+44.000
Brasil	6 x 1	Espanha	13/07	Maracanã/RJ	+152.000
Uruguai	3 x 2	Suécia	13/07	Pacaembu/SP	+8.000
Suécia	3 x 1	Espanha	16/07	Pacaembu/SP	~18.000
Uruguai	2 x 1	Brasil	16/07	Maracanã/RJ	199.854

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia (sítio eletrônico).

Os confrontos realizados resultaram na tabela de classificação, que definiu por, soma de pontos, o campeão da Copa do Mundo de Futebol da FIFA de 1950. Antes da apresentação da tabela final, no entanto, é mister, para a compreensão do drama e estruturação da experiência trágica do torcedor, observar como a tabela estava antes da partida fatídica entre Brasil e Uruguai, para que se possa compreender melhor o efeito das peripécias acontecidas nos momentos finais do universo dramático aqui analisado. Como se poderá observar, até pouco antes do final da copa do mundo, em diversos momentos, o desenlace poderia ter sido outro, favorável à seleção brasileira, desenlace esse que foi impossibilitado

pela sucessão de peripécias arroladas ao longo dos momentos decisivos da fábula. É possível observar claramente, na análise dos dados, a passagem da felicidade para infelicidade, da dita para a desdita, uma das características elencadas por Aristóteles como fundamentais na configuração do que se quer definir como tragédia. As próximas tabelas apresentam o desenrolar do drama, revelando-se, nas TABELAS 5 e 6, a situação em que se encontravam as seleções no dia 13 de julho, e nas tabelas 7 e 8, as mudanças experimentadas pelas seleções naquela que seria a mais intensa curva dramática da tragédia em questão³⁷.

O dia 13 de julho de 1950 é uma data que, de certo modo, revela-se tão importante quanto o 16 de julho de 1950, posto que é neste momento que se define a virada da situação da seleção brasileira, que até a primeira data detinha as chances claras de sagrar-se campeã do torneio mundial. Há um momento, inclusive, como revela a TABELA 04, em que o jogo entre Brasil e Uruguai representaria apenas uma mera formalidade, já que, com o placar do jogo entre Uruguai e Suécia, o Brasil somava pontos suficientes para ser o vencedor, mesmo que perdesse de qualquer placar para o Uruguai. Não tivesse havido o gol do uruguaio Ghiggia no jogo de 13 de julho, esta seria a data do triunfo da seleção brasileira. Quis o destino, porém, como nas mais bem-sucedidas tragédias clássicas, que o jogador em questão desse início ao processo de construção daquilo que seria, mais tarde, pelo princípio da dramaturgia da leitura, identificado como o algoz do povo que gentilmente recebia em seu território tão ingrata competição.

TABELA 05 – Classificação parcial no dia 13 de julho ao final do primeiro tempo dos jogos Brasil x Espanha e Uruguai x Suécia³⁸

Seleção	Pts	J	V	E	D	GP	GC	SG
Brasil	4	2	2	0	0	10	1	9
Uruguai	1	2	0	1	1	3	4	-1
Suécia	2	2	1	0	1	3	8	-5
Espanha	0	2	0	0	2	2	5	-3

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia (sítio eletrônico).

³⁷ Os dados sobre os jogos de 13 de julho estão na obra de Paulo Perdigão, *Anatomia de uma derrota*, Porto Alegre: L&PM, 1986.

³⁸ Nesse momento dos dois jogos, os placares registravam: Brasil 3 x 0 Espanha e Suécia 2 x 1 Uruguai. Nos jogos anteriores a essa data, os placares foram: Brasil 7 x 1 Suécia e Uruguai 2 x 2 Espanha, ambos os jogos no dia 09 de julho.

Com o resultado parcial apresentado na TABELA 05, o Brasil estava cada vez mais próximo da consagração, pois perdendo o Uruguai para a Suécia e caso o Uruguai ganhasse do Brasil, acumularia 2 pontos da suposta vitória (Brasil), 1 ponto do empate (Espanha) e 0 pontos da derrota (Suécia), alcançando 3 pontos no total. Enquanto isso, a soma do Brasil seria de 4 pontos totais, com 0 pontos da suposta derrota (Uruguai) e 2 pontos de cada uma das duas vitórias (Suécia e Espanha). No entanto, aos 31 minutos do segundo tempo, o Uruguai empata o jogo, mudando as configurações na contagem dos pontos. Nesse cenário, apontado na TABELA 06, o Uruguai iria para o último jogo com o Brasil precisando de uma vitória para somar 2 pontos, igualando-se aos 4 pontos da seleção nacional, levando a competição para um segundo e decisivo confronto com o anfitrião. Este cenário, porém, dura pouco, já que aos 39 minutos do segundo tempo o Uruguai vira o placar, vencendo a Suécia por 2 x 1, deixando enfim a classificação conforme revela a TABELA 07.

TABELA 06 – Classificação parcial no dia 13 de julho aos 31 minutos do segundo tempo do jogo Uruguai x Suécia³⁹

Seleção	Pts	J	V	E	D	GP	GC	SG
Brasil	4	2	2	0	0	13	2	11
Uruguai	2	2	1	1	0	5	4	1
Suécia	0	2	0	0	2	3	10	-7
Espanha	0	2	0	0	2	2	5	-3

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia (sítio eletrônico).

TABELA 07 – Classificação parcial no dia 13 de julho ao final das partidas entre Brasil x Espanha e Uruguai x Suécia⁴⁰

Seleção	Pts	J	V	E	D	GP	GC	SG
Brasil	4	2	2	0	0	13	2	11
Uruguai	3	2	1	1	0	5	4	1
Suécia	0	2	0	0	2	3	10	-7
Espanha	1	2	0	1	2	2	5	-3

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia (sítio eletrônico).

³⁹ A essa altura os placares dos dois jogos eram: Brasil 6 x 1 Espanha e Uruguai 2 x 2 Suécia.

⁴⁰ Resultados finais das partidas de 13 de junho: Brasil 6 x 1 Espanha e Uruguai 3 x 2 Suécia.

Apesar de não permitir ao Brasil a conquista do título por antecipação, o quadro de classificação previa uma vantagem do Brasil, que jogava o último jogo pelo empate, por conta da soma de pontos totalizada durante o quadrangular final que se encerrava ali. Como o Uruguai havia saído dos dois primeiros jogos com um empate e uma vitória e o Brasil com dois triunfos, o empate deixaria o Brasil com duas vitórias e um empate e o Uruguai com dois empates e uma vitória. Assim sendo, a seleção da sede da Copa do Mundo de 1950 seguia com essa vantagem numérica e com a vantagem simbólica expressa nos resultados das demais partidas, tanto nos placares quanto no desempenho observado em campo. Essa configuração pode ser considerada como um dos elementos dramáticos responsáveis pela trajetória seguida pela seleção e sua torcida nos momentos finais do campeonato. Até os 34 minutos do segundo tempo, o Brasil era campeão mundial. Com o gol de Ghiggia, no entanto, a seleção uruguaia consuma a necessária e inesperada vitória contra o Brasil, conforme demonstrado na TABELA 08, conquistando o título, como se pode acompanhar na análise da partida de 16 de julho, apresentada na seção seguinte, onde são estudadas as cenas geradoras mais importantes do Universo Dramático em questão.

TABELA 08: Classificação final da Copa do Mundo de 1950

Seleção	Pts	J	V	E	D	GP	GC	SG
Uruguai	5	3	2	1	0	7	5	2
Brasil	4	3	2	0	1	14	4	10
Suécia	2	3	1	0	2	6	11	-5
Espanha	1	3	0	1	2	4	11	-7

Fonte: tabela elaborada pela autora, a partir de dados de Perdigão (1986), Silva (2000) e Wikipédia (sítio eletrônico).

4.3 A TRAGÉDIA DE 1950: FILOSOFIA E ARTE

“Quem, tendo visto a seleção brasileira em seus dias de glória, negará sua pretensão à condição de arte?”

(Eric Hobsbawn)

Seguindo o percurso de configuração do futebol enquanto evento estético, dramático e, mais especificamente, como uma experiência trágica nos moldes que se definem nesta tese, três elementos foram escolhidos como fundamentais nesta configuração. O primeiro deles diz respeito ao espaço, já que o conceito de espaço, dentro das teorias do drama, do espetáculo e também da tragédia, em seus aspectos poéticos e ritualísticos, é de grande relevância e apresenta noções bastante particulares. Dessa forma, será analisado o espaço ritual e o espaço concreto no qual se desenvolvem as ações que caracterizam o futebol a partir de seus elementos trágicos.

O segundo elemento diz respeito à noção de coro para a construção do trágico. O papel do coro, do ponto de vista dramático e também do ponto de vista filosófico, é equiparado à atuação das torcidas, que têm papel extremamente relevante na tragicidade do evento futebolístico. Seguindo esse mesmo preceito, desenvolvem-se considerações sobre a construção da figura do herói trágico, sendo o goleiro da seleção brasileira de 1950, Barbosa, o equivalente contemporâneo a esse elemento.

4.3.1 Espaço e tempo: concretude e subjetividade no rito do futebol

Diferentes rituais vão, ao longo do tempo, desenvolvendo características próprias que dão contornos específicos a sua constituição. Geralmente iniciados num espaço aberto, amplo e conectado com o cotidiano de seus envolvidos, os ritos têm, na definição de um espaço próprio, um marco de seu estabelecimento enquanto atividade autônoma, deixando de ser parte de um conjunto de atividades e ganhando características particulares. Assim aconteceu com os teatros gregos, as arenas romanas, as igrejas cristãs, os museus da modernidade a os *shopping centers* da contemporaneidade. Também o futebol moderno, que em sua organização deixou de lado a abertura e a amplitude das quais gozavam suas versões primitivas, como foi visto no primeiro capítulo, tratou de estabelecer imediatamente um espaço específico e próprio para sua realização, compreendendo como realização não apenas

o confronto entre as forças representadas pelos times opositores, mas, sobretudo, a audiência desse confronto como parte fundamental de sua prática. Assim, o espaço onde acontece o rito de disputa entre duas forças passa a ser, se não o mais importante, certamente o primeiro elemento imprescindível para a prática do futebol, assim como a bola (ou algo que lhe faça a vez). É a aliança entre sua concretude e sua subjetividade que faz do espaço de futebol, seja uma várzea, um estádio, uma tábua de futebol de botão, uma tela de um jogo virtual, o elemento que dá início ao processo de se jogar futebol em qualquer que seja a dimensão. O campo de futebol é interseção, no espaço, de diferentes tempos, o tempo real do jogo com o tempo subjetivo do rito. O primeiro diz respeito ao evento em si, aos quarenta e cinco minutos de cada tempo, aos quinze minutos de intervalo e a todo o tempo de características ordinárias no qual se passa também a vida comum. O tempo subjetivo do rito, por sua vez, diz respeito à forma como sentimos o tempo passar, no enfrentamento do tempo corriqueiro com o tempo próprio do drama vivenciado. O alargamento dos minutos e a sensação de que o percorrido teria sido menor do que o que de fato foi dizem respeito à sensação do tempo, mais do que o decorrer do tempo em si. Patrice Pavis, no livro *Análise dos Espetáculos* (2008), trata dessa noção de tempo, usando, para tanto, os termos “Tempo Objetivo Exterior”, que seria o equivalente ao tempo real do jogo, e “Tempo Subjetivo Interior”, equivalente ao que é chamado aqui de tempo subjetivo do rito.

Tempo Objetivo Exterior é o tempo concebido como dado externo, mensurável e divisível: tempo matemático dos relógios, dos metrônimos, dos calendários. No teatro, esse tempo é o da medida da duração do espetáculo; é também o tempo controlado e submetido à camisa de força da encenação, com seus pontos de referência, suas regularidades, suas repetições; tempo repetível noite após noite, graças a uma partitura muito precisa e pouco modificável. (PAVIS, 2008, p. 146).

E segue:

Este tempo [Tempo Subjetivo Interior] é próprio de cada indivíduo, no caso de cada espectador, que vivencia intuitivamente a duração do espetáculo ou de uma atuação, sem poder, no entanto, medi-la objetivamente. Esta impressão de duração não é apenas individual, ela é também cultural e ligada aos hábitos e às expectativas do público. De onde vem a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de se avaliar a gestão do tempo nas obras cênicas ou musicais externas ao nosso horizonte cultural. (PAVIS, 2008, p. 147).

Também Roland Barthes (2007) faz considerações a respeito do tempo e de sua interferência nas experiências trágicas. Para o autor, o tempo, assim como o espaço, tem uma importância significativa nas encenações das tragédias antigas. Sendo as tragédias verdadeiras

cerimônias religiosas, é correto afirmar que havia uma periodicidade que era respeitada nas apresentações desses espetáculos, que ocorriam em datas fixas, suspendendo o “tempo cívico, o dos trabalhos, e dos dias, em proveito de um tempo trágico durante o qual a Cidade, sob a forma de coro, enfrentava a humanidade superior dos deuses e dos heróis” (BARTHES, 2007, p. 30). Segundo ele, também este aspecto foi negligenciado pelo teatro moderno, que perde a capacidade de ruptura com o tempo cotidiano, sem, no entanto, o abolir completamente. Ele cita, assim, o cinema sabático e o jogo dominical como eventos capazes de criar um tempo ritual, concluindo que o teatro deixa, então, de ser o encarregado da festa.

Afora as considerações de Pavis ou Barthes, é importante pensar numa compreensão do tempo que talvez seja estritamente ligada à Língua Portuguesa, na qual a expressão tempo diz respeito a duas noções aparentemente distintas, mas intensamente conectadas. A primeira delas é a noção de tempo cronológico, relacionada diretamente a uma ideia cultural construída pela humanidade, na qual se contam unidades como minutos, horas, dias, semanas, anos e séculos numa contagem linear, sempre apontando para o futuro, que também não deixa de ser uma ideia subjetiva culturalmente construída. Do ponto de vista da natureza, no entanto, o que se tem de fato é o tempo cíclico, relacionado diretamente ao tempo enquanto manifestação fenomênica da natureza. Deste modo, o tempo no qual se experimentam sensações de frio, de calor, está diretamente conectado com as manifestações naturais de ciclos que têm sua máxima expressão na relação com o sol, seus períodos de proximidade maior (anos) ou menor (horas) com o nosso planeta. Ainda que a abordagem deste tema possa parecer distante da tese, na construção de uma tese acadêmica é mister lembrar que, conforme apresentado no capítulo sobre o futebol e suas origens, está nos primórdios desse esporte, em seus precursores, uma intensa relação entre sua prática e as manifestações da natureza, quer seja pela relação simbólica da bola com o sol, quer seja pela utilização do campo enquanto espaço rural, espaço de cultivo, de geração de vida. O sol enquanto tempo e o campo enquanto espaço fazem do futebol, mesmo o futebol moderno, um evento intrinsecamente ligado à natureza. De volta à discussão sobre a noção de tempo, é possível usar um exemplo concreto da primazia do tempo enquanto manifestação natural sobre o tempo enquanto ideia culturalmente construída. Uma partida de interesse internacional é realizada em determinado local, em horário específico daquele local. Considerando sua transmissão ao vivo por televisão ou internet, o evento será vivenciado por todos os públicos, ao mesmo tempo; no entanto esse “mesmo tempo” trata-se do tempo medido num nível pragmático, da experiência concreta, relacionado com o tempo da natureza

e não com o tempo cultural (humano) do relógio. Por exemplo, se um jogo acontece às duas horas da tarde, no Japão, como foi na Copa de 2002, um torcedor do Brasil assiste a ele no mesmo momento planetário, mas no tempo cultural será duas horas da manhã de outro dia. Voltando a Barthes, num novo exemplo da relação do futebol com as diferentes noções de tempo, ele lembra que este “foi o esporte que melhor retomou a grande ideia antiga de um espetáculo regulamentado anualmente” (2007, p. 30). Isso nos remete, de alguma forma, à relação do nosso povo com os dias de futebol (geralmente quarta e domingo), o que, mesmo tendo uma relação direta com os poderes das emissoras que transmitem os jogos, não deixa de representar uma organização temporal na vida cotidiana do brasileiro. O próprio autor citado exemplifica a ideia usando o futebol como referência: “Um fato esportivo como a Copa da França, com toda sua rede de preliminares que cobre uma boa parte dos domingos franceses, prolonga, fraca, mas autenticamente, a grande Festa Trágica da Antiguidade” (BARTHES, 2007, p. 30).

Se, em sua versão primitiva, o futebol dispunha de espaços que não eram necessariamente delimitados para tal atividade, tendo como palco as próprias ruas e praças dessas sociedades, na versão moderna a delimitação deste espaço vai representar mais uma vez a influência de cada cultura com a forma e, sobretudo, o local onde se realiza o futebol. Essa delimitação de um espaço apropriado para o exercício e a fruição do esporte repercute na necessidade crescente de estabelecimento de regras para o próprio jogo. É nesta encruzilhada que se torna necessário compreender as possíveis distinções e aproximações entre o espaço do estádio e da arena de futebol, muito discutidas nas reformas e construções realizadas para a Copa do Mundo de 2014 no Brasil. Para muitos, o uso de um novo termo – no caso, Arena – diz respeito apenas a uma estratégia de marketing. Do ponto de vista etimológico, no entanto, podemos observar diferenças fundamentais, relacionadas, sobretudo, ao exercício da apreciação estética. Se o termo estádio vincula-se mais diretamente à prática do esporte, no caso do futebol, o termo arena diz respeito à função do espaço na sua relação direta com aquele que assiste ao que acontece em campo. Além disso, o termo arena autoriza, de alguma forma, o uso do espaço para eventos de outras naturezas, sobretudo shows musicais.

Do ponto de vista geográfico e sua potência simbólica, é possível analisar a concepção do estádio de futebol a partir de duas definições fundamentais para definir algumas relações dos participantes com o evento, sendo uma geométrica e outra imagética. José Miguel Wisnik (2008), em obra já citada, descreve a relação entre essas formas geométricas como sendo a *quadratura do circo*, fazendo uma referência ao formato do campo onde

acontece a refrega e à circularidade da bola, objeto central e fundamental do jogo. A própria noção de campo apresenta em sua etimologia noções profundas sobre as origens do futebol e suas alterações ao longo do tempo. Wisnik propõe, por exemplo, neste sentido, duas abordagens para o termo campo, anteriores a seu uso no futebol. Primeiro o campo do ponto de vista do universo agrícola, estando, assim, às voltas com questões ligadas à fertilidade da terra, ao cultivo e à produção de alimento e, por conseguinte, de vida. Outra noção de campo relacionando-se diretamente com uma compreensão militar, donde o jogo torna-se uma simbolização da guerra:

A palavra *campo* designa um terreno extenso e não acidentado, e, para além de sua acepção agrícola, o espaço capaz de tornar-se o teatro de um jogo de forças, sugerido pela palavra alemã *Kampf*, da mesma raiz, significando luta, e pela palavra campeão, o lutador. O campo está a um passo da arena de guerra. Mas uma arena que se presta à visibilização do combate, isto é, à sua espetacularização e sua simbolização, do que à sua realização literal, quando ele não se destina expressamente a fins agressivos e passa a decidir, num tira-teima ritual com o outro, sob o olhar de outros, quem detém, por um momento ritualizado, o domínio de uma modalidade. (WISNIK, 2008, p. 61).

Falar de espaços no futebol, no entanto, é mais do que falar do estádio ou do campo onde a refrega acontece. É importante estar atento à topologia do espetáculo futebolístico, que inclui muito mais do que apenas a partida, mas todo percurso percorrido e vivenciado pelo torcedor até a culminância na apreciação estética do jogo. Em dias de jogos que possuem uma relevância coletiva (finais de campeonatos, clássicos entre times rivais, partidas decisivas), todo espaço da cidade envolve-se de diferentes formas na construção do rito do jogo. Com o núcleo localizado no próprio estádio, observa-se, em dias de jogos decisivos, uma irradiação no vetor tempo/espaço em função do jogo. Horas antes do início da partida, o movimento começa a intensificar-se, podendo ser observado nos arredores do estádio a chegada de vendedores ambulantes, que irão compor uma espécie de mercado específico relacionado àquele evento. Vendedores de alimentos e de bebidas disputam espaço com vendedores de produtos relacionados aos clubes (ou seleções, em caso de Copa do Mundo e outros torneios internacionais), como bandeiras, camisas, chapéus, entre outros objetos a serem utilizados durante o espetáculo com o objetivo de associar o torcedor ao seu clube. Somam-se a esses vendedores os chamados cambistas, vendedores extraoficiais de ingressos para a partida, nos casos em que a venda oficial das entradas já tenha sido concluída.

Nos bairros mais distantes, num período de aproximadamente três a quatro horas antes do evento, começa o movimento dos transportes coletivos que seguem em direção ao estádio. Muitas vezes as frotas são ampliadas nas linhas que servem ao itinerário entre o estádio e os bairros mais populares. A cidade sabe que o jogo está para começar. Dentro dos ônibus e trens começam a ser entoados hinos e gritos de guerra e, aos poucos, a cidade vai sendo colorida e sonorizada aos modos dos times em questão. Com um pouco mais de atraso, começa o movimento dos carros particulares. Em muitos casos são feitas alterações no tráfego para melhorar o sistema de deslocamento até o estádio, alterando mão e contramão das principais vias que dão acesso ao local do jogo. Bandeiras, adesivos e a camisa dos times fazem dos automóveis particulares e seus ocupantes parte da festa que se inicia. Aos poucos, os carros entram no engarrafamento próprio do evento, e neste momento começa a se desenvolver um movimento chamado de “corpo coletivo”⁴¹. Tudo o que acontece no entorno daquele espaço é de ordem coletiva. Cada indivíduo adequa-se e responde aos estímulos e necessidades daquele evento. As convenções cotidianas transformam-se. Situações que, em outro contexto, poderiam causar irritação ou revolta, como a lentidão do trânsito, a dificuldade de encontrar estacionamento, os procedimentos de revista para entrar no estádio, neste momento transformam-se em algo suportável e até aprazível, pois fazem parte do rito de reencontro e convivência entre iguais. Os ânimos são similares entre os que fazem parte do rito, sendo a confiança e o entusiasmo bastante frequentes na jornada rumo à apreciação da partida.

O espaço ritual, portanto, extrapola o espaço concreto do estádio e invade a cidade, rompendo os limites físicos e geográficos do entorno. Essa parte importante do rito, como é possível observar, é de responsabilidade dos torcedores e dos cidadãos que estão engajados em função do evento futebolístico, e até aqui ainda não envolveu diretamente os jogadores e demais profissionais ligados à realização concreta da partida. É importante sinalizar, por outro lado, que o rito do futebol não é vivido apenas pelos torcedores fanáticos ou mesmo apenas simpatizantes do esporte em questão. Há, na contramão do deleite da entrega ao universo do jogo, um envolvimento desagradável de parte da população da cidade que sedia uma importante partida. Um jogo decisivo interfere na vida dos que moram nas imediações do estádio, dos que utilizam suas vias de acesso para outros fins e que se incomodam profundamente com a movimentação, além daqueles que, em casos mais

⁴¹ Conceito desenvolvido por esta pesquisadora na citada obra *Futebol X Teatro: rito, cena e dramaturgia do espetáculo futebolístico* (AMORIM, 2014).

específicos, temem pela violência que muitas vezes se instaura em função das guerras das torcidas organizadas nos espaços ocupados ou perpassados por seus membros.

Sobre a relação entre o espaço ritual e a cidade, mais especificamente sobre a localização de grandes estádios, Giulianotti (2010) apresenta dois conceitos, topofilia e topofobia, desenvolvidos por Tuan (1974) e citados por John Bale (1994), que tratam do espaço do futebol e das emoções provocadas por sua ocupação. Topofilia diz respeito a uma profunda afeição das pessoas pelos espaços sociais particulares ou “locais”, em oposição à topofobia, situação na qual as pessoas podem ter sentimentos de medo ou de ansiedade relativos a esses locais.

No futebol profissional, sensações topofílicas ou topofóbicas são mais rapidamente associadas às relações dos torcedores com o campo. Os torcedores refugiam-se nos sentimentos topofílicos diante do campo, inclusive diante daqueles em que não há estética ou refinamento funcional. [...] O campo enquanto local evoca memórias e estimula expectativas. Suas características idiossincráticas são particularmente idealizadas: a inclinação do terreno, as carvoarias vizinhas, a cor dos tijolos, a loucura arquitetônica de uma arquibancada. Cada uma significa o *status* especial do campo relativo a outros estágios. Consequentemente, considera-se que os campos de futebol possuem seu próprio caráter sociogeográfico, representativo da comunidade de torcedores. (GIULIANOTTI, 2010, p. 97).

Segue o autor:

Da mesma maneira, as sensações topofóbicas vão atingir os espectadores quando imaginam visitar campos em que o time da casa normalmente é vitorioso, ou quando os torcedores têm notórias reputações. As relações topofóbicas podem existir entre o campo e seus vizinhos. Nos dias de jogo, a geografia social de toda a localidade é transformada. As ruas ficam congestionadas pelos carros, os torcedores urinam nos jardins, brigas esporádicas começam de repente, ocorre vandalismo e aparece um comportamento arruaceiro. Essas “externalidades negativas” podem servir para determinar uma relação antagônica entre o clube e a comunidade local, promovendo uma topofobia em relação ao campo e ao dia de jogo. (GIULIANOTTI, 2010, p. 98).

Essa relação entre o espaço do futebol e a vida cotidiana da cidade estará de alguma forma vinculada à realização de projetos voltados para o estabelecimento desses espaços concretos que se darão ao uso do grande ritual do futebol. Desse modo, pode-se afirmar que a construção dos espaços para o futebol moderno, que tem início no começo do século XX, na Grã-Bretanha, onde se ergueram os mais antigos e maiores estádios de futebol, utilizou, como principal critério para definição da localização destes estádios, a relação com as torcidas dos clubes que estariam sediados nesses espaços. Outros dois critérios estavam

relacionados a esse. O primeiro era a possibilidade de fácil acesso, tendo sido muitos estádios construídos próximos a terminais de transporte, sobretudo ferrovias, o que facilitava também a locomoção dos times e seleções. O segundo critério, apesar de ter a mesma natureza que o primeiro, estabelece-se de forma oposta, incentivando a construção de estádios perto das principais indústrias, a fim de potencializar o desenvolvimento de torcedores locais. Tão importante quanto a localização dos estádios é sua arquitetura. Ao redor do mundo, como observa Giulianotti, os estádios vão ter arquitetura predominantemente clássica, inspirada nos anfiteatros romanos, que, por sua vez, inspiram-se no modelo grego de teatro.

A importância do espaço no qual é realizado o ritual do futebol é tamanha que a regra número 1, das 17 regras atuais do futebol, versa sobre o campo do jogo, prevendo que:

As partidas devem ser jogadas em superfícies naturais ou artificiais, de acordo com o regulamento da competição. O campo será retangular. O comprimento da linha lateral deverá ser superior ao comprimento da linha da meta. [...] O campo de jogo será marcado com linhas. As ditas linhas pertencem às áreas que demarcam. As duas linhas de marcação mais compridas denominam-se linhas laterais. As duas mais curtas chamam-se linhas de meta. Todas as linhas terão uma largura de 12cm como máximo. O campo do jogo estará dividido em duas metades por uma linha mediana. O centro do campo estará marcado com um ponto, na metade da linha média, ao redor do qual se traçará um círculo com um raio de 9,15cm. (CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE FUTEBOL, 2006, p. 7).

Como a regra relacionada ao espaço do jogo nada diz a respeito do espaço dedicado aos torcedores e demais agentes envolvidos na realização das partidas (técnicos, imprensa, seguranças, entre outros), é compreensível que as mudanças realizadas ao longo do tempo, como foi dito há pouco, estejam pautadas na segurança dos torcedores, em seu conforto e na garantia de melhor apreciação do espetáculo. Essas alterações e suas motivações vão revelando também o processo de contínuas alterações no perfil dos torcedores. Se no final do século XIX e início do século XX o futebol deixa de ser um evento de classes altas e gente culta, passando a ser praticado e consumido por classes as mais distintas, chegando a tornar-se um evento reconhecidamente popular, sobretudo em sua versão latino-americana, é possível observar na virada do século seguinte um movimento em direção oposta. Os grandes eventos relacionados ao futebol, como as partidas mais importantes dos campeonatos nacionais ou internacionais, que têm seu auge na realização da Copa do Mundo, passam a ter um público majoritariamente representado pelas classes mais altas. Além da elevação do preço dos ingressos, respondendo à relação entre a oferta e a procura, outra consequência dessa transformação no perfil do público é justamente a necessidade de uma nova arquitetura para

os estádios, pensando não apenas nos jogadores e demais envolvidos diretamente na partida, mas também, e talvez principalmente, na segurança e no conforto do público.

O artigo *O fim do estádio-nação? Notas sobre a construção e a remodelagem do Maracanã para a Copa de 2014*, de autoria de Bernardo Borges Buarque de Hollanda, discute sobre as alterações promovidas nos estádios brasileiros em função da realização da Copa do Mundo de 2014. Sobre a construção, em 1950, e a reforma do Estádio Municipal do Rio de Janeiro⁴², o autor constata:

A pauta normativa e as preocupações da Copa de 1950 se repetem em 2014, com apontamentos relativos à estrutura viária da cidade e à engenharia de trânsito nos arredores da praça esportiva; às expectativas de comportamento do torcedor nas dependências do estádio; e à dimensão arquitetônica do estádio como índice de desenvolvimento do Estado nacional. Neste último ponto, se a almejada destruição do estádio por parte de autoridades da CBF não foi levada a cabo, verifica-se em contrapartida uma série de “intervenções cirúrgicas” com vistas à instalação de equipamentos modernos. Junto à introdução de aparatos tecnológicos em seu interior, a separação, a atomização e a hierarquização dos espectadores nas arquibancadas visam suprimir a massificação de outrora. O resultado será, portanto, um estádio de cuja estrutura e desenho original se conservará apenas a sua carcaça em forma de concha. (HOLLANDA, 2014, p. 324).

O local de construção desse estádio foi a primeira de uma série de questões a serem resolvidas pelos responsáveis por obra tão importante. Depois de argumentações de ordem política e social, o local escolhido reunia características favoráveis às diferentes pautas defendidas durante o debate. Segundo Buarque de Hollanda (2014), o local era estratégico por situar-se na intersecção entre as Zona Norte e Sul e o subúrbio carioca, unindo os extremos simbólicos da capital do país. Sobre a influência do espaço arquitetônico no comportamento das torcidas, é importante ressaltar que o modelo circular da arquibancada dos estádios brasileiros, diferente da maioria dos estádios ingleses, nos quais as arquibancadas seguem o padrão retangular do campo, promove liberdade e mobilidade ao torcedor que ocupa o espaço imediatamente posterior ao campo, localizado à mesma altura, conhecido como “geral”. Já na ocasião de sua construção, o estádio de futebol, do ponto de vista da experiência estética, apresenta, como nos teatros da época, certa distinção social a partir da localização dos assentos da plateia, seguindo o modelo do também municipal Teatro da Cidade. Se a divisão desses espaços inspira-se nas segmentações do espaço erudito, como é o teatro, a

⁴² O Estádio Municipal do Rio de Janeiro era conhecido como Maracanã por conta de sua localização próxima a um rio com este nome. Em 1966, o Estádio foi renomeado como Estádio Municipal Mário Filho, em homenagem ao jornalista esportivo de grande expressão nacional.

nomenclatura das partes destinadas à plateia responde a uma inspiração bastante popular, vinda de atividades culturais de menor *status*, como o cinematógrafo, o jogo do bicho e o circo, daí a plateia ser dividida em espaços denominados como geral, arquibancadas, camarote e “cadeiras” (HOLLANDA, 2014, p. 331).

Os fatores que regem a construção e o funcionamento dos estádios de futebol revelam a natureza estética do evento, obedecendo a exigências relacionadas muito mais às necessidades do público do que dos agentes realizadores. A forma arquitetônica dos estádios, como se pode observar sobretudo nos estádios brasileiros mais antigos, mantém características muito próximas dos grandes teatros gregos, não apenas do ponto de vista da arquitetura, mas também do uso social e cultural deste espaço.

Também Roland Barthes (2009) faz considerações sobre a relação entre a atividade espetacular e o espaço no qual ela é realizada e, mais do que isso, apreciada. Levando em consideração a prática teatral clássica, mais especificamente a grega, em comparação com a prática teatral a partir da modernidade, revela-se a distinção entre o espaço da tragédia antiga e o espaço do teatro moderno. Aquele é o **espaço aberto**, natural, cósmico do teatro ao ar livre, este é o **espaço confinado**, secreto, domiciliar do teatro burguês. Defende Barthes que o poder dramático do teatro ao ar livre não é decorativo ou acessório, mas sim um elemento de constituição de uma preciosa fragilidade que contribui para a memorabilidade da experiência. A polifonia dos elementos presentes numa apresentação ao ar livre faz com que a obra seja sentida e compreendida de fato como um momento único na existência. Se o espaço fechado dá a impressão e a falsa garantia de que o espetáculo é aquilo, independente de outros fatores, as interferências da natureza no espaço aberto oferecem a garantia de que aquilo que acaba de acontecer – um vento, um pássaro, uma chuva, o sol que sai por detrás da nuvem – jamais acontecerá de novo, fazendo do momento teatral indiscutivelmente um momento único. Desse mesmo modo, ao participar de uma partida de futebol, ao vivo, o torcedor sabe que aquele evento é único, e que aquilo que se passa dentro e fora do campo tem igual relevância na constituição do jogo enquanto ritual completo, que inclui não apenas o jogador e demais envolvidos na partida, mas também – e sobretudo – o torcedor, esse espectador vivo que participa do evento e que é o grande responsável por mantê-lo vivo dentro do cotidiano social e cultural no qual está imerso.

4.3.2 Noções de Coro e de Herói Trágico aplicadas ao futebol

Originalmente a tragédia é só “coro” e não “drama”.
(Nietzsche)

Quem quer que já tenha estado num estádio de futebol para assistir a uma partida entre times profissionais, ou mesmo, em alguns casos, a um jogo de campeonatos regionais amadores, certamente terá sido testemunha de um acontecimento impactante e *sui generis*. Quem, mais do que isso, tenha tido a experiência de fazer parte dessa torcida, e não apenas tê-la observado como quem aprecia um espetáculo à parte, saberá do que se trata quando o assunto é êxtase, estado dionisíaco, entusiasmo. Pois é na confluência desses registros sobre o trágico com a experiência concreta da participação de partidas de futebol que se encontram as justificativas para afirmar que a torcida do futebol representa, para o mundo contemporâneo, em se aceitando o futebol como evento estético, dramático, cênico, a presença viva do coro trágico.

Desse modo, a torcida de futebol, enquanto instituição específica composta de seres humanos que se integram na paixão (amor e sofrimento) por um determinado clube ou seleção, representa um importante elemento na configuração do futebol enquanto experiência trágica, posto que esta experiência só pode ser assim definida nos termos em que toque àquele que não apenas assiste, mas participa efetiva e produtivamente do ato transformador. Apesar de não apresentar as mesmas características em culturas distintas, estando essas características intimamente ligadas à cultura na qual se desenvolvem, em qualquer parte do mundo o reconhecimento e a idealização, para citar termos aristotélicos próprios da construção dramática, são sentimentos comuns na relação entre as pessoas que agem em função daqueles que realizam a simbólica batalha campal, no caso, os jogadores.

O *Dicionário de Futebol* de Maranhão (1998) apresenta conceitos bastante simples para os verbetes relacionados à torcida. Nele se diz que torcedor é “aquele que simpatiza com determinado clube e por ele torce”; torcedor roxo seria, segundo o mesmo dicionário, “o torcedor fanático, exaltado, faccioso, capaz de tudo”. Torcer seria, então, “manifestar pública preferência por um clube [...], incentivar seu clube no estádio, gritando, xingando, vaiando”. Como torcida, Maranhão entende o “agrupamento dos torcedores presentes ao estádio para incentivar o clube de sua preferência” ou, ainda, “grupo de torcedores que se reúne em determinado local para acompanhar um jogo transmitido pela televisão”. Por fim, Torcida Organizada seria um “grupo de torcedores de um clube que se

organiza legalmente, com estatuto, sede, diretoria, bandeira e uniforme próprios”. (MARANHÃO, 1998, p. 250). Esses sentidos apresentados de forma direta e categórica não dão conta, no entanto, da importância do exercício do torcedor na constituição da experiência trágica, apesar de, ao utilizar termos de fácil compreensão popular, como gritar, xingar e vaiar, o autor fazer referência a ações que de alguma forma ilustram o estado de espírito do torcedor no momento em que vivencia a experiência.

O que falta na descrição de Maranhão, porém, é uma análise a respeito do exercício do torcedor para além da partida. O torcedor parece representar o desdobramento do indivíduo numa segunda personalidade, sempre vinculado a ele enquanto tal, com suas características culturais, seus gostos e costumes. Alguns aspectos de sua existência, porém, fogem à lógica da vida cotidiana e respondem a outras demandas próprias daquela experiência específica e subjetiva. Para os não iniciados no mundo do futebol, portanto, muitas ações dos torcedores parecem fugir à lógica do mundo considerado “normal”, sendo consideradas exagero, bobagem e muitas vezes loucura. Um bom exemplo da crítica feita ao exercício dos torcedores diz respeito ao discurso de defesa da territorialidade a partir do ponto de vista geográfico, levando em consideração uma organização político-geográfica (a divisão do país em regiões e estados). A ideia de que o torcedor deve sempre se manifestar a favor do time de sua cidade, ou estado, deixa de considerar a possibilidade da existência de uma outra possibilidade de organização social e cultural. Uma forma de organização escolhida pelo próprio sujeito, que se organiza sobre outras lógicas, outros pontos de vista, outros parâmetros e que diz respeito, portanto, a outras dimensões da vida particular e coletiva.

Nascida em determinada região ou estado, a pessoa – mesmo que venha a morar em outras cidades – terá sempre uma identificação com o lugar natal. Esta informação está lá, impressa em seu documento de identidade, e revela informações relevantes de sua genealogia, de sua cultura, sua ancestralidade e suas histórias. Esses aspectos identitários, no entanto, são definidos numa dimensão externa e anterior ao indivíduo, podendo-se dizer que são características imputadas a ele à sua revelia. Não envolvem, em nenhuma medida, a consciência e mesmo o poder de decisão do indivíduo, e seu documento de identidade representa apenas uma parte dele. Ao creditar a esta forma de identificação uma importância única, ou mais relevante, na forma de “dizer” a pessoa ou da pessoa dizer a si mesma, incorre-se no risco ou mesmo no equívoco de desprezar o exercício da vontade na configuração de si mesmo.

Quando um torcedor de um determinado clube torce contra outro clube da mesma cidade, ou estado, em favor de um time “estrangeiro”, ele está apresentando um comportamento de identificação dentro dos parâmetros de outra organização social e política que não aquela a que estamos acostumados e que talvez seja considerada, senão a única, a mais importante. Convém refletir: o comportamento do torcedor roxo (para citar o termo de Maranhão), neste caso, não representaria justamente uma forma contundente de resistência contra um modelo hegemônico que impõe arbitrariamente ao indivíduo uma noção de identidade, sem que lhe caiba nenhum poder de decisão? Torcer contra o time do Vitória em favor do Palmeiras, contra o time do Bahia e pelo time Coritiba (sic), mesmo sendo o indivíduo um cidadão baiano, representa, pois, dentro deste contexto, afirmar que o critério político-geográfico, nestas circunstâncias, não é o mais relevante, não servindo, sequer como ponto de referência. Ao priorizar a identidade de torcedor na sua vinculação com clube de sua escolha em detrimento da identidade local, o indivíduo está afirmando a relevância da experiência subjetiva acima da existência cotidiana, ordinária. É nessa transposição de um mundo concreto para um mundo simbólico que reside o elemento trágico da experiência do torcedor.

Desta forma, é possível afirmar que no encontro da coletividade da torcida seja possível uma profunda experiência de reconhecimento de si próprio, num ato claramente político. É no exercício dessa coletividade, tornada possível pela associação a um clube, que se exerce um poderoso comportamento democrático, baseado na escolha pessoal entre esta ou aquela forma de identidade e associação, de modo que, por meio desta escolha, o indivíduo realiza seu próprio destino:

Eu escolho os critérios de importância para meu posicionamento. Eu escolho torcer pelo meu time. Eu escolho que a minha relação íntima e pessoal com o clube do meu coração é muito mais importante do que a relação político-geográfica que querem me fazer crer ser mais inteligente do que minha escolha emocionada e passional. Eu sou muito mais do que diz o meu Registro Geral de Identidade. Eu sou muito maior do que um documento. Não há nada mais libertador do que a torcida incondicional a um time. Somos livres porque, mais do que ser torcedores do nosso time, somos nosso próprio time. E no fundo, no fundo, torcer contra o clube inimigo, mesmo sendo ele meu conterrâneo, é assumir, de outro ponto de vista, a própria “naturalidade⁴³”, porque nos relacionamos com o nosso estado não apenas de forma burocrática e oficial (ditada pela frieza da minha certidão de nascimento), mas a partir de seus times de futebol, instituições, muito mais humanas do que cartórios e fóruns. A relação com os times, que o

⁴³ Relativo a ser natural de determinada cidade, conforme se utiliza em formulários e documentos oficiais.

preconceito dos intelectuais talvez não permita compreender como sendo uma possibilidade relevante de existência coletiva, nos permite ultrapassar os limites da racionalidade e tocar o imponderável da existência. Meu time é a minha pátria. Meu time é a melhor parte de mim. Meu time sou eu. (AMORIM, 2011⁴⁴)

Um importante exemplo dessa prática realizada de modo coletivo encontra-se na postura dos torcedores do São Paulo ao final do campeonato brasileiro no ano de 2010, conhecido, à época, como o “entrega-entrega” dos estádios, revelando a força da identificação com o time em detrimento da identificação local. Na referida situação, o Corinthians tinha a chance de sagrar-se campeão brasileiro caso o São Paulo, seu arquirrival, imputasse ao time carioca Fluminense uma derrota. O consenso da torcida do tricolor paulista era de que a derrota para o tricolor carioca era preferível a ver seu rival campeão. Desse modo, torcedores são-paulinos, reforçados por torcedores palmeirenses, também rivais do candidato paulista ao título, gritavam apaixonadamente no estádio, durante a partida: “Entrega! Entrega!” Lamentavam o gol do próprio time, comemorando o gol do adversário. Em enquete intitulada “*O São Paulo entregou o jogo para o Fluminense?*”, realizada pelo site da Jovem Pan, na sessão *Esporte em Discussão*, o site, antes de realizar a pergunta, fazia uma importante constatação:

Neste domingo o São Paulo foi goleado pelo Fluminense, em Barueri, por 4 x 1, um resultado que, ao contrário do que possa parecer, foi celebrado pela torcida paulista, já que “prejudicava” o arquirrival Corinthians na briga pelo título. O Esporte em Discussão desta segunda pergunta: O São Paulo “entregou” ou não o jogo para o Fluminense? (JOVEM PAN, 2010, s.p.⁴⁵).

Algumas das respostas dos internautas revelam o posicionamento de muitos torcedores⁴⁶:

2010-11-22 12:17:10 Nenhum jogador deveria ser estimulado a fazer o seu próprio time perder. Realmente os tempos mudaram. Como torcedor tricolor entregar jogo é o que nunca um torcedor deveria aceitar. desonrar. (sic)

⁴⁴ Retirado do artigo *Minha pátria é o meu time*, escrito por esta pesquisadora, publicado no blog *Futebol de Artista*. Disponível em: <www.futeboldeartista.blogspot.com>.

⁴⁵ JOVEM PAN. *O São Paulo “entregou” o jogo para o Fluminense?* Seção Esporte em Discussão, São Paulo, 22 nov. 2010. Disponível em: <<http://jovempn.uol.com.br/esportes/esporte-em-discussao/o-sao-paulo-entregou-o-jogo-para-o-fluminense.html>>. Acesso em: 02 jul. 2015, 15:36:00. Não há informação sobre a autoria do texto citado.

⁴⁶ Os comentários foram incorporados diretamente da página citada na nota acima, sem alteração na forma como estão escritas no site. Não há nenhuma informação sobre a autoria de nenhum dos comentários.

2010-11-22 11:52:24 Como torcedor TRICOLOR estou com vergonha mesmo, eu não torço para adversário nem para rival. Torço para o tricolor vencer. Pelo que fizeram dá para saber o caráter dos atletas que lá estão.

2010-11-22 11:49:07 Se entregou eu não sei... o importante é que a galinhada não será campeã de nada no centenada.

2010-11-22 11:49:01 É claro que entregou, com direito a xilique do Richarlison.

2010-11-22 11:36:45 Entregou não é a palavra correta, o time do Jardim Leonor deu.

A ampla discussão que se seguiu na ocasião sobre a entrega do placar do jogo em questão dizia respeito tanto à postura do time, de seus jogadores dentro de campo e dos comandos de seu técnico, quanto ao posicionamento dos torcedores, pedindo pela entrega do resultado. Esse elemento diz respeito a dois aspectos importantes da caracterização do torcedor e de sua relação com o futebol enquanto experiência mais ampla do que apenas a partida, como se verá na seção seguinte, na qual se estrutura o conceito de Espetáculo Absoluto, que diz respeito à relação entre os elementos do futebol imersos em seu próprio universo, daí o termo absoluto. Mais do que torcer pelo time de sua paixão, é preciso torcer contra o seu arquirrival para que se alcance a real medida da paixão pelo clube. Num equilíbrio constante, e às vezes distante, entre amar (o time de sua afinidade) e odiar (o time rival), o torcedor dedica parte de sua experiência de torcer a acompanhar o percurso do seu time e do rival. No exemplo acima, era preferível, para os torcedores do São Paulo, perder aquele jogo que já não tinha valor dentro do campeonato, revelando a estrutura absoluta do futebol enquanto universo próprio como maior do que apenas a partida e seu resultado particular, do que ver o rival estar mais perto do título. É neste sentido que se configura e torna possível compreender manifestações consideradas, fora deste contexto, como absurdas ou insanas, dada a especificidade da existência do universo do torcedor. Tratando do tema das identidades individuais e das identidades coletivas impulsionadas pelo futebol, Hilário Franco Júnior ressalta a importância da associação em clubes, à medida em que a globalização massificou as relações definindo um modelo praticamente único de convivência. Ele sinaliza que, em nome dessa associação, o torcedor abre mão do ego particular e, muitas vezes, faz concessões em nome do ego coletivo. Também ressalta Franco Júnior a importância da oposição ao lado da afirmação de identidade, conforme se está tratando aqui.

Torcer por um clube é reforçar ou ganhar certa identidade por oposição a outras. É optar por polaridade que realimenta outras formas de rivalidade. Os seguidores de cada clube têm veste, hino e cânticos próprios, o que atribui a uma massa heterogênea do ponto de vista sociocultural uma identidade comum. Porque toda partida de futebol é rito e a finalidade essencial dos ritos é “assegurar a continuidade de uma consciência coletiva” (Durkheim),

compreende-se seu papel na construção da personalidade grupal. [...] A desqualificação do Outro é norma em todos os países, sobretudo nas partidas entre times da mesma região ou da mesma cidade, como mostra o imenso apelo esportivo e psicológico dos dérbi⁴⁷ e dos clássicos. (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 321).

O autor apresenta, ainda, considerações sobre as formas de associação observadas nos times de futebol, ressaltando que a relação do torcedor com um time assemelha-se mais à formação de clãs do que de tribos, termo comumente usado para explicar a motivação desse comportamento.

Tribo é um grupo étnico com certo caráter territorial, o que não se aplica ao futebol, cujos torcedores são de diferentes origens e estão espalhados por vários locais. Tribo é sociedade sem estado, e o futebol moderno desenvolve-se obviamente nos quadros de Estados nacionais. Talvez seja preferível falar em clã. Deixando de lado o debate técnico sobre tal conceito, tomemos uma definição mínima: clã é um grupo que acredita descender de um ancestral comum, mais mítico do que histórico, contudo vivo na memória coletiva. Ainda que todo clube de futebol tenha origem concreta e mais ou menos bem documentada, com o tempo ela tende a ganhar ares de lenda, que prevalece no conhecimento do torcedor comum sobre os dados históricos. É nessa lenda, enriquecida por feitos esportivos igualmente transformados em lenda, que todos os membros do clã orgulhosamente se reconhecem. [...] O clã tem base territorial, mas quando precisa mudar de espaço (jogar em outro estádio) não se descaracteriza. Em qualquer lugar, os membros do clã se reconhecem, dizia o grande sociólogo e antropólogo Marcel Mauss, pelo nome, brasão e totem. (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 214).

É possível identificar no comentário de Franco Júnior elementos típicos do comportamento do torcedor do clube, distinto do comportamento do torcedor de seleção em jogos ou torneios internacionais, a menos que a relação de disputa entre determinados países seja marcada de tamanha competitividade que potencializa o envolvimento com o conflito. É o caso das seleções do Brasil e da Argentina, cuja rivalidade diz respeito a questões sociais desencadeadas dentro dos campos de futebol a partir de ofensas direcionadas aos jogadores, relacionando seu desempenho no jogo às suas características físicas e culturais. O histórico de rivalidade entre as duas seleções parece remontar ao ano de 1908, quando, segundo Cláudio Nogueira (2006) no livro *Futebol Brasil Memória, de Oscar Cox a Leônidas da Silva*, uma seleção mista de jogadores brasileiros e ingleses amargou os desastrosos placares de 3 x 2,

⁴⁷ Derbi: (é) [Do ingl. Derby] (Oriundo do turfe.) S.m. 1. Partida entre o Palmeiras e o Corinthians, ambos da capital paulista. 2. Termo utilizado para qualquer partida entre dois clubes, tradicionalmente rivais, em uma mesma cidade. (MARANHÃO, Haroldo. *Dicionário de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 1998).

7 x 0 e 3 x 0 para a seleção rival nos três jogos realizados em função da visita da seleção argentina ao Brasil. Apesar desse incidente, a seleção brasileira será oficializada apenas no ano de 1914, mais precisamente no dia 21 de julho, em jogo na cidade do Rio de Janeiro contra o time inglês *Exeter City*, com placar de 2 x 0 para nossos jogadores (NOGUEIRA, 2006).

O entendimento do torcedor que interessa na abordagem proposta aqui diz respeito ao agrupamento dessas figuras em estado *sui generis*, que, organizados de uma forma única, resultam na criação de um corpo extremamente importante na experiência trágica, aproximando-se das noções e do lugar do coro na experiência trágica clássica. A compreensão dos sentimentos experimentados por um torcedor individual e sua transformação quando imerso na unidade coletiva da torcida é o ponto de encontro entre esta e a noção de coro dentro do espetáculo trágico, quer seja no universo do teatro, quer seja no futebol. A contundência com a qual esse corpo se instaura dentro do espaço em que acontecerá o espetáculo revela quem é o protagonista do drama em questão. Independente da torcida espalhada estádio afora, o corpo que toma forma nas arquibancadas dos estádios não deixa dúvidas sobre sua força e sua relevância naquele rito, feito para ela e por ela. Maior do que a cena que se apresenta dentro do campo, quer seja a própria partida, quer sejam os rituais de abertura e mesmo de entrega de títulos, medalhas e troféus ao final dos campeonatos, o grande espetáculo sempre acontece nas arquibancadas. Por sua profusão de cores estampadas nas camisas uniformes, nas bandeiras, nas faixas das torcidas organizadas, pela variedade dos cantos, pela força do encontro, pelo imponderável que pode surgir dali, pela variedade de tipos humanos que se encontram – crianças, idosos, homens, mulheres, negros, brancos, ricos e pobres, pessoas com diferentes gostos, opiniões políticas, religiosas, com um distinto estilo cultural –, por toda a expectativa que cada um traz para o evento, todos esses elementos, unidos, fazem da torcida uma força descomunal, inconsciente muitas vezes de sua própria potência.

Retomando os conceitos apresentados no terceiro capítulo, é possível encontrar em Nietzsche uma noção bastante ampla para o conceito de coro neste contexto, sobretudo no que se refere à relação entre o coro e o espectador. Seguindo o pensamento de Schlegel, como ele próprio assume em seu texto, Nietzsche aponta uma diferença primorosa no exercício do coro enquanto espectador ideal, qual seja, a distinção entre o espectador estético, que compreende ser o objeto de sua apreciação uma obra de arte, construída deliberadamente, e o espectador empírico, aquele que vê diante de si, não uma produção independente, mas uma

realidade em franco desenvolvimento fenomênico, ali diante de si. Exatamente como parece acontecer com o torcedor quando imerso na realidade da torcida.

Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas. [...] Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico. (NIETZSCHE, 2007, p. 50).

As afirmações de Nietzsche relativas ao coro dizem respeito mais à fase do surgimento da tragédia do que ao coro como é comum pensar nos moldes sofoclianos; mais próximo do coro esquiliano, chegando, antes, a tratar do coro ritual das grandes dionisíacas, nas quais o coro e o público daquele acontecimento se misturam. A equivalência proposta aqui entre a prática do que se compreende por trágico em Nietzsche e do futebol, sobretudo no Brasil, diz respeito a um estado de êxtase experimentado no futebol, tanto no momento da partida quanto nos desdobramentos dela⁴⁸, estado equivalente ao que o autor conceitua como dionisíaco. A força, então, do coro para a tragédia e da torcida para o futebol está no fato de que sua existência e sua ação dentro do espetáculo, enquanto experiência, são extremamente criativas e estão à margem dos acontecimentos e das alterações que possam ocorrer ao espetáculo (tragédia ou futebol) no que se refere aos demais elementos. Quer sejam as alterações na ordem do drama, como foi acontecendo de Ésquilo até Eurípedes, quer sejam as manobras políticas e financeiras que transformaram o futebol atual em algo bem distante daquilo que chegou a ser em seu auge (até um pouco mais da metade do século XX), coro e torcida parecem permanecer operando como uma força superior, pairando sobre as vicissitudes da vida concreta, posto que operam dentro de um estado extático dionisíaco.

A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o profenômeno *dramático*: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. [...] E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada. O ditirambo distingue-se por isso de qualquer outro canto coral. [...] o coro ditirâmico é um coro de transformados, para

⁴⁸ Sobre esses desdobramentos, ver o conceito de Entorno Criativo apresentado na seção 4.1.4.

quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vindo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais. (NIETZSCHE, 2007, p. 56).

A descrição de Nietzsche não deixa de sugerir uma imagem bastante semelhante ao que acontece nas torcidas durante uma partida de futebol, na qual desconhecidos relacionam-se entre si como iguais, esquecendo, naquele espaço de tempo, diferenças e outras formas de identificação. Do ponto de vista formal e já tratando de um período em que a tragédia encontra-se estabilizada como forma dramática e cênica, o coro e sua concretude estabelecem-se pela presença de “um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados” (PAVIS, 2008, p. 73). Como Nietzsche, Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (2008), faz referências à relação entre o coro e o surgimento da tragédia, sendo que, nesse momento, o coro era composto por dançarinos mascarados e cantores que ao longo do tempo foram se transmutando em grupos menores, resultando em formas particulares e individualizadas, dando origem ao primeiro ator, que surge primeiramente como um chefe do coro, chamado de Corifeu. A tradição registra que teria sido Téspis a primeira figura a deslocar-se do coro e adquirir voz própria. Ao longo do percurso dos três tragediógrafos, outros atores teriam sido introduzidos com o tempo, dialogando com esse primeiro e por vezes com o próprio coro. Os membros do coro, chamados de coreutas, costumam aparecer em número de doze, no caso do coro trágico, e até o número de vinte e quatro, no caso do coro da comédia, ainda segundo Pavis, que sinaliza também a diminuição continuada da participação e importância do coro ao longo do desenvolvimento do drama trágico, fazendo uma consideração bastante significativa para a relação pretendida aqui entre o coro e a torcida: “A origem do teatro grego – e com ele, da tradição do teatro ocidental – confunde-se com as celebrações ritualísticas de um grupo no qual dançarinos e cantores formam, ao mesmo tempo, público e cerimônia” (PAVIS, 2008, p. 73). Esse princípio de participar do evento tanto enquanto público como enquanto ser atuante promove a aproximação entre os grupos. Na evolução do teatro, no entanto, acompanhando o processo de individualização dos seres que estará na origem do drama e, de algum modo, no fim da tragédia, como concebida nos moldes clássicos, o coro vai perdendo força em função da fragilidade a que fica exposta a consciência coletiva. Na contemporaneidade, é possível defender que a experiência das torcidas, mais especificamente das torcidas organizadas e seus procedimentos repletos de *pathos* e de *hybris*, representem, pois, a retomada desses princípios coletivos, enfim tornados praticamente esgotados nos tempos atuais. O retorno a práticas

antigas, em diversas dimensões da vida humana, tem sido uma constante na busca por novos sentidos que se imponham diante da solidão e do vazio promovidos pelo amplo e esmagador processo de individualização, desde os princípios da modernidade. Ainda que a crítica indique que o enfraquecimento do coro represente positivamente o deslocamento do indivíduo da massa, é possível que o problema não esteja em pertencer à massa, passiva e inconsciente, como se parece querer fazer crer, mas parte de um coletivo fortalecido e fortalecedor que viabilize a vida humana muito mais do que sua experiência privada, particular, individualizada.

4.3.3 Antagonismos na noção de herói

Se é possível realizar a aproximação das funções e dos princípios do coro com a experiências das torcidas de futebol, alguma dificuldade impõe-se na tentativa de encontrar uma noção específica e direta para o herói trágico no evento do qual trata esta tese. Variando entre a possibilidade de estar ora na torcida ora em determinado jogador, os princípios do herói trágico no futebol revelam que o protagonismo do drama futebolístico pode estar neste ou naquele personagem, a depender das forças com as quais opera.

A noção de herói trágico, na tradição clássica, muito pouco se assemelha à noção de herói que se constituiu a partir da modernidade, chegando até a contemporaneidade como uma noção extremamente idealizada, estruturada a partir de características quase sempre de teor positivo, não apresentando, na maioria das vezes, distorções ou equivalência entre os aspectos positivos e negativos da figura em questão. O termo tem amplo uso no universo da literatura, não apenas da literatura dramática, mas transbordou desta para o uso comum, levando consigo as noções transformadas pelo tempo. Sua constituição na dramaturgia trágica diz respeito a um íntimo relacionamento com a noção mitológica do herói, na qual se compreende que:

Segundo Platão, os heróis são semideuses nascidos de um deus que se apaixonou por uma mulher mortal ou de um homem mortal que se apaixonou por uma deusa. Obviamente, com essa definição Platão relegava a noção de herói à esfera do mito [...]. Com isso expungia essa noção, pelo menos implicitamente, do campo da filosofia. [...] Foi só com o romantismo que se começou a acreditar na existência de indivíduos excepcionais, nos quais se encarna a Providência Histórica, indivíduos, portanto destinados a cumprir tarefas predominantes. (ABBAGNANO, 2014, p. 579).

Abbagnano segue esclarecendo o verbete, fazendo referências às compreensões hegelianas do conceito de herói na filosofia como sendo um instrumento da história utilizado para que suas imposições sejam concretizadas. Abordagem semelhante, continua o autor, encontra-se em T. Carlyle, em sua obra *Os heróis e o culto dos heróis e o heroico na história* (1841):

A história universal, a história daquilo que o homem realizou neste mundo, substancialmente outra coisa não é senão a história dos grandes homens que aqui agiram. Foram estes grandes homens os líderes da humanidade, os inspiradores, os campeões e, *lato sensu*, os artífices de tudo aquilo que a multidão coletiva dos homens cumpriu e conseguiu (CARLYLE, 1841 apud ABBAGNANO, 2014, p. 579).

Essa noção de herói define a justa medida entre a identificação do herói no futebol, como o jogador que realiza as intenções das multidões, quer seja do conjunto de torcedores de um time, quer seja dos torcedores de uma seleção em Copas do Mundo e outros torneios internacionais, e a noção de herói trágico, vinculado ao que se compreende enquanto tal, como aquele indivíduo que, mesmo tendo estado à frente dos desígnios mais nobres, sucumbe diante de uma falha trágica, um erro fundamental. Essa noção observa-se em casos de decepção coletiva, estando vinculada, na compreensão do sendo comum, à figura do fracassado ou mesmo do grande vilão. Desta forma, é possível afirmar que a principal representação dessa noção de herói trágico está ligada ao goleiro Barbosa, na Copa de 1950.

O principal eixo no qual se reconhece a figura do herói trágico está descrito desde a Antiguidade, originalmente na *Poética* de Aristóteles. A primeira referência encontra-se já na definição da tragédia, como foi visto no terceiro capítulo, como sendo a imitação de ações mediante a construção de personagens, ou caracteres. Esses personagens realizam as ações, que, no caso da tragédia grega, tratam-se de releituras e rerepresentações dos mitos, portanto são ações de homens cuja trajetória já é conhecida por todos. Nesta primeira análise já é possível apresentar uma aproximação entre as duas experiências, compreendendo que o futebol tem seu mito fundador, para aproximar os termos, no objetivo de uma determinada agremiação, o alcance do território do rival, estando representado no futebol moderno pela imagem do gol. Esta célula originária do futebol é de conhecimento de todos. A forma como cada um dos personagens dessa imitação vai chegar a esse objetivo é que varia. Variava na tragédia – veja que são três as representações do mito de Electra, por exemplo, transcritos e encenados por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. As regras que envolvem a batalha pela qual se

chegará a um resultado também são diversas e o conhecimento delas é, de modo geral, irrestrito, como foi apresentado na configuração do futebol, no segundo capítulo.

Além do mito e dos caracteres, Aristóteles apresenta outros elementos constitutivos da tragédia, estando o pensamento e a elocução associados diretamente aos personagens, portanto também ao herói trágico, e espetáculo e melopeia, que estão diretamente ligados à cena, no caso do futebol, à partida e a ação das torcidas. A elocução, é importante que se compreenda, tem importância aludida pelo filósofo porque, à altura de seus escritos, respondendo a um padrão de encenação, aos atores da tragédia, não era comum utilizar muitos movimentos corporais, estando as intenções todas sob responsabilidade do uso da voz para serem direcionadas ao espectador, devendo ser evitadas, inclusive, manifestações corporais, sob o risco de tornar-se cômico, conforme sinaliza Cleise Mendes em *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na Comédia* (2008).

Veja-se nesse sentido a observação de Bergson quanto ao cuidado dos tragediógrafos em neutralizar o corpo de suas personagens; já que são os movimentos da *alma* que devem estar sob a luz, todo desvio de atenção para o peso da matéria corre o risco de “infiltração cômica”. Daí “os heróis de tragédia não beberem, não comerem, não se agasalharem. Inclusive, na medida no possível, nunca se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem corpo”. (MENDES, 2008, p. 81).

Aqui é importante estar atento para uma delicada distinção que, no entanto, aproxima os dois eventos. Se, na encenação da tragédia grega, parte da força está, conforme sinaliza Aristóteles, na elocução, ou seja, no modo como se constroem as falas dos caracteres e como elas são proferidas, no futebol a *performance* está restrita ao uso do corpo, sendo o uso da voz de pouca interferência durante a cena futebolística. Aqui talvez seja interessante registrar que um dos aspectos mais instigantes do futebol diz respeito ao uso do corpo, não apenas do ponto de vista funcional para se chegar ao objetivo (gol), mas, sobretudo, pela capacidade de transformar esse gesto produtivo em algo estético. Daí o apreço dos torcedores aos lances de dribles, aos passes mirabolantes, às grandes jogadas ensaiadas. Aqui reside inegavelmente uma função estética, posto que não há, além da beleza do lance, nenhum outro objetivo naquele movimento. Garrincha é mundialmente conhecido por sua incrível capacidade de drible, mas um elemento torna sua *performance* ainda mais admirável: a consciência dessa capacidade e o uso dela para “fazer bonito”, oferecendo ao seu público mais do que um bom jogo, mas principalmente um belo jogo. É o que o diferencia de Pelé. Se Pelé tinha um jogo eficiente, Garrincha apresentava um jogo lúdico, estético, sedutor. Não é por

acaso que José Miguel Wisnik (2008) o compara a Macunaíma (o anti-herói brasileiro), fazendo amplas alusões estéticas. Para o ensaísta, Garrincha era uma espécie de avatar do Macunaíma:

Sonso, enganosamente retardado e precoce, imprevisivelmente ligado e desligado do tempo do jogo, dono de um drible que podia ser tanto a solução quanto a perdição por excesso, Garrinha era uma espécie de incógnita do dilema brasileiro, colocado entre as mazelas do atraso e as promessas de sua originalidade no modo de inserir-se na realidade dos tempos modernos. Sua curta carreira, que espande entre 58 e 62, sua decadência trágica, suas famosas pernas tortas, fazendo do déficit uma vantagem, contém esse momento de afirmação gloriosa e fulgurante da face positiva desse complexo, dando um toque popular profundo às formulações cosmopolitas da Bossa-Nova e da arquitetura de Brasília, que lhes são contemporâneas. Garrincha é a “alegria do povo” e sua não aristotélica “prova dos nove”. [...] A capacidade de dizimar defesas adversárias mudando o ritmo da investida, apontando como uma flecha em direção ao gol com arrancadas e paradas súbitas, fazendo a bola passar entre as pernas de um adversário e por cima da cabeça do adversário seguinte, com desnorante simplicidade e furor, fazendo parte da reserva mais seleta dos exemplos de enfrentamento superior das curvas do tempo e do espaço, da fulguração do *insight* no instante, da produção da epifania da forma, da afirmação natural da majestade do corpo. (WISNIK, 2008, p. 272).

Mas é no conceito de identificação e idealização, apresentado por Aristóteles no capítulo XIII da *Poética*, que reside a estrutura da noção de herói. Esses dois conceitos relacionam-se de modo claro e inegável com a trajetória dos jogadores de futebol e a relação dos torcedores com esses atores/personagens. O jogador de futebol engendra em sua própria figura as duas funções dentro do espetáculo cênico que é. Ele realiza sua *performance* enquanto ele mesmo, mas não deixa de construir um personagem pelo qual se relaciona com os torcedores, sobretudo utilizando como canal a imprensa, não só a imprensa esportiva como também – e muitas vezes principalmente – a imprensa do entretenimento. Mais uma vez abordando o tema a partir de seu contrário, a execução das funções de ator e personagem, ambos sediados na figura do jogador, no universo do futebol acontece dentro e fora do campo, sendo que no campo o jogador realiza sua *performance* sendo integralmente ele mesmo, com todas as suas idiosincrasias, dando espaço, fora dos campos, à luz dos holofotes da mídia que insiste em dramatizar sua vida cotidiana, a um personagem. O jogador de futebol é ele mesmo no palco e um personagem na vida.

O torcedor relaciona-se, dessa forma, numa variação entre identificação e idealização, com as duas entidades. Não seria exagero afirmar que todo menino deseja ser, em primeiro lugar, um jogador de futebol. A empatia que a figura do jogador de futebol desperta,

sobretudo em crianças e adolescentes, é da ordem do impressionante. Não apenas por admirar um jogador específico – e toda geração tem o seu Pelé, Garrincha, Zico, Ronaldo(s), Neymar – mas por reconhecer nesse totem uma imagem de sucesso e de amplo alcance coletivo. Em se tratando do futebol brasileiro e da experiência trágica deste torcedor, não é muito insistir em observar o que os jogadores listados acima como referências absolutas de sua geração têm em comum, além do talento inquestionável para o espetáculo a que se propõem, o futebol: a mesma origem pobre e o fato de serem negros, à exceção de Zico. Tratando-se da dramatização de uma sociedade em um amplo e complexo espetáculo, esse dado não pode ser considerado um detalhe, tampouco uma coincidência. Há na experiência trágica, cuja referência seja Aristóteles, Nietzsche, Williams ou qualquer outra que esteja ausente desta tese, a certeza de que o caráter trágico desta experiência reside no confronto entre a obra e a vida real e concreta dos envolvidos, quer em relação ao passado, no trato de mitos conhecidos por todos, quer na dramatização dos problemas atuais, ou ainda nas noções atemporais e ontológicas que dizem respeito a todo e qualquer ser humano. Concordando com essa assertiva, parece mais do que legítimo afirmar que, do ponto de vista da compreensão do trágico na realidade brasileira, é o futebol a dimensão mais concreta e simbólica dessa experiência.

Os processos de identificação e idealização, no caso de jogadores de futebol, parecem operar de modo que os torcedores, ou apenas os indivíduos comuns, independente do time para os quais torçam, estabeleçam uma relação baseada nesses dois princípios: identificam-se, por exemplo, com o jogador Neymar, por terem origem bastante parecida, por reconhecerem nele características que lhes são próprias, sejam características físicas, como a cor da pele, o cabelo, a estatura corporal, sejam culturais, como a linguagem jovem e coloquial própria dos espaços de origem, o estilo de roupa, mesmo diante do abismo que separa o ídolo do fã, imposto por fatores financeiros. Mesmo que o boné de aba de Neymar custe um preço infinitamente maior do que o modelo usado por seus fãs, o estilo impregnado na imagética do objeto os une, os identifica. Já do ponto de vista da idealização, Neymar representa aquilo que o garoto pobre das periferias não conseguiu alcançar na vida real, mas sua alegria e seu contentamento em ver seus sonhos realizados pelo jogador fazem com que ele se solidarize com os altos e baixos do ídolo. Ainda que não receba os salários nem desfrute da vida daquele personagem, tê-lo como representante de si parece satisfazer, em alguma medida. Da mesma forma que este personagem desperta a comoção e empatia de indivíduos com os quais se assemelha, o sentimento despertado por ele em seus

dessemelhantes também merece considerações. Isso fala da força da atuação dessas personas dentro do universo coletivo no qual elas atuam de forma contundente, conforme discutido no segundo capítulo, ao tratar da teoria do drama social do antropólogo Roberto DaMatta⁴⁹. Sobre essa relação conflituosa da empatia e da repulsa aos heróis (no sentido romântico do termo) do futebol, o jornalista Matheus Pichonelli, na crônica *Por que adoram odiar o Neymar* (2014) publicada no sítio eletrônico da Revista Carta Capital⁵⁰, investe numa explicação antropológica, sem, no entanto, deixar de remeter ao processo de idealização discutido aqui:

Dias atrás, um conhecido foi jantar em um restaurante badalado de nossa cidade, no interior paulista, e encasquetou com o garçom, um jovem de tatuagem e franja espetada que era a cara do craque do Barcelona. Foi a deixa para o freguês, um empreendedor bem-sucedido das redondezas, montar o seu teatro de posições definidas (também conhecido como “você me serve, e eu te lembro o tempo todo que é você quem me serve”).

- E aí, Neymar.

O garoto franzira a testa, quieto.

- E esse cabelinho, hein, Neymar?

Foi assim a noite toda. O rapaz vinha, servia, recolhia os pratos sujos e ouvia alguma gracinha às costas:

- Você acha bonito esse cabelinho *redêcolo*, Neymar?

Uma hora ele estourou:

- E você acha bonito parecer o Frankenstein?

Como não esperasse a reação, a resposta, exatamente no mesmo tom da provocação, soou como petulância. Era como se o garçom, cover do Neymar como muitos jovens da sua idade, levasse um espelho àquele teatro de posições definidas. Sim, o sujeito parecia o Frankenstein: as entradas, os rabelos ralos, o sorriso engessado de tanta cirurgia plástica... só não tinha ouvido aquilo antes porque estava acostumado a ser servido, e não a servir. Ao fim do jantar, chamou o dono do restaurante, seu amigo, e pediu a cabeça do rapaz. Disse que se negava a voltar ao local enquanto o *moleque* trabalhasse ali. O sujeito foi embora, o *moleque* ficou. (PICHONELLI, 2014, s.p.).

E conclui:

Por mais que esta imagem despojada seja uma construção de seu estafe, que gera renda com propagandas mil, e por mais responsabilidade tática tenha em campo, o fato de ele inspirar uma juventude desapegada a uma referência anterior, a do bom-moço que acorda cedo e cumpre ordens sem reclamar, representa um nó na projeção ideal do ídolo. Se estivesse no colégio, junto com os descabelados David Luiz, Dante, Marcelo e Daniel Alves, ele seria o

⁴⁹ Ver seção 2.2 desta tese.

⁵⁰ PICHONELLI, Matheus. *Por que adoram odiar o Neymar?* Carta Capital (edição digital), São Paulo, 04 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/por-que-adoram-odiar-o-neymar-5120.html>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

menino insolente do fundão a quem o professor de cintura engessada repete o tempo todo como uma vacina: “você não vai ser nada na vida”. A resposta é uma piscadela, um balançar de polegares e a caminhada na ponta dos pés, como quem pisa nos corações e diz: “você não gosta de mim, mas seus filhos adoram”. PICHONELLI, 2014, s.p.).

4.3.4 Entre o absoluto e a *hybris*

O gol de Ghiggia, na final da Copa de 50, caiu-lhe como uma maldição. Mas quanto mais vejo o jogo, mais o absolvo. Aquele jogo o Brasil perdeu na véspera.

(Armando Nogueira)

A insistente análise do caso de Neymar e outros jogadores com os quais os jovens identificam-se e cuja trajetória idealizam tem como objetivo construir a exata medida da diferença entre o herói, como o compreendemos atualmente, e a noção do herói trágico, que é aquela que interessa a esta tese. Os jovens brasileiros da metade do século XX, no entanto, sabiam bem a figura com a qual eles não se queriam parecer. Era Moacir Barbosa Nascimento, goleiro considerado durante muitos anos como principal responsável pela derrota do Brasil na Copa de 1950. Se os jogadores citados acima representam o herói romântico, é o goleiro Barbosa a maior representação brasileira do herói trágico. Até o fatídico jogo de 16 de julho de 1950, ele era considerado um grande goleiro, com muitas habilidades e um talento indiscutível para a defesa. À época do mundial, Barbosa defendia o Vasco, time que sempre representou a superação dos jogadores negros, desde sua ascensão para a primeira divisão do Campeonato Brasileiro em 1923, quando os principais times do Rio de Janeiro recusavam-se a manter jogadores negros em seu escote. Essa informação sinaliza que, desde sempre, Barbosa convivia com os rastros do preconceito de cor e de classe social, que sempre acompanharam (e acompanham) a carreira dos jogadores de futebol. Mesmo diante de sua trajetória de sucesso, esse seria o primeiro dos argumentos lançados no processo de sua culpabilização pela derrota de 50. Vencedor, pelo Vasco, dos campeonatos cariocas de 1945, 1947, 1949, 1950, 1952 e 1958, e do Campeonato Sul-Americano de Campeões (precursor da Copa Libertadores da América) de 1948, tornou-se o goleiro oficial da seleção brasileira e teria, talvez, encerrado a carreira como um ídolo. Mas uma peripécia em sua trajetória desviou o curso de sua felicidade para o infortúnio. Num único lance, o percurso de Barbosa

inverteu-se e, mesmo sem representar uma falha sua, mas talvez uma imposição do destino (Moira), o personagem em questão caiu em profundo infortúnio.

Para o poeta e crítico de teatro Jan Kott (2003), existe, nas ações que aqui se podem observar, de forma semelhante ao ocorrido no caso do goleiro, a ação de um elemento que ele nomeia como *absoluto*, identificando essa ação nas tragédias gregas, nas tragédias elisabetanas e também no Teatro do Absurdo. No sexto capítulo da primeira parte de sua obra *Shakespeare nosso contemporâneo* (2003), ele sugere uma comparação entre as obras *Rei Lear*, de Shakespeare, e *Fim de Partida*, de Samuel Beckett, buscando compreender semelhanças na composição dramática das tragédias (gregas ou renascentistas) e do teatro contemporâneo. Para tanto, dedica-se a analisar isso que chama de *absoluto* na tragédia clássica e no drama contemporâneo. Na tragédia, o *absoluto* seria uma força exercida pelo destino, por deuses ou, como no caso das tragédias modernas, pela história. No drama contemporâneo, este *absoluto* também estaria presente, mas agora dentro da dimensão humana, não fora dela. Um absoluto construído e vivido pelo próprio homem. O *absoluto* enquanto elemento identificado nas tragédias e em alguns textos contemporâneos é o que nos interessa neste estudo. Kott aponta uma possível teoria do “jogo” (termo usado por ele) nas tragédias e no drama contemporâneo, sempre levando em consideração a forma de atuação desse *absoluto*. Segundo ele, na tragédia, entra-se no jogo sempre para perder. Quaisquer que sejam as estratégias escolhidas para a partida, a probabilidade de perda sempre será muito grande. Um dos exemplos que ele usa para ilustrar a presença do jogo na tragédia é um “cara e coroa” entre um humano e um autômato, onde o imprevisível reina. As estratégias serão sempre passíveis de uma leitura e o outro lado, em algum momento, decifrará a jogada, usando-a a seu favor.

Coloco uma moeda sobre a mesa, do jeito que quiser, face cara ou face coroa. O autômato não vê essa moeda mas deve adivinhar como a coloquei. Se adivinhar ele ganha. Informo ao autômato se ele adivinhou corretamente. Coloco a moeda uma segunda vez etc. Ao cabo de certo tempo, o autômato começa a ganhar. Com frequência cada vez maior, adivinha com exatidão. Ele memorizou meu sistema, aprendeu-o, decifrou-me. [...] Mudo de sistema, jogo um segundo outro método: o autômato cego o aprende e mais uma vez começa a ganhar. Tenho meu livre arbítrio e toda a liberdade de decidir. Posso colocar a moeda com a face cara ou com a face coroa. Mas, no final, como Édipo, devo perder nesse jogo. (KOTT, 2003, p. 133).

Numa abordagem similar, o autor José Miguel Wisnik (2008), ao tratar da derrota do Brasil para o Uruguai na Copa do Mundo de 1950, utiliza-se de exemplos parecidos e de

uma linguagem que em muito nos remete às considerações de Kott. Assim, em trecho do capítulo dedicado à Copa de 1950, afirma sobre o segundo gol da equipe uruguaia:

Um dos fascínios do futebol, como já vimos, é de que um imenso investimento coletivo, um Maracanã psíquico, o destino inteiro de um país parece periclitar no efeito de uma bola defeituosa e certa, **na fração de um espasmo entre o absoluto e a contingência**. Tendo apostado na repetição do centro para o miolo da área, Barbosa perdeu a fração de segundo em que ela veio para o gol, como quem perdesse numa disputa de **par-ou-ímpar**. (WISNIK, 2008, p. 265, grifo nosso).

Wisnik prossegue com a descrição do próprio Barbosa para o segundo gol uruguaio:

[...] “Quando vi que Ghiggia tomava a bola e outra vez se livrava de Bigode, fiquei com medo. E o medo aumentou porque, de soslaio, percebi que Juvenal abandonava o centro da área para correr na direção de Ghiggia, deixando Schiaffino livre. Pensei que Ghiggia ia cruzar, pois sempre fazia isso. [...] Quando Ghiggia percebeu, chutou para o gol entre meu corpo e a trave esquerda, mais por desencargo de consciência, porque estava praticamente sem ângulo. Dei um salto de gato para trás e cheguei a tocar na bola. Um segundo depois, olhei para o gol e vi as redes balançando. Por um instante, pensei que ela estivesse do lado de fora.” Sua conclusão, na forma de uma justificação trágica, é uma pérola do quiasmo: “ele pensou errado e deu certo; eu pensei certo e deu errado”. (WISNIK, 2008, p. 265).

Para os dois autores, na tragédia e no futebol, o exercício do *absoluto* e a ilustração de um jogo de moedas, um jogo de sorte, parecem ser a medida final para compreendermos os desenlaces trágicos a que estamos sujeitos, quer no drama trágico, no jogo de futebol ou na vida real. E Kott sugere, então, uma possibilidade de que o erro trágico não seja, enfim, inevitável, apesar de continuar sendo um risco:

Existe uma saída para que eu não perca. Não ponho mais a moeda sobre a mesa, não escolho mais. Lanço-a simplesmente. Renunciei ao sistema. Entreguei-me ao acaso. Então ambos teremos chances iguais, o autômato e eu. [...] Para que minhas chances sejam iguais às do destino, devo fazer-me destino, entregar-me à sorte, ao acaso. (KOTT, 2003, p. 133).

No absurdo do futebol e no absurdo da vida, porém, a única garantia de não haver derrota é desistir do jogo. Fugindo da derrota abre-se mão, compulsoriamente, também da vitória, o que, em termos dramáticos, seria uma possibilidade inquestionavelmente fatal, quando não, grotesca, porque já, em si, uma derrota. Uma derrota antes do jogo: “O mundo trágico e o mundo grotesco são fechados, não se pode escapar deles. [...] O absoluto não é

dotado de quaisquer razões últimas: é simplesmente o mais forte. O absoluto é absurdo.” (KOTT, 2003, p. 133). O exercício de jogar e torcer, para autores e espectadores de nossa própria história, pareceu a inesquecível tragédia brasileira de 16 de julho de 1950: absurda, absoluta. Como propõe Hegel, o princípio absoluto se concretiza na ação individual do herói trágico.

No caso específico tratado aqui, do ponto de vista da abordagem filosófica sobre o trágico e, portanto, sobre este herói, o objetivo da tragédia, como defendem Hegel e Schopenhauer, é alcançado a partir de uma postura de resignação. É publicamente conhecido o estado de depressão que atingiu Barbosa até o final de sua carreira. Ele mesmo, em depoimento de 1993 (informação verbal)⁵¹, afirma que “as leis de condenação aqui no país, a maior condenação é de trinta anos. Trinta anos que o sujeito tem que cumprir. Estamos com quarenta e três anos, e acho que já paguei dez anos, catorze anos a mais”. Barbosa resignou-se e, ao fazê-lo, deixou de ser governado pelo princípio de individuação⁵².

A abordagem filosófica sobre a trajetória do herói trágico, em Hegel, conforme apresentado no terceiro capítulo desta tese, sugere diferentes caminhos pelos quais o herói trágico segue em direção ao seu infortúnio. Como foi visto no caso do goleiro Barbosa, a causa maior de sua descida ao inferno foi uma ação independente dele mesmo, uma ação do absoluto, que tratou de construir aquela conjuntura na qual a tomada de um gol representasse tanto. Outros gols o goleiro já havia tomado, e tantos outros defendido; logo, o que estava em seu poder de ação não possui variações consideráveis para o fatídico ato. Está na confluência dos acontecimentos o fator trágico que aqui parece atuar numa tragédia personificada na figura do goleiro.

Outra forma pela qual se observa passagem da felicidade para a desdita está na exacerbação de uma característica do herói trágico. É pertinente defender que, no caso da Copa de 1950, o grande herói trágico não é o goleiro Barbosa, mas sim a própria torcida brasileira, causadora e vítima de seu próprio infortúnio, em função da *hybris*. Para compreender a noção de *hybris* e sua aplicabilidade ao caso da torcida brasileira na ocasião da Copa de 1950, é preciso voltar a Nietzsche e sua compreensão da relação entre o dionisíaco e o apolíneo, também discutida no terceiro capítulo. O filósofo compreende que no ritual dionisíaco, no qual a experiência da embriaguez era alcançada pelos participantes da festa, o principal elemento constituinte era a falta de medida, a entrega absoluta aos desígnios da carne e da concretude imposta pelos fatores naturais dos seres envolvidos naquele

⁵¹ Depoimento apresentado no filme Maracanã, de Andrés Varela, 2013.

⁵² Ver conceito no terceiro capítulo desta tese.

acontecimento. Era o completo reconhecimento de si integrado às forças da natureza. Havia nesta experiência um risco para aquela sociedade, ainda segundo Nietzsche, pois os partícipes da festa retornavam à vida cotidiana impregnados daquela verdade, sentindo uma espécie de náusea ao retornar à frágil e desagradável noção de realidade experimentada no cotidiano. “Mas, tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal, como náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade.” (NIETZSCHE, 2007, p. 52). Negavam, desta forma, o modo como a realidade se lhes era apresentada. Junito de Souza Brandão (2007) segue com a compreensão do fenômeno associado ao alcance e risco da desmedida:

Ora, os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa de que se falou, caíam falecidos. Nesse estado acreditavam *sair de si* pelo processo do “ékstasis”, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do “enthusiasmós”, entusiasmo. O homem, simples mortal, “ánthropos”, em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, torna-se “anér”, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o “métron”, a medida de cada um. Tendo ultrapassado métron, o anér é, *ipso facto*, um “hypocrités”, quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, *um outro*. Essa ultrapassagem do *métron pelo hypocrités* é uma “démasure”, uma “hybris”, isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a “némesis”, o ciúme divino: o anér, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada “até”, cegueira da razão; tudo o que o hypocrités fizer, realizá-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre eles as garras da “moira”, o destino cego. (BRANDÃO, 2007, p. 11).

A falha trágica da torcida brasileira no ano de 1950 está localizada no excesso de confiança que dela tomou conta na véspera do jogo final. Nenhuma característica é em si uma falha trágica. Ela pode ser um defeito, um desvio, mas, como sinalizou Aristóteles, tratar desses desvios não se configura um ato trágico. O elemento trágico está, pois, na manifestação única e singular de um momento de erro, um deslize, um único ato que destrói a harmonia estabelecida.

Diante da sequência de fatos que antecederam o jogo de 16 de julho, como se viu na descrição da Copa de 1950 como Unidade Dramática, não havia erro propriamente dito no fato de a sociedade depositar confiança na própria seleção. Depois de toda a dedicação preparando o país para sediar o evento, depois do desempenho impecável dos jogadores nas partidas anteriores, o mínimo que se esperava do torcedor brasileiro era acreditar no bom desempenho da seleção e na possibilidade bastante concreta de tornarem-se, pela primeira vez, campeões do mundo. Não era de se criticar que a autoconfiança tomasse a nação e que o

brasileiro se sentisse, antes mesmo de consumado o fato, um vencedor. No entanto, a ação da torcida, a incapacidade da espera, sobretudo a ação da imprensa, na certeza antecipada do título e na ânsia de comemorar já o que ainda estava para ser conquistado, fizeram com que se rompesse a tênue fronteira entre o certo e o já realizado, levando uma multidão a ultrapassar a medida da autoconfiança. O assédio dos políticos, na ânsia de serem os primeiros a associarem seus nomes aos supostos campeões, a urgência dos jornais em serem os primeiros a anunciarem o título, tudo isso construiu, aos poucos, o caminho que levaria todo o povo brasileiro da felicidade do título comemorado antecipadamente ao poço de desolação que se seguiu à derrota. O efeito dos excessos cometidos pela nação repercutiu de duas formas. Incutiram-se na seleção brasileira tanto o excesso de confiança quanto – e talvez mais nocivo – o excesso de responsabilidade. Estava nas mãos, ou melhor, nos pés daqueles onze homens o destino de uma nação. Entrar em campo, deparar-se com o inimigo e acordar da festa antecipada, enfrentando a realidade de que a batalha ainda estava por ser vivida teria, por certo, alterado os ânimos daqueles guerreiros. Além disso, provocou a seleção uruguaia, mexendo com os brios daqueles homens que a imprensa brasileira pouco ou nada considerava. É conhecida a repercussão causada no escrete rival pela manchete do jornal *O Mundo*, de 15 de julho de 1950, na qual se via a foto dos jogadores brasileiros perfilados, com o título abaixo: “Esses são os campeões do mundo” (Perdigão, 1986, p. 68).

“Acho que essa é a maior arma que se pode dar ao adversário: dizer uma coisa dessas, na véspera da partida”, reconheceu Zizinho. “Acho que o jogador adversário vai se multiplicar para provar o contrário. E essas armas todas nós demos ao Uruguai”. A inversão da ordem do rito, a proclamação da vitória antes da batalha, a posse de um título ao qual ainda não se tinha nenhum direito, isso era também uma falha de etiqueta: os uruguaios, hóspedes do Brasil, viram-se menosprezados pelo anfitrião. No caso, a empáfia da maioria encerrava certo desrespeito, que acabou sendo vingado implacavelmente. (PERDIGÃO, 1986, p. 68).

O que se pode observar, em ambos os casos, no fator trágico presente na atuação do absoluto ou no caso da força da *hybris*, o elemento identificável como peripécia dentro do mito, está no gol de Ghiggia⁵³. Foi esse acontecimento, inesperado, desesperado e transformador que, em ambos os casos, sentenciou o desfecho daquela fábula. A seleção brasileira ganhando, jogando por um empate, abrindo o placar no primeiro tempo, vê o Uruguai empatar, o que ainda lhe garante o título. O fatídico gol feito pelo atacante uruguaio, mas interpretado pelos brasileiros como o “o gol que Barbosa tomou”, é o ápice da curva

⁵³ Atacante uruguaio autor do segundo gol contra o Brasil, aos 33 minutos do segundo tempo.

dramática da Copa de 1950. “ ‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente.” (ARISTÓTELES, 1994, p. 118).

Dado o fato trágico, o que fica para o herói, segundo diferentes filósofos, também se pode observar ao fim do percurso realizado pelo herói trágico reconhecido na torcida brasileira. Conforme sugere Hölderlin⁵⁴, citado por Machado (2006), uma das funções da experiência trágica repousa na sucessão de heróis trágicos, tratando do ontológico que há em seu princípio, sendo ele, portanto, não apenas um indivíduo particular, mas uma noção universal de homem. Perecendo um herói, permite-se o devir de um outro e assim sucessivamente, sendo este e aquele sempre o mesmo herói. Supera-se um erro, para que possa vir outro. Assim aconteceu com o Brasil. O fatídico campeonato de 1950 era o que lhe faltava para que tornasse concreto seu potencial de campeão. Em 1958 o Brasil torna-se, enfim, campeão mundial pela primeira vez, e dali em diante serão cinco o total de títulos conquistados por aquele país que vivera sua maior tragédia num campo de futebol. Nenhuma das conquistas, porém, mostrou-se suficiente para fazer esquecer a experiência trágica vivida por esse herói que, ao fim e ao cabo, fomos todos nós.

⁵⁴ Ver subitem 3.2.2 desta tese.

5 ASPECTOS CONCLUSIVOS

Considerando a proposta inicial desta pesquisa, que seria, a princípio, configurar o futebol como uma experiência trágica vivenciada pelos brasileiros a partir dos princípios estéticos e filosóficos, vale a pena apresentar algumas considerações antes de apontar possíveis desdobramentos.

Em primeiro lugar, ressaltar a importância do estudo da obra do filósofo Friedrich Nietzsche, exaustivamente trazido ao texto durante a escrita. Sua compreensão de tragédia distingue-se de boa parte do que se escreveu sobre o assunto, e a noção do elemento dionisíaco e da relação entre a cena e o rito sagrado tocaram-me profundamente, relevando para mim uma nova forma de viver os estudos sobre tragédia. A cada nova leitura, sentia que Nietzsche falava mais de futebol do que de teatro.

A intenção de estudar o futebol dentro do universo acadêmico, na área das artes cênicas, responde a uma inquietação minha com duas recorrências no universo do teatro, que frequentava à época da entrada no Programa de Pós-Graduação. A primeira delas é a insistente crise de público dos teatros e, relacionado a isso de alguma forma, o modo preconceituoso como boa parte da classe teatral reporta-se ao evento do futebol, revelando a forma com a qual lida com questões populares. A mim parecia que estavam sempre ofendendo o mesmo público que almejavam ver em suas plateias.

A aproximação entre o futebol e o teatro nasceu no mestrado e transbordou para o doutorado, sendo acometida, ao mesmo tempo, por um alargamento e um afinilamento conceitual. Para além da compreensão do futebol como evento similar ou mesmo equivalente ao teatro, conforme eu o compreendia, passei para a defesa de que o esporte favorito dos brasileiros era uma verdadeira experiência trágica. O afinilamento, porém, deu-se na escolha do objeto a ser observado, a Copa de 1950. Antes disso, insistia que falaria do futebol como um todo, tarefa que se revelou hercúlea, mas improdutiva.

A opção por Aristóteles deu-se mais por obrigação do que por afinidade. Apesar de interessar-me pelos aspectos formais da tragédia, as investidas de Nietzsche ainda se revelavam mais provocadoras do que as leis apresentadas pelo filósofo grego. No entanto, sua rigidez na divisão e descrição dos elementos que formam a tragédia são, sem dúvida, a melhor forma de se aprofundar na história e na poética da tragédia.

O diferencial da tese, entretanto, parece estar em articular não Aristóteles a Nietzsche, isso muitos já fizeram, mas os dois a teóricos, artistas, jornalistas e ensaístas que versam sobre dois assuntos que poderiam parecer distantes daqueles filósofos: futebol e

Brasil. Concordando com a tese de que o futebol é para torcedor brasileiro uma experiência trágica, como se quis comprovar aqui, e que a Copa do Mundo de 1950 representa um ícone dessa experiência, é possível avançar nos estudos para realizar outras investidas no sentido de compreender noções filosóficas e artísticas próprias da realidade brasileira e, mais ainda, do universo popular, propondo formas diversas e menos tradicionais de compreender as práticas do povo do qual fazemos parte.

Do ponto de vista da contribuição para a área das Artes Cênicas, acredito que repensar o conceito de tragédia dentro da experiência brasileira e popular permite-nos avançar na criação de teorias próprias, balizadas pelas nossas próprias práticas culturais cotidianas e pela nossa própria história.

Para minha carreira acadêmica, a construção desta tese, além de instruir-me nas formas de andar pelos caminhos da pesquisa científica em artes, abriu novos horizontes sobre as formas de abordar o estudo da história e dos princípios do teatro, sobretudo no que concerne ao conceito de trágico, revelando-me, como possível pesquisa para um pós-doutorado, a busca pelo princípio trágico em culturas indígenas. Entrando pelo futebol, saio com os olhos seduzidos pelo universo da tragédia, não deixando, contudo, de estar sempre às voltas com as questões da brasilidade e da cultura popular.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- AMORIM, Adriana. **Futebol x Teatro: Rito, cena e dramaturgia do espetáculo futebolístico**. Jundiaí: Paco editorial, 2014.
- ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. Lalau no Chile: uma leitura das crônicas de Stanislaw Ponte Preta na Copa de 1962. In: CAMPOS, Flávio de; ALFONSI, Daniela (org.). **Futebol objeto das ciências humanas**. São Paulo: LeYa, 2014. p. 207-220.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BELLOS, Alex. **Futebol: O Brasil em campo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht. **A estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORSARI, José Robert. **Futebol de campo**. São Paulo: EPU, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BRUHNS, Heloísa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira: Entre as gingas do corpo brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- CAMPOS, Flávio de; ALFONSI, Daniela (org.). **Futebol objeto das ciências humanas**. São Paulo: LeYa, 2014.
- CARMONA, Lédio; POLI, Gustavo. **Almanaque do Futebol**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 2006.
- COELHO, Eduardo (org.). **Donos da bola**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.
- CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE FUTEBOL. **Regras oficiais de futebol**. Rio de Janeiro: Sprint, 2006.
- DAMATTA, Roberto. **A Bola Corre Mais que os Homens: duas copas, treze crônicas e três ensaios sobre futebol**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____(org.). **Universo do Futebol**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.
- DAOLIO, Jocimar (org.). **Futebol, cultura e sociedade**. Campinas: Autores Associados, 2005.
- DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- _____. **A Pedagogia do teatro: provocação e dialogismos**. São Paulo: Hucitec, Edições Mandacaru, 2006.

- ESSLIN, Martin. **Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FOER, Franklin. **Como o Futebol Explica o Mundo**: Um olhar inesperado sobre a globalização. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A dança dos deuses**: futebol, cultura, sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FREITAS JUNIOR, Miguel Archanjo de; CAPRANO, André Mendes (org.). **Passé de Letra**: Crônica esportiva e sociedade brasileira. Ponta Grossa, PR: Vila Velha, 2012.
- GALEANO, Eduardo. **Futebol ao sol e à sombra**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GUINSBURG, J. Nietzsche no Teatro (posfácio). In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 155-171.
- GIULIANOTTI, Richard. **Sociologia do futebol**: Dimensões históricas e socioculturais do esporte das multidões. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. O fim do estádio-nação? Notas sobre a construção e a remodelagem do Maracanã para a Copa de 2014. In: CAMPOS, Flávio de; ALFONSI, Daniela (org.). **Futebol objeto das ciências humanas**. São Paulo: LeYa, 2014. p. 321-348.
- HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- MACHADO, Murilo D'Almeida. **O Êxtase no Futebol**: A comunicação ritual e suas experiências sensoriais. 2005. Tese de doutoramento, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, UNICAMP, Campinas, 2005.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MARANHÃO, Haroldo. **Dicionário de futebol**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MÁRIO FILHO. **O Negro no Futebol Brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MATTOS, Cláudia. **Cem anos de paixão**: Uma mitologia carioca no futebol. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MELO FILHO, Álvaro. **“Lei Pelé”**: Comentários à Lei nº 9.615/98. Brasília, DF: Brasília Jurídica, 1998.

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

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MILAN, Betty. **O país da bola**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. **Ecce homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOGUEIRA, Cláudio. **Futebol Brasil memória**: de Oscar Cox a Leônidas da Silva. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

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

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERDIGÃO, Paulo. **Anatomia de uma derrota**. São Paulo: L&PM, 1986.

PICHONELLI, Matheus. **Por que adoram odiar o Neymar?** Carta Capital (edição digital), São Paulo, 04 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/por-que-adoram-odiar-o-neymar-5120.html>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **Seres, coisas, lugares**: do teatro ao futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

RODRIGUES, Nelson. **O berro impresso nas manchetes**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Negro, macumba e futebol**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

SILVA, Marcos Sergio. **O Brasil nas copas**. São Paulo: Alameda, 2010.

SOUSA, Eudoro de. Prefácio, introdução, comentários e apêndices. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994. p. 81-101.

STIRN, François. **Compreender Aristóteles**. Petrópolis: Vozes, 2008.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VASCONCELLOS, Jorge (org.). **Recados da bola**: depoimentos de doze mestres do futebol brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VATTIMO, Gianni. **Introdução à Nietzsche**. Tradução António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

VOGEL, Arno. O momento feliz, reflexões sobre o futebol e o ethos nacional. In: DAMATTA, Roberto (org.). **Universo do futebol**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982. p. 75-114.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

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