



UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – SP

PEDRO PASSERINI RODRIGUES

**A poesia futebolística de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo
Neto**

ARARAQUARA/SP

2020

PEDRO PASSERINI RODRIGUES

**A POESIA FUTEBOLÍSTICA DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE E JOÃO CABRAL DE
MELO NETO**

Dissertação de Mestrado entregue ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

ARARAQUARA/SP

2020

R696p

Rodrigues, Pedro Passerini

A poesia futebolística de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto / Pedro Passerini Rodrigues. -- Araraquara, 2020
157 p.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Paulo César Andrade da Silva

1. Literatura brasileira. 2. Teorias da Poesia. 3. Carlos Drummond de Andrade. 4. João Cabral de Melo Neto. 5. futebol. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

PEDRO PASSERINI RODRIGUES

A POESIA FUTEBOLÍSTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

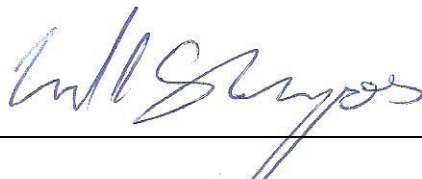
Linha de pesquisa: Teorias da Poesia
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Data da defesa: 28/10/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:



Presidente e Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP/Araraquara



Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre da Silveira Campos
Departamento de Letras Modernas / UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara



Membro Titular: Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo
Departamento de Língua Portuguesa / Colégio Pessoa

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Aparecida e Pedro, pelo apoio incondicional nos anos de estudos. Este trabalho não existiria não fosse o amor, o amparo e a educação de vocês. Meu pai abriu-me as portas do universo futebolístico; minha mãe iniciou-me as primeiras palavras. E a isso eu serei eternamente grato.

À minha irmã, Juliana, e à minha companheira, Pamela, pelos conselhos, pela paciência e pelo amor.

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva, por receber o embrião deste trabalho quando eu ainda estava na graduação. Pela paciência, preocupação, conselho e dedicação nestes últimos anos.

Aos amigos-irmãos fernandopolenses, Gabriel (*em memória*), Renan, João, Augusto, Guilherme e Fernando, e aos amigos araraquarenses, em especial às queridas Alessandra Zanasi e Camila Sabino. Todos vocês têm o meu amor e respeito.

Ao meu psicólogo Paulo Sérgio, que contribuiu imensamente para a manutenção de minha saúde emocional e psicológica.

Aos membros do Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara pela empatia e compaixão durante a análise do pedido de dilação de prazo.

Aos professores da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara que contribuíram para o meu amor às letras e à profissão.

Finalmente, ao *Sport Club Corinthians Paulista* e sua brilhante história de 110 anos. O Corinthians é parte da minha essência.

[...] Aqui é o de sempre, com a Copa do Mundo primando sobre qualquer assunto, e interferindo na vida toda a população. Quando o Brasil joga, fecha tudo, pessoas morrem de enfarte e, se ganhamos, o carnaval sai pra rua. Forma de esquecer as chateações da vida, sublimação de carências outras.

(ANDRADE, 2002, p.249)

[...] O futebol é meu ajuste de contas.

Como diz Paulo Mendes Campos, jamais renunciarei ao direito e ao prazer de sonhar o futebol: por fidelidade à infância e por fidelidade ao orgulho inexplicável de ser brasileiro.

(TRAJANO, 2015, p.15)

[...] Como na infância e na adolescência eu joguei futebol e como fui sempre um fanático por futebol (...) eu resolvi então fazer uma experiência para ver se era possível usar o futebol como tema poético (...) O negócio é o seguinte, como a minha poesia é uma poesia bastante objetiva e descritiva, talvez tenha funcionado porque o futebol brasileiro é o único que é um espetáculo.

(MELO NETO, 1978)

RESUMO

Esta dissertação foi idealizada a partir de duas paixões: o futebol e a poesia, não exatamente nesta ordem. A escolha dos poetas se deu pela magnitude de ambos autores no cenário da Literatura brasileira: pensando na importância do futebol para a formação do imaginário cultural da sociedade brasileira, teríamos por obrigação selecionar grandes nomes de nossa fortuna literária. Além disso, a relação de ambos com o esporte bretão é interessante. Carlos Drummond, o “torcedor bissexto”, aborda a paixão do torcedor durante as glórias e derrotas da Seleção Canarinho; o mineiro, inclusive, relaciona política e futebol em seus versos. João Cabral fora jogador e campeão juvenil pelo Santa Cruz, embora fosse torcedor do América pernambucano e conhecedor dos pormenores do esporte. O alinhamento entre o tema e a forma é baseado em Hans Ulrich Gumbrecht e suas teorias que abordam a importância do jogo para a formação humana, além de fundamentações específicas sobre a estética do jogo de futebol e, principalmente, sobre a estética do futebol brasileiro e sul-americano e a distinção para a estética européia. Alinhado às teorias gumbrechtianas, defendemos a hipótese de que o futebol é linguagem, como a poesia. Para isso utilizaremos o ensaio “*Il calcio 'e' un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*” (“O futebol é uma linguagem com seus poetas e prosadores” em tradução livre e disponibilizado em Língua Portuguesa “O gol fatal”), publicado em janeiro de 1971 no jornal italiano *Il Giorno*, bem como os estudos de José Miguel Wisnik baseados no supracitado ensaio. Exporemos considerações sobre a relação do homem com o elemento lúdico e, precisamente, com o jogo, através de Johan Huizinga. Recorreremos ao amparo da Sociologia, a fim de expormos alguns pontos a respeito da relação cultural do brasileiro com o esporte e a consolidação deste elemento em nosso país. Nos interessa analisar e compreender a maneira com que ambos os poetas utilizaram o futebol como objeto de suas poesias para, finalmente, elaborarmos uma espécie de paralelo ou complemento das fortunas críticas de ambos os poetas.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Modernismo; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto; futebol.

ABSTRACT

This dissertation was developed from two passions: soccer and poetry, not exactly in this order. The selection of the poets took place because they are canons of Brazilian Literature and represent the best of what we have in our modern poetry. Thinking in the importance of soccer for Brazilian culture, it seems to be important to choose two of the greatest names from our Literature. In fact, the relation of Carlos Drummond de Andrade and João Cabral de Melo Neto with the sport is very interesting. The first poet wrote about the passion of Brazilian supporters to the Brazilian National Soccer Team in the times of glory and times of defeat. Drummond also relates soccer and politics and published the anthology with poems and chronicles named *Quando é dia de futebol* (2002). João Cabral played soccer for *Santa Cruz Futebol Clube* during his youth and was a supporter of *América-PE*. Because of these facts he seems to be more familiar to the game. Based on Hans Ulrich Gumbrecht, Johan Huizinga and Pier Paolo Pasolini theories we'll try to align the topic (soccer) and the form (poetry) of our dissertation. The critical fortunes of both poets will support our analysis. Finally, we want to understand the way in which the two poets used soccer as their poetic object.

Keywords: Brazilian literature; Modernism; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto; soccer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 FUTEBOL E LITERATURA	10
1.1. Passes de letra	10
1.2. A pátria em chuteiras: afinal, o futebol é uma expressão da alma brasileira?	30
1.2.1. Gumbrecht e o conceito de produção de presença	45
2 A NATUREZA DO JOGO E APROXIMAÇÕES COM A POESIA	51
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE POESIA	61
3.1. O ritmo e o metro poéticos	61
3.2. Som	65
3.3. Linguagem da poesia	67
3.4. Sobre a Modernidade e considerações sobre a lírica moderna	70
4 POESIA E FUTEBOL: A LINGUAGEM ENQUANTO JOGO	89
5 DRUMMOND: O POETA-TORCEDOR	97
6 JOÃO CABRAL: O POETA-JOGADOR	126
7 CONCLUSÃO	149
Referências	152

INTRODUÇÃO

Propomos, na presente dissertação, a análise dos poemas futebolísticos publicados por Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto com o intuito de refletir sobre a comunhão do futebol com a linguagem poética de ambos. Sendo o futebol um jogo que suscita a paixão dos aficionados, julgamos que parte da biografia dos poetas citados torna-se relevante para o nosso estudo, pois estabelecem o tipo de relação que eles tinham com o futebol. Em publicação disponibilizada na versão eletrônica do jornal Estadão, um dos netos de Drummond, Pedro Augusto Graña afirmou: “Era vascaíno no Rio, cruzeirense em Belo Horizonte, torcia para o Valério, de Itabira (MG), e pelo Boca Juniors, em Buenos Aires (...) Quando o Brasil não chegava às finais, como em 1982 e 1986, ele torcia pela Argentina.” (Estadão, 2002.).

Em 2002, mesmo ano em que a Seleção Brasileira masculina de Futebol conquistou o pentacampeonato mundial em Yokohama, no Japão, foi publicada a antologia *Quando é dia de futebol*. Um compilado de textos futebolísticos de autoria de Carlos Drummond de Andrade. Desse livro, selecionamos sete poemas para análise: “Futebol”, “De 7 dias”, “Em cinza e em verde” (fragmento), “Aos atletas”, “Meu coração no México”, “Foi-se a Copa?” e “Craque” (publicado em *Boitempo*, de 1968)

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, era mais íntimo da pelota. Fora jogador na categoria juvenil do seu clube de coração, o América Futebol Clube (PE). Contudo, o sucesso futebolístico aconteceu no Santa Cruz Futebol Clube (PE), clube onde Cabral conquistou o título estadual na categoria juvenil em 1935. Sobre isso, Heitor Ferraz explica:

Quando garoto, o poeta jogava no próprio América. Ao contrário do Cabral cerebrino, que arquiteta cada andaime de seus poemas, o boleiro era um Cabral físico, que como conta o jornalista José Castello, em *O homem sem alma*, que não teme “bater duro mesmo nos adversários mais fortes”. Sua carreira desportista acabou em 1935, quando largou o América para disputar, agora pelo Santa Cruz, a final de campeonato daquele ano contra o Torres. Depois disso, vieram as famosas dores de cabeça. (FERRAZ, 1998, p.55).

Os poemas cabralinos aparecem em menor número em relação aos drummondianos, contudo eles foram retirados de mais de um livro do poeta: “O torcedor do América F.C.”, “Ademir da Guia”, “A Ademir Menezes” e “O futebol brasileiro

evocado da Europa” foram publicados em *Museu de Tudo*, de 1975. Retiramos o poema “De um jogador brasileiro a um técnico espanhol” do livro *Agrestes* de 1985.

É conveniente esclarecer também as subdivisões deste capítulo e os motivos para essa estruturação. Percorreremos as relações do futebol com a literatura e, posteriormente, com a cultura brasileira, a fim de solidificar e, ao mesmo tempo, desconstruir algumas premissas sobre este esporte e o imaginário nacional. Analisaremos fragmentos de textos literários, especificamente algumas crônicas e poemas compostos por nomes consagrados de nossa literatura, para então, adentrarmos no subcapítulo em que avaliaremos a premissa “da pátria em chuteiras”, proposta por Nelson Rodrigues. À luz, principalmente, das teorias de Hans Ulrich Gumbrecht, levantaremos hipóteses sobre as maneiras como o futebol pode ter despertado o interesse de parte de nossa população. Nesta discussão, abriremos espaço para o conceito da “produção de presença”, proposta pelo mesmo autor, destinando outro subcapítulo para o esclarecimento da referida teoria e de sua ligação com o futebol. Não menos importante será a obra *Homo Ludens* (2001), do teórico alemão Johan Huizinga. Através dela, alinharemos o tema e a forma estudados nesta dissertação; tais considerações comporão o segundo capítulo desta dissertação. Complementam a referida subdivisão a apresentação e a relação dos conceitos ligados à poesia e à lírica moderna. Utilizaremos autores consagrados da teoria literária, como Hugo Friedrich e sua *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), bem como Octavio Paz e a sua obra *O Arco e a Lira* (1982). À seguir, a abordagem dos elementos poéticos, especialmente o *ritmo*, serão fundamentais para a nossa tentativa de interligar o jogo de futebol à poesia, por meio da ideia de que ambos, por constituírem formas de linguagem e por isso, são próximos um do outro.

A discussão do futebol enquanto linguagem será debatida em outro capítulo específico desta dissertação e nele utilizaremos, além do já citado Octavio Paz, o fabuloso ensaio de Pier Paolo Pasolini intitulado, no Brasil, como “O gol fatal” (em italiano, *Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*), onde o cineasta italiano suscita a ideia de um “futebol de prosa” e de um “futebol de poesia”. Neste ponto, a obra *Veneno remédio* (2009), do professor José Miguel Wisnik, auxiliará as nossas interpretações e análises.

Os capítulos seguintes apresentarão as nossas análises e considerações a respeito dos poemas de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, respectivamente. Em nossas interpretações, além de interligarmos as teorias literárias e teorias futebolísticas supracitadas nos capítulos anteriores, recorreremos à autores

consagrados de nossa crítica literária. Neste momento, podemos citar Antonio Candido e o seu *Estudo analítico do poema* (2002), Alfredo Bosi e seu *O ser e o tempo da poesia* (1983) e *Versos, sons e ritmos* (1985), de Norma Goldstein. Não podemos deixar de citar também, os autores que analisam as respectivas fortunas críticas que compreendem os autores explorados nesta dissertação: Antônio Carlos Secchin e a obra *João Cabral: a poesia do menos* (1985), João Alexandre Barbosa com a sua *A lição de João Cabral* (2002), além de Davi Arrigucci Jr com seu *Coração partido* (2002) e Alexandre Pilati com *A nação drummondiana* (2009), são alguns dos nomes que nortearão as nossas observações.

Finalmente, o último capítulo perpassará as considerações finais deste trabalho e os últimos apontamentos acerca da relação entre futebol e poesia e a maneira como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto exploraram a temática futebolística em seus versos.

1 FUTEBOL E LITERATURA

1.1.Passes de letra

Pensa-se em introduzir o futebol, nesta terra. É uma lembrança que, certamente, será bem recebida pelo público, que, de ordinário, adora as novidades. Vai ser, por algum tempo, a mania, a maluqueira, a idéia fixa de muita gente. Com exceção talvez de um ou outro tísico, completamente impossibilitado de aplicar o mais insignificante pontapé a uma bola de borracha, vai haver por aí uma excitação, um furor dos demônios, um entusiasmo de fogo de palha capaz de durar bem um mês. (RAMOS, s/a, s/n.)

O fragmento acima é o primeiro parágrafo da crônica *Traços a Esmo*, de Graciliano Ramos, escrita em 1921 e publicada pela primeira vez em “O índio”, em Palmeira dos Índios (AL), com o pseudônimo de J. Calisto. Posteriormente reproduzido noutras fontes de pesquisa, a crônica foi encontrada a esmo – com o perdão do trocadilho. Descontextualizada e pouco interpretada, o apontamento de Graciliano Ramos ser um “fogo de palha” indicaria uma possível oposição do autor alagoano em relação à consolidação do futebol em território nacional. Em 2017, o colunista da BBC Brasil Tim Vickery (2017) publicou o artigo “O futebol vai ser só fogo de palha’ - por que a profecia de Graciliano Ramos deu tão errado no Brasil?”, tenta responder ao próprio questionamento tomando *a ferro e fogo* a colocação ramoniana sobre o esporte ser um

“fogo de palha” no território brasileiro. O autor conclui o referido texto apontando “que hoje em dia até um Graciliano Ramos ficaria feliz que, um século atrás, tantos de seus conterrâneos não seguissem seus conselhos e optaram por meter os seus bedelhos.” (2017, s/p.). Diferentemente de Vickery, nos parece que a colocação do autor de “Vidas Secas” seja um apontamento irônico, dado o fato de que o futebol, no ano da publicação de *Traços a esmo*, já era uma realidade em território tupiniquim.

Havendo dispersas concepções acerca de práticas semelhantes ao futebol ao longo da história por sociedades Orientais e pelos Maias, no Ocidente, é preciso lembrar que no Brasil o futebol desembarcou através da elite branca ligada à construção ferroviárias em São Paulo. Charles William Miller desembarcou no Brasil em 1894 trazendo a primeira bola de futebol do país; o jovem, filho de um engenheiro escocês e de uma brasileira com descendência inglesa conheceu o esporte em *Banister Court School*, em Southampton, na Inglaterra, quando fora enviado ao velho continente pelos pais. Segundo Marcos Guterman em *O futebol explica o Brasil* (2009):

O primeiro jogo de futebol disputado no Brasil mais ou menos dentro das regras oficiais, de acordo com os registros mais aceitos, ocorreu em São Paulo em 14 ou 15 de Abril de 1895. Promovido por Charles Miller, reuniu funcionários da Companhia do Gás (The Team of Gaz Company) e da São Paulo Railway [...] no histórico “primeiro jogo” realizado no Brasil e vencido pelo São Paulo Railway por 4 a 2 contra o The Team of Gaz Company, não havia uniforme para todos, e muitos jogadores tiveram de atuar usando as calças compridas que vestiam. (GUTERMAN, 2009, p.20)

Ao longo das primeiras décadas do século XX e antes da publicação de *Traços a Esmo*, clubes que hoje compõem o panteão do futebol brasileiro já haviam sido fundados. O *Bangu Atlético Clube* (RJ) *Sport Club Corinthians Paulista* (SP) e o *Clube de Regatas Vasco da Gama* (RJ) tiveram seus clubes de futebol fundados em 1904, 1910 e 1925, respectivamente. Ambos colaborariam para a popularização do jogo pela origem operária que compartilhavam e, principalmente, pela aceitação de jogadores negros em seus plantéis. “O Bangu, assim como o Corinthians, representou o início da abertura democrática do futebol para a massa, a meio caminho da transformar-se em ganha-pão.” (2009, p.52). Também antes de Graciliano publicar a referida crônica, Arthur Friedenreich era “o grande herói do futebol brasileiro” (2009, p.39) e ajudara a Seleção Brasileira a conquistar o Campeonato Sul-Americano de Futebol de 1919, torneio equivalente à contemporânea Copa América. A ironia de Graciliano Ramos salta aos

olhos especialmente quando o escritor propõe o desenvolvimento de outras práticas esportivas em detrimento ao futebol – práticas essas pouco ou nada “convencionais”:

Reabilitem os esportes regionais que aí estão abandonados: o porrete, o cachaço, a queda de braço, a corrida a pé, tão útil a um cidadão que se dedica ao arriscado ofício de furtar galinhas, a pega de bois, o salto, a cavalhada e, melhor que tudo, o cambapé, a rasteira. A rasteira! Este, sim, é o esporte nacional por excelência! (RAMOS, s/a, s/n.)

Os breves fatos relatados acima não parecem ser de desconhecimento de um homem como Graciliano Ramos, daí a nossa percepção de que o autor estivesse reagindo com sutil ironia à popularização do esporte em território nacional. Nossa hipótese contraria a ideia de Francisco Costa (1994), que inclui o escritor alagoano no grupo dos escritores que odiavam o futebol. Em “*O futebol na ponta da caneta*” (1994), ele propõe que o futebol

Também mexeu com os que escritores, grupo de indivíduos sensíveis a qualquer tipo de fenômeno e a transformá-lo em linguagem. Os atletas da linguagem, escritores e poetas, quando não cronistas militando na imprensa, não foram exceção. E como todos os mortais, esse grupo pode ser dividido tranquilamente em dois, claro: os que amam o futebol e os que odeiam. O segundo time, no Brasil, tem como representantes ilustres pelo menos um trio de atacantes que defesa nenhuma gostaria de ter pela frente: Lima Barreto, Graciliano Ramos e Oswald de Andrade. (COSTA, 1994, p.86)

Pensando em Oswald, é importante rememorarmos alguns de seus poemas, especialmente “Bungalow das rosas e dos pontapés”, incluído nas Memórias Sentimentais de João Miramar e que, como bem pontua Milton Pedrosa (1967, 123), “é bem como uma amostra de como o cotidiano – e com toda a razão, o futebol inclusive – se refletia na sensibilidade do poeta.

Bonde gols
Aleguais
Noctâmbulos de matches campeões
E poeira
Com vesperais
Desenvoltas tennis girls
No Paulistano
Paso doble.
(ANDRADE apud PEDROSA, 1967, p.123)

Além deste poema, o autor de *Pau-Brasil* também cantou o futebol nos versos de “A Europa curvou-se ante o Brasil”, em que Oswald enaltece a série de vitórias do Paulistano (SP) em território europeu, durante uma excursão no ano de 1925. Sabe-se, portanto, que a relação do futebol com a literatura brasileira não é das mais novas e vai além de *Traços a esmo*. Ainda no início do século XX, houve a criação de uma *Liga contra o futebol*, encabeçada pelo escritor Lima Barreto que, de acordo com Moacyr Scliar em *Saturno nos trópicos* (2003, pg.205), dizia que o esporte “tratava-se de estrangeirismo antinacionalista e racista”. Em 1967, o já mencionado Milton Pedrosa (1967, p.14) escrevera a seguinte justificativa para o desenvolvimento de sua antologia *Gol de Letra – O Futebol na Literatura*: “Temos então que este esporte, hoje nacional, ainda não foi capaz de interessar os autores brasileiros na medida correspondente ao prestígio e à penetração que alcança nas camadas da população brasileira.” (PEDROSA, 1967, p.14, grifo nosso). Nesta obra, Pedrosa (1967) organiza 59 textos, divididos por gêneros literários em seções com a seguinte composição: contos, com 5 textos; romances (excertos), com 4 textos; teatro, com 3 textos; poemas, com 10 textos; artigos, crônicas e trechos de ensaios, com 37 textos. Ainda de acordo com Andréya Morgado (2007)

Antes de cada texto, o organizador faz um comentário contendo pontos interessantes, ou de julgamento estético ou resumindo o que se apresentará ao leitor. Por vezes, cita outras obras em que determinado autor tenha incluído o futebol. A antologia é, em resumo, um panorama da literatura que tematizou o esporte compreendendo o período do final do século XIX à década de 60. (MORGADO, 2007, p.183)

Retomando o grifo na citação de Pedrosa, nos parece paradoxal a ideia do suposto desinteresse por parte dos literatos brasileiros em utilizar o futebol como objeto de suas composições, dado o fato de que o próprio Pedrosa tenha conseguido organizar uma antologia que, ainda hoje, goza de enorme prestígio e é uma referência quando o assunto é futebol e literatura. Se pensarmos no material de nosso trabalho ou mesmo nos textos poéticos e prosaicos de Carlos Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues, boa parte das composições dos referidos autores foram compostas durante a década de 1950, ou seja, antes da antologia de Milton Gomes Pedrosa ter sido publicada. É importante ressaltar que nomes como Coelho Neto, Ferreira Gullar, Gilka Machado, Mário Filho e Paulo Mendes Campos, além do já citado Nelson Rodrigues estão na supracitada antologia. Ressaltamos ainda que naquele momento o futebol já era como objeto de estudo acerca das relações sociais no Brasil: Gilberto Freyre em seu ensaio “Futebol mulato”, publicado

em 1938 no *Diário de Pernambuco* e Mário Filho, cujo o nome batiza o estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, em seu canônico *O negro no futebol brasileiro*, publicado originalmente em 1947, buscaram compreender o impacto do futebol na sociedade brasileira e, principalmente, relacionar o futebol com a miscigenação brasileira. Frisamos que essa relação entre o futebol e a Sociologia será abordada nesta dissertação no subcapítulo “A pátria em chuteiras: o ludopédio e a cultura brasileira”.

Adiante à antologia de Pedrosa, o futebol assegurou o seu espaço no campo literário. Enfocaremos nossos esforços em dois gêneros literários: a crônica e depois a poesia. O gênero crônica comporta grande parte dos volumes literários relacionados ao futebol: Rubem Braga e Luís Fernando Veríssimo e, principalmente Nelson Rodrigues, compreenderam o futebol como objeto inserido no cotidiano brasileiro e o fizeram elemento central de suas criações ficcionais. O autor de “Vestido de noiva”, ilustre torcedor do *Fluminense Football Club* (RJ), possui em sua fortuna literária ao menos duas compilações póstumas de crônicas futebolísticas: *À sombra das chuteiras dos imortais* (1993) e *A pátria em chuteiras – novas crônicas de futebol* (1994). Em “É chato ser brasileiro!”, Nelson Rodrigues (1993) escreve sobre como a vitória brasileira na final da Copa do Mundo da Suécia operou o milagre da “alfabetização” dos brasileiros. Ironia rodrigueana, naturalmente.

Sujeitos que não sabiam se gato se escreve com “x” iam ler a vitória no jornal. Sucedeu essa coisa sublime: - analfabetos natos e hereditários devoravam vespertinos, matutinos, revistas e liam tudo com uma ativa, uma devoradora curiosidade, que ia do “lance a lance” da partida até os anúncios da missa. Amigos, nunca se leu e, digo mais, nunca se releu tanto no Brasil. (RODRIGUES, 1993, p.60)

O cronista avalia a mudança no comportamento do brasileiro a partir da conquista mundial em 1958. Se não é possível sustentar precisamente a importância de Nelson Rodrigues para a popularização do futebol, podemos tentar compreender a maneira como o dramaturgo olhava para o campo de futebol. Fato é que o dramaturgo pernambucano fez de seus textos futebolísticos um campo aberto para a troca de passes entre grandes personagens da bola: de Pelé à Garrincha, passando por Zizinho, Gilmar e Didi. Nelson Rodrigues explorara todos os elementos que permeiam o esporte: os clubes, especialmente os cariocas Flamengo, Fluminense e Botafogo, a figura dos torcedores e o ato de torcer, os juízes, os bandeirinhas, o gol. Parece interessante a maneira como Nelson Rodrigues (1993) aproxima figuras do meio artístico aos elementos do imaginário

futebolístico. Ainda em “É chato ser brasileiro” ele aproxima o brasileiro do personagem David Copperfield, do romance *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (which he never meant to publish on any account)*, originalmente publicado em 1850, autoria do romancista inglês Charles Dickens:

Vejam como tudo mudou. A vitória passará a influir em todas as nossas relações com o mundo. Eu pergunto – quem éramos nós? Uns humildes. O brasileiro fazia-me lembrar aquele personagem de Dickens que vivia batendo no peito – “Eu sou humilde! Eu sou o sujeito mais humilde do mundo!”. Vivia desfraldando essa humildade e a esfregando na cara de todo mundo. E, se alguém punha em dúvida a sua humildade, eis o Fulano esbravejante e querendo partir caras. Assim era o brasileiro. Servil com namorada, com a mulher, com os credores. Mal comparando, um São Francisco de Assis, de camisola e alpercatas. (RODRIGUES, 1993, p.61).

A essa aproximação entre futebol e literatura, arriscaremos dizer que Nelson Rodrigues parece assistir ao jogo como quem acompanha um espetáculo. Armando Nogueira (1993, s/p.), jornalista esportivo e escritor, analisa a visão rodrigueana sobre o futebol na orelha do livro *À sombra das chuteiras dos imortais* (1993).

Na ótica privilegiada de Nelson, futebol sempre foi e há de ser arrebatamento. Paixão avassaladora. Chuteiras sangrando pela doce abstração de um gol. O olhar metafórico de Nelson percorria o campo todo, recriando cada passe, cada drible, cada gol, numa secreta tabelinha com parceiros do imponderável. Era nas entrelinhas desse jogo que sempre mágico que ele ia buscar seus personagens (...) no entardecer de cada jogo, nasceu à sombra das chuteiras dos imortais, canto primeiro e único à epopeia do futebol brasileiro. (NOGUEIRA, 1993, s/p.).

Pensando na crônica “O divino delinquente” (1993), em que o autor pernambucano reflete sobre o jogo brasileiro e, principalmente, sobre o juízo “o brasileiro é bom de bola, mas frouxo como homem” (1993, p.102), encontramos a seguinte passagem:

A mais sórdida pelada é de uma complexidade shakespeariana. Às vezes, num corner mal ou bem batido, há um toque evidentíssimo do sobrenatural. Eu diria ainda ao ilustre confrade o seguinte: - em futebol, o pior cego é o que só vê a bola. Faço a meditação acima para justificar a escolha do meu personagem: - Almir. Alguém dirá que Almir é um delinquente irrecuperável. Amigos, vamos reexaminar o problema. “Ser

ou não ser delinquente.”, “ser ou não ser paranoico”, eis a questão (RODRIGUES, 1993, p.103).

As referências artísticas em seus textos e, principalmente, aproximação que o autor faz entre os elementos do futebol com elementos de composições literárias nos faz pensar no conceito da metalinguagem, um dos nortes desta dissertação, reforçando então, a visão rodrigueana do jogo de futebol como um espetáculo. Em comum, as passagens têm as transposições de características de personagens da Literatura para os artistas da bola – As indagações quanto a Almir rememoram *Hamlet*, por exemplo. Contudo, a força expressiva do texto de Nelson Rodrigues parece estar nesta relação do futebol com a Arte não apenas por esse tipo de aproximação/transposição, mas também as descrições dos movimentos dos futebolistas indicam um toque hiperbólico que, por conta da sua natureza exagerada, remete a atuação dramática. Exemplo disso ocorre em “A realeza de Pelé” (1993), crônica em que Nelson Rodrigues descreve o gol do “rei do futebol”, então com dezessete anos:

Ainda no primeiro tempo, ele recebe o couro no meio campo. Outro qualquer teria despachado. Pelé, não. *Olha para a frente e o caminho até o gol está entupido de adversários.* Dribla o primeiro e o segundo. *Vem-lhe ao encalço, ferozmente, o terceiro, que Pelé corta sensacionalmente.* Numa palavra: - sem passar a ninguém e sem ajuda de ninguém, *ele promoveu a destruição minuciosa e sádica da defesa rubra.* Até que chegou o momento em que não havia mais ninguém para driblar. Não existia uma defesa. Ou por outra: - *a defesa estava indefesa.* E, então, livre na área inimiga, Pelé achou que era demais driblar Pompéia e *encaçapou de maneira genial e inapelável.* (RODRIGUES, 1993, p.43, grifo nosso)

Nelson Rodrigues não se limita a descrição do gol. O cronista dá vida aos movimentos de Pelé e, principalmente, ao impacto desses movimentos nos atletas deixados para trás. Parece-nos uma tentativa de persuasão por parte do autor, a fim de reforçar o efeito daquela imagem, além conferir dramaticidade a um momento que, por mais genial que tenha sido, futebolisticamente falando, talvez não ganhasse o fino trato da expressividade se o fosse redigido por outra pena. Sobre essa questão, José Carlos Marques em *O futebol em Nelson Rodrigues* (2012), explica:

[...] o Barroco assumiu por vezes a feição de arte persuasória (...) Em suas crônicas esportivas, Nelson Rodrigues opera uma expressividade semelhante, uma vez que ele não se limita a comentar as partidas ou os seus “personagens da semana; ele parece travar uma luta interminável contra todos aqueles que não pensam o futebol utilizando-se de suas

ferramentas e seu aparato imaginativo. Por isso, muitos de seus textos assumem esse mesmo tom de arte persuasiva, pois é a sua percepção que ele quer fazer prevalecer, numa tentativa de convencer seus leitores valendo-se de metáforas e imagens. (MARQUES, 2012, p.157-158)

Se a pena de Nelson Rodrigues conferiu dramaticidade e por que não dizer, plasticidade aos movimentos futebolísticos, se faz necessário comentar sobre as crônicas drummondianas que contemplaram o futebol. Neste momento é válido ressaltar que dispensaremos algumas considerações acerca da relação de Carlos Drummond de Andrade com o futebol. Tais fatos são relevantes e, por isso, serão aprofundados nesta dissertação no capítulo destinado ao poeta mineiro. De momento, debruçaremos nossa atenção ao texto drummondiano propriamente dito. Dias após a conquista brasileira na Copa do Mundo da Suécia de 1958, o poeta mineiro escreveu a crônica “Celebremos”. Nela, ressalta a magnitude da conquista e a maneira como o futebol alimentara a esperança de melhores dias em setores públicos e, principalmente, a elevação das capacidades dos brasileiros.

[...] Essa vitória no estádio tem precisamente o encanto de abrir os olhos de muita gente para as discutidas e negadas capacidades brasileiras de organização, de persistência, de resistência, de espírito associativo e de técnica. Indica valores morais e eugênicos, saúde de corpo e de espírito, poder de adaptação e de superação. Não se trata de esconder nossas carências, mas de mostrar como vêm sendo corrigidas. (ANDRADE, 2002, p.37)

Neste texto, Carlos Drummond de Andrade reflete sobre o aspecto, propondo a elevação do aspecto da miscigenação: “Esses rapazes, em sua mistura de sangues e de áreas culturais, exprimem uma realidade humana e social que há trinta anos oferecia padrões menos lisonjeiros” (ANDRADE, 2002, p.38). O homem brasileiro, multifacetado, outrora pensado na figura do Jeca Tatu, tem agora como espelhos o “esperto Garrincha e o fabuloso menino Pelé” (ANDRADE, 2002, p.38). A reflexão drummondiana sugere que o futebol operará profundas transformações na realidade social nacional. Válida também, é a análise que o poeta mineiro acerca das mazelas do esporte e, principalmente, sobre as possíveis mudanças administrativas e estruturais do esporte pensadas pelo mineiro.

A conquista do campeonato mundial demonstrou a meu ver um maior entrosamento de forças sociais, a máquina burocrática do esporte deixando de operar suas porcas e parafusos de intriga de ambição e

política; carta branca aos peritos para os trabalhos de formação e aprimoramento da equipe; e a contenção geral para evitar desdobramentos emocionais prévios, comprometedores do equilíbrio psíquico dos esportistas. Tudo isso, em termos de educação nacional, é confortador, e permite alonga a vista para mais longe do campo de jogo, dá à gente um certo prazer matinal em ser brasileiro. (ANDRADE, 2002, p.38)

A consideração de Carlos Drummond de Andrade torna-se extremamente presente quando tomamos a colocação retirada do artigo “*Pentacampeonato ofusca as mazelas do futebol brasileiro*”, publicado na *Folha de São Paulo*, em 2002, cujo autor é desconhecido:

A má administração levou o futebol brasileiro a uma situação praticamente insustentável. A lista das mazelas que afligem o futebol nacional é extensa e passa ainda por êxodo de jogadores, tráfico de menores para o exterior, falta de investimento em categorias de base, ausência de patrocinadores, política governamental deficiente, incapacidade de montar um calendário, viradas de mesa, infra-estrutura ruim nos estádios, público pequeno e dependência de contratos televisivos, entre outras coisas. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2002, s/p.)

É interessante percebermos que a preocupação com a estrutura do futebol brasileiro é uma constante há pelo menos 60 anos. Ao passo em que o poeta demonstra preocupação com as engrenagens do esporte, ele enaltece as virtudes do cidadão brasileiro. Ao mesmo tempo em que depositou a esperança de elevar o espírito coletivo de nação através das glórias futebolísticas, Carlos Drummond de Andrade lamentou as duras derrotas sofridas pela Seleção Brasileira, compartilhando a dor de torcedor e a amargura do infortúnio esportivo de maneira sagaz e irônica. Em “De bola e outras matérias”, publicada após a eliminação do escrete canarinho frente a Holanda, na Copa-Mundo de 1974, Carlos Drummond de Andrade (2002, p.139) reage ironicamente ao revés, “explicando” a normalidade daquele acontecimento:

Afinal de contas, o mundo não acabou, com a vitória da Seleção Holandesa sobre a Seleção Brasileira na Copa do Mundo. Continuou o mesmo, já repararam? No Brasil, estávamos no inverno e permanecemos no inverno, sem neve, e com mulheres mais elegantes em seus agasalhos, que civilizam a moda. Nenhum pobre ficou efetivamente mais pobre porque deixamos de fazer os gols considerados indispensabilíssimos para *o orgulho (ou vaidade) nacional*. Quem não tomou o pileque do triunfo, mas tomou o da derrota, fez a mesma coisa por motivo diferente e alcançou o mesmo resultado, que é absorver o acontecimento triste ou alegre [...] Em suma, *tudo igual*, e a gente

aprende mais uma vez (esta lição precisa ser ensinada sempre, meus caros passionais) que perder também é negócio. Negócio meio áspero, mas temos de escriturar o “lucro negativo”, que dissipa miragens, convida ao real *e desafia o poder criativo*. (grifo nosso)

Nesta crônica, salta aos olhos o movimento que Carlos Drummond de Andrade percorre desde a derrota da seleção brasileira, atravessando o dia-a-dia do cidadão comum após a tragédia e, principalmente, refletindo sobre o orgulho nacional ferido e, finalmente, desembocar em uma reflexão metalinguística sobre a poesia. A prosa drummondiana parece tentar escapar do dificultoso ato de aceitação da derrota (“[...] perder também negócio. Negócio meio áspero...”) e disto, recorremos à Davi Arrigucci Jr. e o seu *O guardador de segredos* (2010, p.16), onde o crítico assinala um traço da poesia de Carlos Drummond e que neste trabalho tomaremos como uma afirmação válida também para a crônica analisada: “[...] há sempre mediação do pensamento, e o fato surge interiorizado: é a repercussão do mundo na interioridade do Eu, no movimento característico da reflexão.”. O poeta mineiro percorrerá movimento semelhante no poema “De 7 Dias”, que analisaremos em breve. Impossível disassociar este espírito dos versos de “Elegia 1938”, publicado originalmente em *Sentimento de Mundo* (1940), em que o eu-lírico canta “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva.” (ANDRADE, s/a., s/p.). O convite ao real, proposto pelo mineiro, parece uma espécie de diálogo metalinguístico, sustentado pela reflexão acerca do desafio do poder criativo. Talvez não seja por acaso que Carlos Drummond de Andrade encerre a crônica “De bola e outras matérias” com quatro versos do poema “Aos atletas”: “pois perder é tocar alguma coisa / mais além da vitória, é encontrar-se / naquele ponto onde começa tudo / a nascer do perdido, lentamente.” (ANDRADE, 2002, p.86). Se após a derrota, tudo “continuou o mesmo” (ANDRADE, 2002, p.139), o instante da vitória permitiu ao poeta ver

[...] chapéus de palha que subiam para o ar e não voltavam, adjetivos que se chocavam no espaço com explosões inglesas de entusiasmo, botões que se desprendiam dos paletós, lenços que palpitavam como asas, enquanto gargantas enrouqueciam e outras perdiam o dom humano da palavra. (2002, p.23).

É o que assinala Carlos Drummond em “Enquanto os mineiros jogavam”. O poeta mineiro vai além, expondo o conflito sentimental que o aflige: “Vi tudo isso e tive, não

sei se inveja, se admiração ou se espanto pelos valentes chutadores de Minas [...]” (ANDRADE, 2002, p.23). É notável que o futebol serve de elemento de reflexão interior pelo poeta, seja através da prosa, seja através da poesia. No início de “Enquanto os mineiros jogavam”, ele demonstra como o futebol muda o seu antigo costume dominical:

[...] eu ia ver os bichos do Parque Municipal (cansado de lidar com gente nos outros dias da semana), quando avistei grande multidão parada na Avenida Afonso Pena. Meu primeiro pensamento foi continuar no bonde; o segundo foi descer e perguntar as causas da aglomeração. Desci, e soube que toda aquela gente estava acompanhando, pelo telefone, o jogo dos Mineiros na Capital do país. (2002, p.23).

Mesmo envolto pela aglomeração e o deleite da vitória, Carlos Drummond de Andrade não deixa de refletir sobre suas inquietudes: “[...] contemplar, pelo fio, a parábola que a esfera de couro traça no ar, o golpe do *center-half* investindo contra o zagueiro, a pegada soberba deste, e extasiar-se diante desses feitos, eis o que excede de muito a minha imaginação.” (ANDRADE, 2002, p.24). O chute assinalado fora do campo de visão do poeta “deixa-o frio e silencioso” (ANDRADE, 2002, p.24); finalmente, o último movimento deste sujeito desinquieto com a alegria à distância é fugir. A descrença e a fuga correspondam, talvez, à ação que Davi Arrigucci Jr. (2010) chama de “pensar sobre o pensar”. Sobre isso, ele avalia que “Drummond é o primeiro a desconfiar de qualquer sentimento; é o primeiro a criticar e ironizar todo sentimentalismo” (2010, p.19).

As prosas futebolísticas de Nelson Rodrigues e Carlos Drummond de Andrade parecem formar a dupla de ataque perfeita para o time da Literatura futebolística brasileira. Contudo, não foi apenas pelo gênero crônica que o futebol foi desenvolvido em nosso campo das letras. O gênero romance serviu como base para a obra *O drible* (2013), de Sérgio Rodrigues. Nesta prosa, o narrador relata o problema familiar vivido por um pai, o ex-jornalista esportivo Murilo Filho, e seu filho, Neto. Sérgio Rodrigues coloca o futebol como um dos núcleos do romance, especialmente nas cenas iniciais, em que há a descrição da cena do drible de Pelé no goleiro uruguaio Mazurkiewicz na semifinal da Copa de 1970 e do gol perdido pelo “Rei do Futebol” após o lance genial.

Pelé desafiou Deus e perdeu, mas que desafio soberbo. Esse gol que ele não fez não é só o maior momento da história do Pelé, é também o maior momento da história do futebol. Você entende isso? A intervenção do sobrenatural, o relâmpago da eternidade que caiu à esquerda das cabines

de rádio e TV do simpático Jalisco, 17 de Junho de 1970? Pois posso garantir que foi isso que aconteceu. (2013, p.13)

O romance de Sérgio Rodrigues é uma das fortuitas prosas ficcionais nas quais o futebol foi inserido. Ademais, as nossas referências prosaicas mostram que os autores desta forma de linguagem abordam o futebol em um sentido amplo; nos parece que os sentimentos causados pelo esporte são o ponto central no desenvolvimento deste tipo de texto. Se olharmos agora para a outra ponta do campo literário, notaremos que a poesia também deu espaço para o esporte bretão e, principalmente, para os artistas da bola. Heitor Ferraz (FERRAZ, 1998, p.54) em seu texto *Pelada Poética*, publicado na *Revista Cult N° 11* em Junho de 1998, afirma: “A bola quicou poucas vezes na área da poesia brasileira, mas foi tratada com categoria nas obras de Paulo Mendes Campos, João Cabral e Drummond.”. Neste time de poetas, é importante escalar nomes como Cassiano Ricardo, Gilka Machado, Vinicius de Moraes, Paulo Leminski e Ferreira Gullar.

Em *Martim Cererê* (1928), poema originalmente publicado em 1927 e que passou por algumas transformações até a sua sexta edição, em 1936, conforme aponta George Leonardo Coelho no artigo “*Cassiano Ricardo e Martim Cererê: Um Poema em Transformação (1927-1936)*” (2017), o modernista Cassiano Ricardo esmiúça “O Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis” (RICARDO, 1928, p.1). Sobre a obra, é importante citar Coelho (2017), quando este fala sobre a proposta temática de Cassiano Ricardo em *Martim Cererê*:

Além da ideia de o M.C. ser um poema único composto por materiais díspares que pretenderam abranger o país inteiro por meio da narrativa mítica da origem da Nação, reiteramos uma segunda ressalva a respeito da obra: o fato de ela ter sido repetidamente alterada no decorrer de suas reedições. Entre as alterações mais patentes podemos citar o ideário de nação/identidade nacional. (2017, p.630)

Nos versos iniciais, o herói Martim Cererê, após o contato com o professor branco que lhe dera o batismo cristão, torna-se “[...] aluno do grupo escolar./ E anda a jogar futebol / nas ruas cheias de sol.” (1928, p.6). Adiante, em capítulo intitulado “*a minha chicara de café e o meu jornal*”, em uma provável alusão à fase de urbanização na vida brasileira, o poeta canta “Martim Cererê, jogador de futebol” (1928, pgs.98-99).

O pequenino vagabundo joga bola
e sáe correndo atrás da bola que salta e rola.
Já quebrou quasi todas as vidraças

inclusive a vidraça azul daquela casa
onde o sol parecia um arco-iris em brasa.

Os postes estão hirtos de tanto medo.
(O pequenino vagabundo não é brincedo..
E quando o pequenino vagabundo
cheio de sol, passa correndo entre os garotos,
de blusa verde-amarela e sapatos rotos,
aparece de prompto um guarda policial,
o homem mais barrigudo deste mundo,
com os seus botões feitos de ouro convencional,
e zás! carrega-lhe a bola!
"Este marotos
precisam de escola...

O pequenino vagabundo guarda nos olhos,
durante a noite toda, a figura hedionda
do guarda metido na enorme farda
com quellê casaco comprido todo chovido
de botões amarelos.
E a sua innocencia improvisa os mais lindos cas-
tellos;

e vê, pela vidraça,
a lua redonda que passa, immensa,
como uma bola jogada no céu.

“E' aquelle Deus, com certeza,
de que a vovó tanto fala.
Aquelle deus, amigo das creanças,
que tem uma bola branca cor de opala
e tem outra bola vermelha côr do sol;
que está jogando noite e dia futebol
e que chutou a lua agora mesmo
por trás do muro e, de manhã, por trás do morro,
chuta o sol...”
(RICARDO, Cassiano. 1928, p.98-99)

O poema é composto por 35 versos, cuja métrica varia entre o decassílabo, o alexandrino e o bárbaro. O esquema de rimas também não é fixo, embora notemos uma similaridade na disposição das rimas dos dezesseis primeiros versos das duas estrofes iniciais. Nesta sequência, as últimas palavras dos versos 1 e 2, dos versos 4 e 5, versos 6 e 7, versos 9 e 10, versos 11 e 13, e versos 14 e 16, rimam paralelamente, enquanto o ritmo destes fenômenos é “quebrado” pelos versos 3, 8, 12 e 15. O ritmo imposto por essa movimentação não parece ligado ao plano semântico do poema, mas sim àquilo sugerido por Antonio Candido em seu *Estudo analítico do poema* (CANDIDO, 1996, p.40) ao referir-se ao uso da rima pelos poetas modernistas de primeira geração (como é o caso de Cassiano Ricardo):

No Modernismo, a rima nunca foi abandonada. Mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento. O uso do verso livre, com ritmos muito mais pessoais, podendo esposar todas as inflexões do poeta, permitiu deixá-la de lado. (1996, p.40)

No aspecto semântico do poema, perceberemos o futebol como um elemento pertencente ao dia-a-dia da criança, esta última, representada pela figura do “pequenino vagabundo”. Presente não só na rotina deste indivíduo, como em seu imaginário. Supomos ainda, que o guarda barrigudo e trajado “com os seus botões feitos de ouro”, que toma para si a bola e insinua que as crianças “precisam de escola” parece ser a representação de uma mentalidade elitista que pairava na época e que volta-e-meia surge nos dias atuais: a de que o futebol é um esporte alienante. Nos versos de Cassiano Ricardo, porém, o futebol é o objeto potencializador da imaginação do pequeno, possibilitando, inclusive, a compreensão acerca da figura divina, esta, enaltecida pela avó. O Deus, “amigo das crianças”, joga futebol com o sol e com a lua e assim surgem o dia e a noite. Um fato que nos parece relevante é a associação que o poeta faz, já em 1927, do futebol com as pessoas humildes; tal ligação parece suscitar a factual popularização do esporte em meados da década de 20.

No muito distante de Cassiano Ricardo no aspecto temporal, mas um tanto quanto longe na temática, encontramos Gilka Machado, autora de *Sublimação* (1938). A poeta canta aos heróis que defenderiam a Seleção Brasileira na terceira Copa do Mundo da história através do poema “Aos heróis do futebol brasileiro”.

Eu vos saúdo
heróis do dia
que vos fizestes compreender
numa linguagem muda,
escrevendo com os pés
magnéticos e alados
uma epopéia internacional!

As almas dos brasileiros
distantes
vencem os espaços,
misturam-se com as vossas,
caminham nos vossos passos
para o arremesso da pelota
para o chute decisivo
da glória da Pátria.

Que obra de arte ou de ciência,
de sentimento ou de imaginação
teve a penetração

dos gols de Leônidas
 que, transpondo balizas
 e antipatias,
 souberam se insinuar
 no coração
 do Mundo!

Que obra de arte ou de ciência
 conteve a idéia e a emotividade
 de vossos improvisos
 em vôos e saltos,
 ó bailarinos espontâneos
 ó poetas repentistas
 que sorrindo oferecestes vosso sangue
 à sede de glória
 de um povo
 novo?

Ha milhões de pensamentos
 impulsionando vossos movimentos.

Na esportiva expressão
 que qualquer raça entende
 longe de nossa decantada natureza
 os Leônidas e os Domingos
 fixaram na retina do estrangeiro
 a milagrosa realidade
 que é o homem do Brasil.

Eia
 atletas franzinos
 gigantes débeis
 que com astúcia e audácia,
 tenacidade e energia
 transfigurai-vos,
 traçando aos olhos surpresos
 da Europa
 um debuxo maravilhoso
 do nosso desconhecido país.
 (MACHADO, Gilka. 1992, n.p.)

O poema de Gilka Machado é composto por 53 versos. A primeira estrofe apresenta sete versos nos quais o eu-lírico realiza uma aproximação do jogo de “pés magnéticos e alados” com uma epopeia, produzida pelos “heróis do dia” e cuja mensagem é transmitida através de uma “linguagem muda”. As referências ao gênero literário da Antiguidade é nítida, portanto, é possível dizer que nestes versos iniciais, Gilka Machado joga com a ideia da metalinguagem na prática futebolística. O espírito pátrio e a simbiose de almas tomam conta da segunda estrofe. A alma dos brasileiros parece incorporar-se ao jogo e participar ativamente dele: no arremesso, no chute e na glória. Os versos de Gilka

encurta a distância entre o torcedor e os atletas do escrete nacional: “As almas dos brasileiros / distantes / vencem os espaços,”.

Na estrofe seguinte, nem Arte, nem ciência, nem sentimento, nem imaginação. Tudo é negado e posto de lado diante dos gols de Leônidas da Silva, o maior jogador do escrete canarinho e artilheiro daquela Copa do Mundo. O uso do verbo “penetrar” parece ampliar a importância dos feitos do “Homem borracha”, inventor do gol de bicicleta. De acordo com o Dicionário Aurélio (2004), um dos significados do supracitado verbo é “chegar ao íntimo de.” (2004, p.525). Pensemos que é justamente por chegar ao íntimo dos espectadores, que Leônidas vence não apenas as balizas físicas do gol (v.20), mas também as antipatias (v.21), tomadas aqui como o preconceito racial sofrido pelos atletas negros. Segundo José Miguel Wisnik (2009), o escrete de 1938, tendo agora a inclusão dos atletas negros, contagia pela plasticidade, sendo esta, portanto, o fator decisivo para o caráter artístico ao futebol praticado pela Seleção nacional:

[...] os negros, inicialmente excluídos dos clubes brancos e elitistas que dominavam as ligas do Rio e de São Paulo, para os quais o amadorismo era uma prerrogativa de classe (na década de 10), ganham espaço e impõem-se litigiosamente, apesar de todos os estigmas de que estavam marcados, pelas qualidades irresistíveis de seu jogo, através da brecha aberta por alguns clubes de formação mais popular, no caso o Bangu, o Vasco da Gama e o São Cristóvão (na década de 20), pressionam pela adoção do profissionalismo (na década de 30) e consagram-se na Copa do Mundo de 1938 como os representantes máximos do futebol brasileiro. (2009, pgs.196-197).

Seguindo a ideia de Wisnik sobre o futebol brasileiro apresentar o elemento artístico em seu jogo, adentramos à quarta estrofe do poema de Gilka Machado. Nesta, a poeta reafirma a ideia dos movimentos de natureza artística: são voos e saltos oriundos do improviso. O bailado dos nossos atletas não possui um ritmo demarcado, ao contrário, é espontâneo. A poeta invoca nossos jogadores, através do vocativo “ó”, metaforizando-os aos poetas repentistas. Tal comparação não é por acaso. Em sua tese “A pódica do improviso: prática e habilidade no repente nordestino” (2009), João Miguel Manzollilo Sautchuk descreve o repente (ou cantoria) da seguinte forma:

O termo cantoria designa o gênero poético-musical, a situação de sua apresentação e o campo social formado por cantadores e seus ouvintes. Os cantadores atuam sempre em duplas, e sua prática consiste num diálogo poético em que *as estrofes devem ser compostas no momento da apresentação*, de acordo com rígidas regras de métrica e rima. Primando também pela coerência temática, os cantadores alternam-se

na criação de estrofes sobre uma melodia previamente conhecida por ambos, e acompanham musicalmente um ao outro com o dedilhar da viola. O esforço criativo dos cantadores e a apreciação dos ouvintes enfatizam a mensagem dos versos, elemento que exige *a criação constante*. (2009, p.1, grifo nosso)

Do fato de o repente ser uma produção em que os praticantes exercem a criatividade e o improviso durante a apresentação, nos parece ainda mais forte a sugestão de Gilka Machado quanto aos movimentos improvisados e artísticos de Leônidas da Silva. A ambição heroica, proposta na estrofe três, é retomada nos versos finais da quarta. O eu-lírico sugere essa ambição dos atletas ao afirmar que eles saciarão, com o próprio sangue, a “sede de glória” do “povo novo”. Na estrofe seguinte, Gilka Machado mantém a proximidade entre torcedores e atletas, com estes tendo seus movimentos impulsionados pelos pensamentos daqueles. Pela sexta estrofe, notamos que é através dos movimentos esportivos “dos Leônidas e dos Domingos” que a “realidade milagrosa” do homem brasileiro, cuja a natureza é decantada, dividida, miscigenada, se apresenta de maneira homogênea, inteiriça, aos olhos dos europeus. E não apenas se apresenta, mas fixa-se nas retinas do espectadores do Velho Ocidente. O espanto dessa imagem é representado pela interjeição “eia”, no primeiro verso da última estrofe. A poeta reitera a transformação da imagem do brasileiro diante do olhar europeu por conta do empenho dos jogadores-heróis: ela propõe a transformação dos “atletas franzinos” em “gigantes débeis” através de um jogo paradoxal: mesmo frágeis, esses homens são dotados de astúcia, audácia, energia e tenacidade. Embora frágeis, são firmes e representam um esboço (“debuxo”), que apesar de ainda ser esboço, ou seja, um traço inicial e inacabado, é maravilhoso.

Se Gilka Machado enalteceu os heróis da Seleção Brasileira de 1938, coube à Vinicius de Moraes (2008) saudar Mané Garrincha, bicampeão mundial com a Seleção Canarinho e um dos ídolos do Botafogo de Futebol e Regatas (RJ), clube de coração do poeta carioca. Em “O anjo das pernas tortas”, o “poetinha” canta a “pura dança” que é um gol anotado pelo Mané.

A um passe de Didi, Garrincha avança
Colado o couro aos pés, o olhar atento
Dribla um, dribla dois, depois descansa
Como a medir o lance do momento.

Vem-lhe rápido o pressentimento; ele se lança
Mais rápido que o próprio pensamento
Dribla mais um, mais dois; a bola trança
Feliz, entre seus pés – um pé-de-vento!

Num só transporte a multidão contrita
Em ato de morte se levanta e grita
Seu uníssonos canto de esperança.

Garrincha, o anjo, escuta e atende: - Gooooool!
É pura imagem: um G que chuta um o
Dentro da meta, um l. É pura dança!
(MORAES, Vinicius, 2008, p.147)

Neste soneto, Vinicius de Moraes sublima a beleza dos movimentos de Garrincha. O gol, pura dança, nasce de um passe de Didi e desde o início a alusão à dança parece saltar aos olhos: se pensarmos que os movimentos rítmicos da arte de dançar se iniciam com os passos. É após o passe que o “anjo das pernas tortas” se lança pelo gramado, cadenciando os movimentos entre dribles e descansos. Depois da pausa, o pressentimento e um avanço mais rápido que o próprio pensamento: novos dribles e a conclusão – Garrincha é um pé-de-vento! Um furacão dos gramados. Garrincha conduz a multidão do arrependimento à esperança, o ensejo pelo arremate daqueles movimentos, o frenesi pelo gol é o catalisador da agitação. O Mané é o anjo que atende às súplicas dos populares. O gol, cujas letras aparecem fragmentadas ao longo dos dois últimos versos, parece a indicação de um movimento que ocorre em câmera lenta e a conclusão do eu-lírico é uma só: Garrincha é artista, pura dança futebolística.

Paulo Leminski, por sua vez, propôs *manchete / chutes de poeta / não levam perigo à meta*. Atleticano do Paraná, foi ele quem melhor homenageou a conquista do Campeonato Brasileiro de Futebol de 1985 pelo rival do Athletico-PR, o Coritiba Football Club. Em Agosto daquele ano, Leminski escreve “Uma declaração alviverde (por um poeta atleticano)”, publicada no dia nove daquele mês, na *Revista Placar*.

[...] guiado por meu atrapalhado coração atleticano, fui até o mastro no meu jardim onde tremula o pavilhão rubro-negro e fiz descer a bandeira de meus sonhos. E foi com um misto de pesar e júbilo que pus em seu lugar e hastei as campeoníssimas cores do nosso arquiadversário, hoje, aqui e agora, para sempre Campeão Brasileiro de 1985. [...] No Brasil, se o futebol vai bem é sinal de que as coisas estão indo bem. Se o futebol vai mal, algo vai mal na terra de Pelé, Sócrates, Zico, Falcão, Cerezo e daquele reserva ponta esquerda do Náutico do Recife, do Ferroviário de Teresina, dos Nenecas, Tatas, Paquitos, Muçuns e Evaristos, que fazem as alegrias dos nossos domingos. Este Título do Coritiba, de um time de tradição, mas interiorano, é um título da democracia, um Título da Nova República, um Título para todo mundo que só senta nas arquibancadas do Maracanã como crianças pobres em volta de uma grande fogueira esperando gritar "gol", como quem espera que lhe

joguem a alegria de um pedaço de pão. Obrigado Curitiba, por essa alegria. Você esteve à altura do teu destino. (PLACAR, 1985, n.p.)

Sobre o futebol como objeto temático da poesia de Paulo Leminski, o autor de *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski* (2002), Manoel Ricardo de Lima, pontua o seguinte: “[...] o futebol é um tema quase constante na poesia de Leminski, exatamente por estar entre as facetas e os modos do povo brasileiro”. (2002, p.69). Noutros versos, o poeta escreve:

quero a vitória
do time de várzea

valente
covarde

a derrota
do campeão

5 X 0

em seu próprio chão

circo
dentro
do pão

(LEMINSKI, Paulo. 1983, n.p.)

Nestes versos, sobressalta o espírito de glória daqueles que, quase sempre, saem derrotados. A oposição entre os que sempre saem em vencidos em oposição àqueles que sempre vencem. O time varzeano, pequeno, humilde, a derrotar o campeão no próprio território deste. A vitória marcada, talvez, pela defensividade ou “retranca”, representadas pela valentia que ao mesmo tempo é covardia – o pequeno é, aos olhos do eu-lírico, valente no momento em que se acovarda e se defende dos avanços do campeão. Tal ‘covardia-valente’ é coroada com a goleada acachapante.

A disposição das palavras nas segunda e terceira estrofes parecem reforçar a ideia de oposição presente no todo semântico do poema - se a vitória quase sempre é oposta ao pequeno, nos versos destas estrofes encontraremos termos cujos significados são opostos ou distantes: “valente” e “covarde” e “vitória” e “campeão”. E os contrastes são tantos que desembocam nos versos finais, com o fim do pão e circo e a ascensão do circo dentro do pão.

Até o momento, percebemos a exaltação dos variados objetos futebolísticos: o próprio jogo, seus personagens: os heróis e ídolos e a vitória. Não menos desimportante que estes, o gol é o mesmo objetivo para craques e pernas de pau, adaptando a frase de Carlos Drummond de Andrade. Ferreira Gullar, imortal falecido em 2016, homenageou o grande momento do futebol com o poema “O gol”.

A esfera desce
do espaço
 veloz
ele a apara
no peito
e a pára
no ar
 depois
com o joelho
a dispõe a meia altura
onde
iluminada
a esfera
 espera
o chute que
 num relâmpago
a dispara
 na direção
 do nosso
 coração
(GULLAR, Ferreira. 2010, p.31)

Em entrevista à *Revista do Vasco*, em 2009, Ferreira Gullar, vascaíno de coração, revela o motivo de ter escrito um poema sobre futebol, algo pouco comum em sua obra.

Foi um pedido daquele menino, o Elio Gaspari. Ele me telefonou porque pretendia dedicar uma coluna ao futebol e queria publicar poemas com o tema. Expliquei que nunca tinha feito poema específico para o futebol, pedi um tempo e que depois me ligasse. E pensei em escrever um poema sobre o momento decisivo do futebol. E qual é? O gol. Esse poema não tá em livro algum meu. Fiz o poema e perdi o texto. Fui achar muito tempo depois, na coluna impressa. (GULLAR, 2009, s./pg.)

É claro, portanto, que o poema imortaliza o mais belo momento do futebol: o gol. E o gol, de acordo com o eu-lírico, é momento em que o futebol atinge o “nosso coração”. Analisando o léxico deste poema, notamos que a combinação de algumas palavras como “desce”, “espaço”, “veloz”, “ar”, “iluminada” e “relâmpago” parecem conferir instantaneidade ou efemeridade no ato em que a bola é direcionada à baliza e que seu

final, já sabemos, não é apenas o fundo das redes, mas também o nosso coração, agraciando-o com euforia e emoção.

A disposição dos versos e métrica irregular conferem movimento à cena descrita. Visualmente, os versos dispostos em paragrafação diferente dos demais parecem cadenciar o ritmo do movimento do jogador: *velozmente* ela desce, para quatro versos *depois* ser erguida à meia altura pelo joelho, movimento lento este. Cinco versos depois, a esfera, aparada e parada, encontra-se à *espera* do arremate, que vem num movimento de *relâmpago* para enfim, transbordar *nostros corações* com a alegria pertencente ao momento. A bola é adornada artisticamente pelo “poeta-jogador”: ela é aparada, depois parada. Desce do espaço ao peito e deste ao joelho, dali para o chute e finalmente ao seu objetivo final. Percebemos que o poema é parte da vertente neoconcretista, presente na obra de Ferreira Gullar, sendo marcado pela experimentação estética e dialogando, portanto, com boa parte do projeto lírico do poeta maranhense.

Neste capítulo, tentamos sintetizar parte do acervo poético-futebolístico produzido por alguns dos cânones da Literatura brasileira. A fim de compreender os impactos e a relação do futebol com a cultura brasileira, optamos pelo capítulo que se seguirá, não sem antes concluir este segmento acerca da relação Literatura e futebol com um fragmento retirado do livro *Passe de Letra* (2009), de Flávio Carneiro, onde o autor analisa a relação entre esses dois objetos, atentando especialmente para a semelhante natureza das regras do jogo e das regras da Literatura:

Caso o leitor ainda não esteja convencido de que futebol e literatura são pouco mais do que bons amigos, deixo-lhe uma pergunta final, para reflexão profunda, na solidão do travesseiro: como definir um passe de letra? (2009, p.34)

1.1 A pátria em chutes: afinal, o futebol é uma expressão da alma brasileira?

A concepção do Brasil enquanto o “país do futebol” implica em inúmeras questões sociológicas e até mesmo antropológicas. Citando Hilário Franco Júnior (JÚNIOR, 2013, p.48), podemos dizer que tal expressão não “significa o país onde o futebol é mais praticado, ou mais apreciado, ou mais bem compreendido, ou mais bem jogado, ou que produz os maiores futebolistas, ou que mais vence.”. Novamente parece conveniente citar Marcos Guterman (2009) e sua obra *O futebol explica o Brasil*. Ele avalia a maneira como

o futebol desembarcou no território nacional, bem como os motivos que levaram a identificação de parte da sociedade com o esporte e a sua conseqüente popularização.

O futebol é o maior fenômeno social do Brasil. Representa a identidade nacional e também consegue dar significado aos desejos da maioria absoluta dos brasileiro. Essa relação, de tão forte, é vista como parte da própria natureza do país [...] o futebol, se lido corretamente, consegue explicar o Brasil. (GUTERMAN, 2009, p.9)

O futebol parece ser indissociável do imaginário da cultura nacional. Não por acaso, autores como Hans Ulrich Gumbrecht desenvolveram teorias sobre a identificação de estilos nacionais ou mesmo de uma estética do futebol, inclusive do futebol praticado no Brasil. À princípio, podemos citar o ensaio *Dança dionisíaca? Estilos nacionais no futebol sul-americano* (2014). Neste trabalho, o estudioso analisa os estilos futebolísticos específicos das principais nações da América do Sul: Argentina, Brasil, Chile e Uruguai, não exatamente nesta ordem. O autor esboça uma ligação histórica e social no desenvolvimento de um desses estilos, ponderando a dificuldade na compreensão e dedução desses estilos. Gumbrecht pontua (GUMBRECHT, 2014, p.159):

[...] não é fácil compreender como surgem estilos assim específicos. Só se “explicam historicamente” mediante desenvolvimentos históricos singulares, sem inferir padrões indutivos ou dedutivos. O estudo de estilos esportivos dificilmente poderá evitar uma premissa epistemológica e um problema metodológico. De acordo com a necessária premissa, movimentos são vistos como performance e não como ações, quer dizer: não como a realização de motivações, mas como uma coreografia em contexto espacial e normativo específico. O problema metodológico de pesquisas históricas sobre performance resulta da absoluta ausência de imagens em movimento que tenham mais de um século. Possivelmente, essa dificuldade fez com que a pesquisa histórica do esporte se concentrasse no domínio das instituições e suas ideologias. A reconstrução da atualidade pretérita do esporte só tem início com a invenção das imagens em movimento e, com relação à primeira metade do século XX, depende amplamente de material fílmico feito para programas semanais, que, em sua gestualidade pontual e minimalista, produz no melhor dos casos primeiras intuições. As imagens relegam portanto sua possível – e sempre hipotética – consistência a descrições esportivas geralmente bastante vagas de autores jornalísticos e às vezes literários. (GUMBRECHT, 2014, p.159)

A essa afirmação, entenderemos que o crítico levantará hipóteses acerca do desenvolvimento dos estilos futebolísticos jogados pelos sul-americanos. Gumbrecht (2014) destaca, inicialmente, as origens de alguns dos principais clubes de futebol da

Argentina e do Uruguai: instituições como o Nacional, de Montevideú, nasceram em bairros mais ricos, enquanto Penãrol, também do Uruguai e San Lorenzo, da Argentina, surgiram em bairros periféricos de seus países. As seleções uruguaia e argentina disputaram a primeira final de Copa do Mundo, em 1930 – vencida pelos uruguaianos – e, segundo Gumbrecht (2014), a presença de jogadores com origens africanas nessas seleções durante os jogos Olímpicos de 1924, “só fez aumentar à época o entusiasmo com a descoberta da cultura africana pelos franceses como *négritude*.” (GUMBRECHT, 2014, p.160). O autor pontua, contudo, que a assimilação dos estilos futebolísticos pelas respectivas populações desses países ocorreu porque esses eles “participavam de uma euforia nacional dupla: no Uruguai, então visto como “Suíça da América do Sul”, e na Argentina, que projetava um futuro promissor na economia mundial.” (GUMBRECHT, 2014, p.161). A análise de Gumbrecht contempla o estilo brasileiro de jogar futebol. Assim como fizera nas considerações acerca dos rio-platenses, o autor rememora as origens sociais dos primeiros clubes de futebol do Rio de Janeiro e de São Paulo. O teórico pontua:

Nos clubes de regatas dos bairros privilegiados do Rio, à beira-mar, especialmente no Flamengo e em Botafogo, imigrantes e elite local formam uma classe homogênea, que – como a seleção nacional – permanece inacessível a jogadores afro-brasileiros e proletários. Ao mesmo tempo, em São Paulo, surgem clubes para subprivilegiados de origem diversa. Entre eles, o Sport Club Germânia, no qual Arthur Friedenreich, filho de pai alemão e mãe afrobrasileira, se destacaria como o primeiro protagonista do futebol brasileiro. (GUMBRECHT, 2014, p.161-162)

Com a ascensão de Arthur Friedenreich, o futebol brasileiro também cresce e passa a compor o imaginário do brasileiro como “estilo artístico e as vezes arteiro.” (GUMBRECHT, 2014, p.162). Conforme sugere Gumbrecht (GUMBRECHT, 2014, p.162), o estilo futebolístico brasileiro

Como “dança dionisíaca”, no clima da ideologia protofascista à volta do presidente Getúlio Vargas [...] foi elevada [...] a emblema de uma identidade nacional desejada como “mistura de raças”, e foi celebrada por espectadores de todas as classes sociais. (GUMBRECHT, 2014, p.162)

O autor analisa que à época da conquista do primeiro título Mundial da Seleção Brasileira, em 1958, o país viva sob os efeitos positivos das modernizações ocorridas pelo

governo de Juscelino Kubitschek e o seu plano “50 anos em 5”. No mesmo ano da conquista Mundial, a sociedade brasileira via florescer a sua moderna capital nacional, a cidade de Brasília. Sobre isso, Gumbrecht (2014, p.162-163) conclui: “1958 é o “ano dourado” da história brasileira. [...] parece impensável mudar algo nesse conceito identitário e nesse estilo futebolístico.”. A partir deste artigo de Hans Ulrich Gumbrecht, entendemos que a assimilação e o desenvolvimento do estilo de jogo de um país estão relacionados diretamente ao contexto histórico-político-social da respectiva nação. Para aprofundarmos a discussão sobre o futebol representar ou não a “alma brasileira”, recorreremos ao mesmo Gumbrecht, através da participação dele em um evento ocorrido em Março de 1997. O teórico esteve em uma mesa-redonda denominada *Estética do Futebol: Brasil x Alemanha*, na Universidade de São Paulo (USP), em palestra que contou com os professores José Wisnik, Flávio Aguiar e Antônio Medina. A discussão foi posta em artigo no ano seguinte, organizado por Willie Bolle, cujo o título é homônimo ao do evento.

A fala de Gumbrecht no supracitado evento contestam a ideia de que a maneira como os brasileiros jogam futebol seriam expressões da alma brasileira e, principalmente, sobre os esportes representarem uma espécie de “alma nacional” em determinados países. O teórico alemão cita os esportes – o *American football* (futebol americano) e o *soccer* (futebol), principalmente – enquanto “exemplos da cultura de “produção de presença” contemporânea” (GUMBRECHT, 1998, p.75). A ideia da produção de presença concebe alguns fenômenos como sendo parte daqueles fenômenos “que não se deixam interpretar” e sobre isso Gumbrecht (GUMBRECHT, 1998, p.85) afirma:

[...] não creio que nenhum esporte seja a expressão de uma substância, de uma alma nacional. Isso seria, para meu gosto, demasiado hermenêutico. Mas digo: claro que certos tipos de jogos e a preferência por certos esportes em diferentes países indica quais tipos e modalidades de “produção de presença” uma cultura prefere. Sabemos que o futebol é mais popular no Brasil que o American football, sabemos que há a preferência por esse tipo de “produção de presença”. (GUMBRECHT, 1998, p.85)

Aprofundaremos o conceito gumbrechtiano de “produção de presença” no subcapítulo seguinte (1.2.1. *Gumbrecht e o conceito de produção de presença*). Por agora, é importante pontuar que esta ideia interpreta fenômenos culturais como o futebol e o futebol americano como elementos “não interpretativos”. À ideia de presença e dialogando com diversas áreas do conhecimento com a teoria literária, a filosofia e a

historiografia, Hans Ulrich Gumbrecht concebe a obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, publicada em 2010. Na *Apresentação* da supracitada obra, Marcelo Jasmin pontua o objetivo de Gumbrecht:

Em permanente diálogo crítico com diversas áreas das ciências humanas, a teoria literária, a historiografia e a filosofia, em *Produção de presença*, Gumbrecht busca alternativas epistemológicas ao que denuncia como o domínio praticamente absoluto e injustificado da autocompreensão das Humanidades como saberes cuja tarefa exclusiva é extrair ou atribuir sentido aos fenômenos que analisa. (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p.8)

O autor de *Produção de Presença* analisa objetos dotados de corporeidade e materialidade, ou seja, objetos que não seriam interpretados pela concepção hermenêutica por não possuírem características metafísicas. Marcelo Jasmin (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p.9) cita alguns desses fenômenos que “ocupam espaços, são tangíveis ao nosso corpo e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido.”. Alguns desses objetos são:

Uma ária de Mozart, o golpe do boxeador, um quadro de Edward Hopper, o passe do *quarterback*, a "pedalada" de Robinho são, não à toa, fenômenos privilegiados para uma análise da presença, daquilo que podemos experimentar, primordialmente, fora da linguagem. (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p.9)

Nos parece que a proposta de Gumbrecht com a idealização de *Produção de presença* e a própria teoria homônima a respeito de fenômenos, como o futebol, que produzem a tal presença, diz respeito a possibilidade de análise de objetos que se materializam e que estão visíveis aos olhos e até mesmo palpáveis às mãos do espectador. Esse fato é uma das considerações iniciais levantadas por Jasmin (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p.10):

Para a reflexão gumbrechtiana, a interpretação é parte integrante e necessária do estar-no-mundo. Nesse sentido, é irrecusável. Mas que o único modo de nos relacionarmos com os fenômenos humanos seja pela hermenêutica, a interpretação, a extração de sentidos quase sempre "profundos" ou "ocultos" que anulam a capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo (a "perda do mundo, hermeneuticamente induzida"), é esse o ponto crítico de partida do jogo que se desenrola em *Produção de presença*. (JASMIN apud GUMBRECHT, 2010, p.10)

À luz, portanto, das ideias de Gumbrecht acerca do futebol enquanto objeto de “produção de presença”, recorremos à perspectiva que o estudioso alemão desenvolve a respeito do futebol enquanto um fenômeno estético. Retomamos o artigo *Estética do Futebol: Brasil x Alemanha* (1998), onde Hans Ulrich Gumbrecht destaca dois pontos fundamentais na sua interpretação a respeito do futebol: o primeiro ponto é o fato de o futebol ser um “prazer desinteressado”, ou seja, é um prazer que não podemos ter em nossa vida cotidiana: “Como espectadores, se nossa equipe marcar três gols bonitos, desgraçadamente, ou felizmente, não vamos ganhar mais dinheiro.” (GUMBRECHT, 1998, p.77). O segundo trata da característica das experiências estéticas, precisamente, do fato de “podermos fazer juízos que, muitas vezes, resultam sem conceitos, nem critérios” (GUMBRECHT, 1998, p.77) e que essa também é uma característica “que vemos frequentemente nas partidas de futebol” (GUMBRECHT, 1998, p.77), afinal de contas, “dizemos: ‘esta foi uma jogada preciosa. Mas se alguém nos perguntar por que foi uma jogada preciosa, não teremos conceitos, critérios, nem palavras para descrever.’” (GUMBRECHT, 1998, p.77). Adiante, o crítico ressalta que a tensão momentânea gerada no espectador pelos esportes em equipe pode ser uma justificativa para o gozo popular do qual essas atividades desfrutam.

No caso do *soccer* (futebol), Gumbrecht (1998) ressalta as diferenças deste para o futebol americano, especialmente o contraste entre o nada e a continuidade do movimento, ou melhor, da continuidade do movimento em oposição ao nada. No futebol não há o momento de pausa em que os atletas discutem a próxima jogada, algo comum no *American football*. A mudança no ritmo do jogo também parece um fator que justifique o fascínio pelo *soccer*: “No futebol americano não há mudança de ritmo porque as jogadas são cortadas e parceladas, a possibilidade de haver um movimento lento seguido de um jogada rápida, de haver a mudança de ritmo quase não existe no *American football*.” (GUMBRECHT, 1998, p.83). Nesse caso, é inevitável a reflexão sobre proximidade do futebol, enquanto objeto dotado de ritmo, com a poesia, arte cujo ritmo é fulcral. Apesar de dedicarmos um capítulo ao aprofundamento dos conceitos de lírica moderna, de ritmo e da metalinguagem, é imprescindível, neste momento, recorrermos à Octavio Paz e seu *O arco e a lira* (1982). Em uma de suas relevantes considerações acerca da natureza do poema e de seus elementos constituintes, Paz (1982, p.61) cita o ritmo como elemento que carrega todo o sentido da enunciação poética:

O poema possui o mesmo caráter complexo e indivisível da linguagem e de sua célula, a frase. Todo poema é uma totalidade encerrada dentro de si mesma – é uma frase ou um conjunto de frases que formam o todo. [...] A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Porém, diferentemente do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e forma a linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo. (PAZ, 1982, p.61).

Se o ritmo é o núcleo do poema, pensemos então no jogo de futebol, precisamente nos movimentos do jogo. É fato que os movimentos em um jogo de futebol podem ou não ser sincronizados entre os jogadores. Parece claro, portanto, que esses movimentos constituem o ritmo da ação futebolística. Ligada à esse ritmo estaria a imprevisibilidade no controle da posse de bola, que de acordo com Gumbrecht (1998), seria fator relevante na aceitação do futebol enquanto esporte de massas. Outro ponto que revela o valor representativo deste esporte para a nossa cultura é o fato de o *soccer* não ser um esporte em que a construção de jogadas ocorra graças a uma construção planejada pelo treinador. Com base nesta premissa, o *éthos* de cada nação estaria diretamente ligado ao desenvolvimento do jogo praticado dentro das quatro linhas. Há ainda na teoria de Gumbrecht, a noção de que esses estilos originais foram adaptados à globalização com o passar dos anos. Se Hans Ulrich Gumbrecht levanta hipóteses sobre como o estilo de jogar futebol de cada nação é assimilado por cada nação e faz ponderações acerca das premissas de que esses estilos são representações de “almas nacionais”, surge a pergunta: o que disseram os intelectuais brasileiros sobre o desenvolvimento do esporte e a sua assimilação pela sociedade brasileira?

Começemos por Mário Filho, irmão de Nelson Rodrigues e autor da citada obra *O Negro no Futebol Brasileiro* (1947). Seu nome batiza o estádio do Maracanã e foi ele um dos grandes idealizadores da rivalidade “Fla-Flu” (Flamengo x Fluminense). A obra citada é um dos primeiros volumes históricos sobre o futebol brasileiro. Nela, o autor reflete as mazelas do esporte em partes do território nacional – precisamente o Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia – e o desenvolvimento de algumas equipes no início do Século XX. Abordando, principalmente, questões sociais e raciais no meio futebolístico, Mário Filho é pedra fundamental no entendimento, por exemplo, da elitização que rodeava alguns clubes de futebol. A discussão racial proposta por Filho perpassa a questão da identificação da sociedade com os jogadores e, conseqüentemente, com o jogo. Para exemplificar essa proximidade, o autor de *O negro no futebol brasileiro* afirma, ainda no prefácio da 2ª edição, o seguinte:

Basta lembrar que a derrota do Brasil em 50, no campeonato mundial de futebol, provocou um recrudescimento do racismo. Culpou-se o preto pelo desastre de 16 de julho. Assim, aparentemente, *O Negro no Futebol Brasileiro*, por uma análise superficial, teria aceito uma visão otimista a respeito de uma integração racial que não se realizara ainda no futebol, sem dúvida o campo mais vasto que se abriu para a ascensão social do preto. A prova estaria naqueles bodes expiatórios, escolhidos a dedo, e por coincidência todos pretos: Barbosa, Juvenal e Bigode. Os brancos do escrete brasileiro não foram acusados de nada. É verdade que o brasileiro se chamou, macerando-se naquele momento, de sub-raça. Éramos uma raça de mestiços, uma sub-raça incapaz de aguentar o rojão. Mas o brasileiro, inconscientemente, idealizou um ídolo à imagem e semelhança de Obdúlio Varela, *El Gran Capitan*, por sinal um mulato uruguaio. Se o Brasil se tornasse campeão do mundo, como todos esperávamos em 50, o ídolo nacional seria, naturalmente como sempre fora, um mulato ou um preto. (FILHO, 2010, p.10)

O panorama traçado por Mario Filho é simbólico para compreendermos não apenas a questão racial que envolvia (e ainda envolve) a popularização do futebol no Brasil. Através das linhas de *O negro no futebol brasileiro*, entende-se que a popularização do jogo só ocorreu em nosso país quando alguns poucos clubes, que passaram a aceitar jogadores negros, começaram a vencer campeonatos. Neste momento, a identificação com a massa brasileira, composta por negros e mulatos, foi inevitável. Para sustentar isso, Mário Filho cita as conquistas do Campeonato Carioca por Vasco da Gama, em 1923, São Cristóvão, três anos depois e do Bangu, em 1933. Suas pesquisas, que geraram a sua obra-prima, segundo ele próprio, ocorreram pelas “[...] fotografias preciosas, com recortes de jornais, às vezes dez recortes de jornais diferentes sobre um mesmo jogo.” (FILHO, 2010, p.14). Este material, de acordo com Filho, foi encontrado em álbuns cedidos pelo historiador Marcos de Mendonça (1894-1988): “[...] o álbum me fornecia nomes, me apresentava a uma porção de gente que eu podia consultar. Essas conversas com os próprios personagens da história do futebol brasileiro é que iam enriquecer o meu ensaio.” (FILHO, 2010, p.14). O sociólogo Gilberto Freyre, contemporâneo de Mário Filho, e autor do *Prefácio* da 1ª edição de *O negro no futebol brasileiro*, aponta, naquele texto, a importância do futebol para a sublimação ou ascensão dos negros e mulatos brasileiros, sentencia: “entre os meios mais recentes de ascensão social do negro ou do mestiço ou do cafuzo no Brasil, nenhum excede, em importância, o futebol.” (FREYRE apud FILHO, 2010, p.19).

O recém citado sociólogo Gilberto Freyre é autor de outro importante ensaio sobre a questão racial que envolve o futebol e a conseqüente assimilação do esporte pela massa

brasileira. Intitulado “Futebol mulato” e publicado no *Diário de Pernambuco*, no ano de 1938, durante a disputa da Copa do Mundo da França. Dias antes da publicação, a seleção brasileira de Leônidas, Domingos da Guia, Romeu, etc., vencera poloneses e tchecoslovacos, respectivamente. O “futebol mulato” era, de acordo com Freyre (1938), uma espécie de expressão da formação social brasileira. Antes de enaltecer nosso estilo de jogar futebol, estilo esse marcado “pela manha, pela astúcia, pela ligeireza e ao mesmo tempo pela espontaneidade individual” (1938, s/pg.), o escritor pernambucano denuncia, assim como fizera Mário Filho, a tentativa daquilo que ele chama de “arianização” do nosso futebol, ou seja, as tentativas de impedir que negros e mulatos disputassem campeonatos de futebol profissional.

[...] a escolha de jogadores brasileiros para os encontros internacionais andou por algum tempo obedecendo ao mesmo critério do Barão de Rio Branco quando senhor-todo-poderoso do Itamaraty: nada de pretos nem de mulatos chapados; só de brancos ou então mulatos tão claros que pareçam brancos. (1938, s/pg.).

O mulatismo brasileiro produzia um estilo de jogo de futebol próximo da dança e da capoeira. Não qualquer tipo de dança. Dança dionisíaca. Dança que permitia “o improviso, a diversidade, a espontaneidade individual. *Dança lírica*.” (1938, s/pg., grifo nosso). Nosso grifo destaca o fato de Gilberto Freyre apontar para o estilo brasileiro como um tipo de poesia, um envolvente jogo de movimentos e ações, “rebelde a excessos de ordenação interna e externa, a excessos de uniformização de geometrização.” (1938, s./pg.). Por outro lado, o futebol europeu é “uma expressão apolínea [...] de método científico e de esporte socialista em que a pessoa humana resulta mecanizada e subordinada ao todo.” (1938, s./pg.). De momento, é impossível não rememorar o texto “O gol fatal”, de Pier Paolo Passoli, e a tentativa do italiano em apresentar a teoria de uma linguagem do futebol e os conceitos de “futebol de prosa” e do “futebol de poesia”. Tais concepções serão aprofundadas em capítulo específico nesta dissertação, mas desde já, parece importante citar essa relação hipotética. O texto de Freyre, por fim, parece uma tentativa de exposição não só de um estilo de jogo de futebol, mas a apresentação daquilo que seria a formação da essência de toda uma sociedade.

Seguindo parte do caminho iniciado por Gilberto Freyre, temos o trabalho *Um ensaio sobre o futebol brasileiro* – apresentado originalmente em 1979 – e que está presente na obra *Universo do Futebol* (1982), de autoria do antropólogo brasileiro Roberto Damatta. No ensaio, o autor pretende revelar como o futebol “é um veículo para

um série de *dramatizações* da sociedade brasileira [...] analiso o futebol junto com a sociedade”. (DAMATTA, 1982, p.21, grifo nosso). O futebol é visto por Damatta (1982) como mais uma das instituições modernas cosmopolitas o qual a sociedade se expressa e as dramatizações as quais o autor faz referência configurariam o jogo como uma modalidade de rito e de ritualização. Esta perspectiva é fundamental para o nosso trabalho, já que Johan Huizinga e o seu *Homo Ludens* (2001), aprofundados no *capítulo dois* desta dissertação, concebem e explicam o jogo enquanto forma de ritualização. Sobre o conceito de drama e a sua relação com o rito, Roberto Damatta (1982) explica o seguinte:

Entendo, pois, que sem drama não há rito e que o traço distintivo do dramatizar é chamar atenção para relações, valores ou ideologias que, de outro modo, não poderiam estar devidamente isoladas das rotinas que formam o conjunto da vida diária [...] Estudando o futebol e o esporte como um drama, pretendo analisar essas atividades como modos privilegiados através dos quais a sociedade se deixa perceber ou “ler” por seus membros. (DAMATTA, 1982, p.21)

O autor concebe o rito como uma forma em que as sociedades “contam uma história de si mesma e para si própria.” (DAMATTA, 1982, p.21). Desta forma, compreendemos e concordamos que “O futebol praticado, vivido, discutido e teorizado no Brasil seria um modo pelo qual a sociedade brasileira fala, apresenta-se, revela-se, deixando-se descobrir.” (DAMATTA, 1982, p.21). O ensaio analisado é dividido em cinco partes, mais o capítulo bibliográfico. Em primeiro momento, Damatta (1982) discute a premissa do futebol ser, supostamente, o ópio do povo. O antropólogo estabelece a relação *esporte/sociedade* comparando-a com outras relações ditas mais importantes que essa pelas Ciências Sociais à época, como *política/sociedade* e *economia/sociedade*. À estas teorias de individualizações das modalidades, Damatta é crítico e pontua a importância de um olhar que inter-relaciona todas essas atividades: esporte-economia-política-sociedade.

Penetrar, pois, na maneira como classificamos a atividade esportiva em relação a outras atividades será discernir os motivos sociais desta tese [*de que o futebol é ópio do povo*] que surge numa relação mistificadora. Em outras palavras, a reflexão sobre tudo o que classificamos como “ópio” revela como o teorema do esporte como atividade mistificadora tem, para além de suas “razões práticas”, motivos profundamente sociais. Só que eles são os da nossa própria sociedade, daí a dificuldade em percebê-los e discuti-los. (DAMATTA, 1982, p.22)

Em nosso sistema social, de acordo com Damatta (1982), o futebol (e o esporte) é visto como uma espécie de atividade de mero divertimento (ou lazer) ou então como uma das “atividades que fazem parte desta bateria de instrumentos destinados a nos *desviar das “realidades” absolutas inevitáveis*” (DAMATTA, 1982, p.23, grifo nosso). Tais atividades “reais” seriam o trabalho e a guerra, pois revelariam a luta pela sobrevivência. Roberto Damatta condena a concepção de que o esporte é uma atividade concebida à parte de outros setores da vida em sociedade, ou seja, uma modalidade individualizada, separada das já citadas atividades mais “concretas” e “reais” da vida social. É a partir desta perspectiva que, de acordo com o antropólogo, surge a visão do futebol como o ópio do povo.

Ele, contudo, é enfático ao reforçar que o esporte, assim como a religião e as artes, outras atividades “marginalizadas” e também rotuladas como “ópio do povo”, “foram atividades inventadas em nosso sistema” (DAMATTA, 1982, p.23) e, portanto, não devem ser analisadas à parte das “atividades reais”. Desde já, o autor desfaz o contraste estabelecido pela ideia do “futebol como ópio do povo” e o faz por concebê-lo como sendo uma atividade produzida pela própria sociedade. Ele aprofunda essa perspectiva no capítulo seguinte de seu ensaio. Nesta segunda parte, intitulada “O esporte na sociedade e a sociedade no esporte: uma perspectiva”, o autor reforça e consolida a perspectiva de que o esporte “faz parte da sociedade, tanto quanto a sociedade também faz parte do esporte. [...] Esporte e sociedade são como as duas faces de uma mesma moeda e não como o telhado em relação aos alicerces de uma casa.”. (DAMATTA, 1982, p.23). O fenômeno esportivo, o futebol, no caso do Brasil, é analisado como uma “atividade da sociedade e não como uma atividade em oposição ou competição com a sociedade” (DAMATTA, 1982, p.24) e desta forma, Damatta nos leva à terceira parte de seu ensaio, onde ele compreenderá as já citadas dramatizações sociais representadas pelo futebol brasileiro, ou seja, tratará o esporte como uma prática quase ritualística, onde a sociedade brasileira é capaz de expressar-se para o outro e para si própria. O esporte não é, portanto, uma atividade secundária ou mesmo dispensável.

O antropólogo adentra à terceira parte de seu ensaio: “O futebol em diferentes sociedades”. Nesta, ele trata de estudar comparativamente o futebol em sociedades diferentes, a fim de compreender o significado do esporte nessas respectivas sociedades. Conceituando o esporte nas sociedades norte-americanas e inglesas em comparação à sociedade brasileira, Damatta traça dois importantes contrastes comparativos entre os

anglo-saxões e os brasileiros. O primeiro diz respeito ao fato de que no Brasil, o futebol nunca é dissociado da palavra “jogo”, em uma alusão direta à ideia de “jogo de azar” ou de que a sorte é um fator determinante nesta prática esportiva. Por outro lado, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, o *soccer* é um *sport*, e essa designação o afasta da ideia do *gamble* (aposta, jogo de azar) anglo-saxão.

A primeira diferença é que, para os americanos e ingleses, o football, o tennis, o baseball, o soccer, o golf, etc., são sports...; ao passo que, para os brasileiros, a palavra futebol nunca surge sozinha, mas é sempre precedida do qualificativo “jogo”. Assim, no Brasil, vai acontecer um “jogo-de-futebol”, o evento foi “um jogo bom” ou “ruim”. Não é apenas uma questão de falar de futebol, mas de comentar ou discutir um “jogo-de-futebol”. O ponto me parece básico porque, como tentarei demonstrar em seguida, a posição específica do futebol (e do esporte em geral), varia em cada sociedade. De fato, no caso brasileiro, o fato de existir uma associação entre futebol e “jogo” denota duas ideias que, no caso da sociedade americana, seguem separadas. Uma delas é a ideia de “jogo de azar” que, no Brasil, é indicado pela expressão “jogo”, mas no Estados Unidos e na Inglaterra é designado por *gamble*, algo que está distante da atividade esportiva propriamente dita, embora possa obviamente fazer parte de sua constelação ou das organizações globais que o esporte permite articular. (DAMATTA, 1982, p.25)

O autor ainda observa a conceituação do dicionário de Oxford direcionada à atividade esportiva, a qual distancia o esporte da ideia de sorte, aproximando-o dos conceitos de técnica, competitividade e força. Disto, compreende-se em terras anglo-saxãs, a prática esportiva “tem muito a ver com um realce no controle do físico e na coordenação de indivíduos para formar uma coletividade.” (DAMATTA, 1982, p.25). No Brasil, contudo, o esporte é visto também como uma forma de competição, mas também é jogo, ou seja, uma atividade que “também depende das forças incontroláveis da sorte e do destino.” (DAMATTA, 1982, p.25).

Quanto à essas forças incontroláveis de sorte e destino, é impossível não abrir um parênteses e citar Nelson Rodrigues e o seu personagem *Sobrenatural de Almeida*. Conforme assinala André Gardel (2012), no artigo intitulado “A visão épico-lírica das crônicas de Nelson Rodrigues sobre futebol: os deuses estão entre nós!”, o *Sobrenatural de Almeida* “traz a má sorte, as derrotas, os lances em que tudo dá errado e pode visitar não apenas o Fluminense, mas qualquer time em qualquer partida.” (GARDEL, 2012, p.36). O *Sobrenatural de Almeida* é o fator imponderável do jogo de futebol, o vento forte que desvia a trajetória da bola, direcionando-a ao gol ou mesmo o famoso “morrinho artilheiro”, que faz o mesmo (des) serviço – a depender do torcedor afetado – causando

vitórias ou derrotas. Em contrapartida, há o fantasma *Gravatinha*, que, de acordo com André Gardel (2012) “sempre intervém com lances insólitos a favor do time de coração de Nelson.” (GARDEL, 2012, p.36). Na crônica “À sombra das chuteiras imortais”, presente no livro *Fla-Flu...e as multidões despertaram!* (1987), organizado por Oscar Maron Filho e Renato Ferreira, o autor recebe a visita do Sobrenatural de Almeida, após uma derrota do Fluminense para o Flamengo.

Entro na redação e sou avisado: “Tem aí um cara te esperando”. Digo, tirando o paletó: “Manda entrar”. Era o abominabilíssimo Sobrenatural de Almeida. É duro começar o trabalho com tão tenebrosa visita. Todavia, a natureza deu ao homem, para essas ocasiões, um cinismo impressionante. [...]Por delicadeza, esperei que o miserável fizesse a sua autopromoção. E, então, depois de limpar um pigarro, de estufar o peito magro, diz ele patético: “Eu venci o Fla-Flu! Eu!”. Houve um suspense. Sobrenatural de Almeida dá um risinho de Chaliapine em Mefistófeles: “Ou não percebeste a minha influência no placar?”. Juntou gente em torno da minha mesa. Ao mesmo tempo, chegava o contínuo com dois cafezinhos na bandeja. E, então, mexendo o açúcar, o abjeto cidadão contou, para nosso espanto, a sua vil ação contra o Fluminense. (RODRIGUES apud FERREIRA & FILHO, 1987, p.)

Se em Nelson Rodrigues o imponderável ou acaso ou destino é ficcionalizado, podemos dizer que em Roberto Damatta (1982) ele é considerado um fator que “deve ser modificado ou corrigido [pelas equipes] para que a vitória possa lhe sorrir.” (DAMATTA, 1982, p.25). Na continuação da terceira parte de seu ensaio, Damatta (1982) ainda analisa a relação do futebol com a loteria, precisamente a questão da chamada “loteria esportiva” no Brasil. O desejo da população em transformar o próprio destino a partir do futebol, ou melhor, das apostas em futebol, é mais mostra de que o esporte carrega uma das mais “importantes conotações sociais de nosso país” (DAMATTA, 1982, p.26). O jogo de futebol seria, portanto, uma “uma instituição capaz de juntar muitas esferas da vida social.” (DAMATTA, 1982, p.26).

Seguindo conceitos que rememoram Gilberto Freyre, o autor de “Um ensaio sobre o futebol no Brasil” segue diferenciando o modo e a relevância do esporte praticado no Brasil para o futebol disputado na Inglaterra e nos Estados Unidos. Compreendemos, novamente, que o futebol brasileiro é “uma fonte de individualização e possibilidade de expressão individual, muito mais do que um instrumento de coletivização ao nível pessoal ou das massas.” (DAMATTA, 1982, p.27). Justamente por possibilitar a dialética da coletividade e da individualização é que o futebol “permite exprimir no caso brasileiro o importante conflito entre “destino” impessoal e vontade individual.” (DAMATTA, 1982,

p.27). Neste momento, Roberto Damatta aborda e explana sobre os valores de conscientização social que o esporte bretão confere aos torcedores e espectadores do jogo, como por exemplo, a devoção e fidelidade a uma só instituição de futebol. Em sua análise o autor ainda cita da *malandragem*, reavivada pelo jargão – também analisado por Damatta, diga-se de passagem – “ter jogo de cintura”. A malandragem ou malícia é, de acordo com Roberto Damatta (1982)

Um mecanismo de defesa autenticamente brasileiro, que consiste em deixar a força adversa passar, livrando-se dela com um simples - mas preciso - mover do corpo. Em vez de enfrentar o adversário de frente, diretamente, é sempre preferível livrar-se dele com um bom movimento de corpo, enganando-o de modo inapelável. (DAMATTA, 1982, p.28)

Nos parece que parte da Sociologia e Antropologia possui a visão de que o futebol e o estilo de jogar futebol brasileiro estão ligados diretamente a essa suposta malandragem, em um movimento de estereotipação do indivíduo brasileiro. A partir desta relação estabelecida entre o estilo de jogo de brasileiro e a transmissão da brasilidade (caracterizada pela *malandragem* nos movimentos), é que Roberto Damatta justifica a sua teoria de que o jogo de futebol, no Brasil, é uma *forma ritualística*. A essa transmissão de brasilidade, Damatta dá o nome de “dramatizações do mundo social”. À partir dessas premissas é que o autor adentra ao capítulo intitulado “Dramatizações do futebol.”. No primeiro subcapítulo desta divisão, o autor explica o futebol como uma metáfora da vida. Um espaço (jogo de futebol) onde os homens (jogadores) estão em constante relação uns com os outros e há nesta relação uma forte tensão entre destino e desejos individuais e coletivos. Ele pontua: “o jogo de futebol demarca com nitidez uma interação complexa entre as regras universais (as regras do jogo) e vontades individuais (das equipes e jogadores, em confronto).” (DAMATTA, 1982, p.31). O autor retoma a derrota do escrete brasileiro para o Uruguai, na final do Mundo de 1950, em casa, no episódio conhecido como *Maracanaço*, para reforçar a ideia do jogo de futebol refletir o “jogo da vida”, pois sabemos que após a derrota brasileira, parte da culpa por tal acontecimento recaiu sobre o destino e a má-sorte.

O tal “golpe do destino” fez com que muitos brasileiros fossem tomados de uma tremenda desilusão quanto a planos, motivações, projetos detalhados, etc. De que valia tudo isso, perguntavam amargamente, se no final eram derrotados e a boa-sorte não lhes sorria? (DAMATTA, 1982, p.32)

O autor adentra ao preconceito racial destinado a alguns jogadores brasileiros negros – Barbosa, o goleiro do escrete vice-campeão, principalmente – que foram considerados culpados, por boa parte da opinião pública da época, pela derrota no jogo decisivo, também com o intuito de expressar o poder do jogo de futebol e as suas relações diretas com a sociedade. São essas ocasiões “dramáticas”, em que há uma espécie de manifestação de identidade nacional e é, também, por essa característica, que o jogo de futebol é a aproximado das característica de um ato ritualístico.

À partir dos expostos neste subcapítulo, ou seja, através das teorias gumbrechtianas e das considerações levantadas por Gilberto Freyre e Roberto Damatta, compreendemos que o estilo jogo de futebol brasileiro dispõe de algumas características bem particulares, como a malandragem e a malícia. Tais características são levadas à cabo pelos teóricos brasileiros, principalmente, e destinadas também à essência brasileira. Por trás desse estilo de jogo e dessas características, há motivações coletivas que levaram e, provavelmente, ainda levam à identificação de boa parte da sociedade brasileira com o jogo brasileiro. Ressaltamos, porém, que atualmente ocorra uma crise de identidade do brasileiro com o atual estilo de jogo praticado no Brasil. À essa ideia, acrescentamos a fala do ex-ponta brasileiro, tricampeão mundial em 1970 e atualmente, colunista da Folha de São Paulo, o genial Tostão (2020). Em sua crônica intitulada “Dez anos de soberba do Brasil no futebol”, o ex-jogador contradiz a ideia de que o Brasil ainda goza do prestígio de “país do futebol”, mas pondera:

A Espanha influenciou todo o futebol mundial, menos o Brasil, por *causa da soberba e do orgulho* dos técnicos brasileiros, que diziam não precisar aprender nada, que tinha a seleção pentacampeão do mundo e era o país do futebol. Dormiram sobre o berço esplêndido. (TOSTÃO, 2020, grifo nosso)

Entendemos que o estilo de jogo dos brasileiros não é, obrigatoriamente, uma representação da “alma nacional”, entretanto, nos parece clara uma relação de identificação, mesmo que tenha ficado no passado, da sociedade brasileira para com o jogo de futebol praticado no Brasil. Essa aproximação pode ter ocorrido por variadas situações econômico-político-sociais, como apontam, principalmente Hans Ulrich Gumbrecht e Roberto Damatta. Por conta dessa suposta, mas bem plausível, ideia de identificação, podemos dizer que o futebol é uma forma de a sociedade brasileira expressar-se para o outro e dialogar com ela própria, parafraseando Damatta (1982). A

partir dessas considerações é que compreenderemos o jogo de futebol como uma espécie de rito ou de expressão ritualística.

O futebol é um fato social brasileiro, onde “se constrói a identidade social, criam-se e disseminam-se valores que serão imitados por outros atores sociais que habitem o domínio do ritual.” (s.a/, s./p.), conforme apontam Renato Beschizza Valentin e Marília Coelho (s/a.) em *Futebol e ciências sociais: um passeio teórico*. O jogo de futebol, enquanto cerimônia festiva e de revelação das mazelas sociais, é, por si, um ato ritualístico. Este subcapítulo liga-se ao próximo pois adiante, aprofundaremos as semelhanças entre o *jogo* e a *poesia*, ambos tomados como atividades humanas em que se fazem presentes os mais “nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe.” (HUIZINGA, 2001, p.10). Baseados em Johan Huizinga (2001) e o seu *Homo Ludens*, apresentaremos constatações que envolvem as proximidades entre a natureza do tema (jogo) e a natureza da forma (poesia) deste trabalho, alinhando estas teorias ao cânone da teoria lírica: Hugo Friedrich e o *Estudo da Lírica Moderna* (1978) e Octavio Paz com seu *Arco e a Lira* (1982). Huizinga (2001) ainda nos ajuda a assimilar e sustentar a proposição de Roberto Damatta (1982) sobre o jogo ser atividade ritualística, abordando os traços do cultismo e do sagrado que permeiam as atividades lúdicas.

1.2.1. Gumbrecht e o conceito de *produção de presença*

Hans Ulrich Gumbrecht (2010) é bastante incisivo no “Manual do Usuário”, capítulo de *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010). Desde o início da obra, o teórico alemão se propõe a conceituar os termos-chaves de sua tese. Bem verdade, o autor desenvolve a teoria da “produção de presença” como uma forma de interpretação de objetos que pertencem ao plano físico do mundo; é uma forma de oposição à interpretação hermenêutica, que muitas vezes se detém à objetos pertencentes à planos metafísicos. Gumbrecht expõe a maneira as suas hipóteses contrariam a interpretação hermenêutica das coisas. Dessa forma, o teórico afirma que através dos “conceitos de ‘materialidade’, ‘não hermenêutico’ e presença, entre outros, questionará a tese universalidade da interpretação (...)” (Idem, p.22). O autor não toma uma posição de confronto perante à hermenêutica e àquilo que ele chama de “espiritualização dos sentidos”, mas deixa clara a sua visão de que essa excessiva espiritualização leva à perda do mundo (2010, p.7). No capítulo um de seu livro, Gumbrecht relata, de maneira bastante

peçoal, as experiências que embrionaram as suas teses. O autor relata um evento realizado na Croácia, intitulado “Materialidades da Comunicação” e pontua: “Materialidades da Comunicação”, foi então decidido, “são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido.” (GUMBRECHT, 2010, p.28). Nos parece, desde já, um método de interpretação que procura encontrar sentido ou mesmo compreender o sentido de atividades pouco comuns às ciências humanas. Atividades essas que comunicariam algo mesmo não sendo propriamente um tipo de linguagem. Adiante, ao abordar as origens do conceito de “produção de presença”, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) revela um fato interessante: o termo surgiu no Brasil, de maneira despretensiosa. Ele explica (2010, p.38)

Se esse relato anedótico de mudanças epistemológicas dentro das Humanidades contém algum evento verdadeiro, ele ocorreu durante um seminário do autor na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), em meados da década de 1990. Na aulas, ele mal havia chegado ao ponto narrativo - então já bem integrado - de reconhecer sua ignorância acerca dos efeitos específicos (não fundados no sentido) das materialidades de comunicação, quando um aluno sugeriu, por acaso, que esses efeitos poderiam ser descritos como “produções de presença”. As palavras em português produções de presença ainda ressoam no pensamento do autor. Mas o aluno não identificado, o agente do que viria a ser para o autor um avanço intelectual genuíno, não regressou às aulas (esse aluno, potencialmente um gênio, provavelmente pensou que não valia a pena ter aulas com alguém que havia lutado anos a fio, sem sucesso, por algo que para ele era claro e evidente). (GUMBRECHT, 2010, p.38).

O autor de “Produção de presença” reafirma o interesse despertado por tal colocação e revela que, de início, desejou compreender as origens etimológicas das palavras que denominariam sua futura teoria. Concluiu, sumariamente, que expressão “produção de presença” levava à hipótese de que “(...) o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente.” (Idem, p.38). A “presença gumbrechtiana” não se refere exatamente a uma relação temporal e sim a uma relação espacial do mundo com os seus objetos. Um objeto “presente” deve ser entendido como algo “tangível por mãos humanas” e causador de impacto (ou efeito) em corpos humanos. E quais seriam esses objetos? Gumbrecht responde: “Uma ária de Mozart, o golpe do boxeador, um quadro de Edward Hopper, o passe do quarterback, a “pedalada” de Robinho [...]” (Idem, p.9). Todos esses objetos são fenômenos que possibilitam a aplicação da interpretação da “produção de presença”.

“Presença”, portanto, diz respeito às “coisas que estão à nossa frente ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido. (...) aquilo que podemos experimentar, primordialmente, fora da linguagem.” (GUMBRECHT, 2010, p.9). Quanto à “produção”, o autor pontua que a palavra “não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial.” (Idem, p.13). Sendo assim, o conceito de “(...) ‘produção de presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos.” (Idem, p.13).

O crítico tem como um de seus interesses reestabelecer “a coisidade do mundo”, ou seja, desenvolver interpretações de objetos que não estão pertencem ao plano metafísico; plano esse o qual o autor se debruça a partir do segundo capítulo de sua obra. Neste, um dos pontos principais percorridos pelo teórico alemão consiste nas respostas sobre quando e em quais circunstâncias a interpretação e o suporte metafísico se tornaram centrais para as ciências Humanas. Para Gumbrecht, nem sempre a interpretação do homem sobre o mundo material foi a mesma. Na Idade Média, acreditava-se que espírito e matéria eram inseparáveis, disso decorre a ideia de que a humanidade não era capaz de produzir conhecimento: “Pensava-se que o conhecimento dos pormenores e de todas as características da Criação só estaria disponível por revelação divina (ou então julgava-se que estaria retido por Deus, longe do entendimento humano) (...)” (2010, p.48). A transformação do pensamento ocorre na Modernidade (sempre ela!) e com o advento dos conceitos interpretativos ligados à hermenêutica. O autor deriva essa transição no modo de interpretação da dicotomia “homem/mundo” a partir da mudança religiosa da “teologia eucarística medieval” (catolicismo) para o protestantismo. Analisando os ritos relacionados ao sacramento da eucaristia, Hans Ulrich Gumbrecht é extremamente feliz ao relacionar o ritual da teologia medieval com uma ideia próxima daquela que entenderemos como sendo a sua “produção de presença”. Nesse caso, ele relaciona sua hipótese à uma espécie de “produção de presença” de Deus durante as missas cristãs. A construção da “encenação” da Última Ceia, de acordo com o autor, “era um ritual por meio do qual a “verdadeira” Última Ceia e, acima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se “realmente” e de novo presentes.” (Idem, p.51). Naquele momento, o sangue e o corpo do Cristo morto tornar-se-iam tangíveis aos fiéis. No advento do protestantismo, o mesmo rito perde o caráter de “produtor de presença”, conforme compreendemos. Gumbrecht assinala que a partir do Protestantismo “Não existia qualquer problema em que o pão fosse a “forma” que tornava perceptível a

"presença substancial" do corpo de Cristo." (Idem, p.52). Compreende-se então que na passagem da Idade Medieval para a Modernidade ocorre uma alteração na perspectiva da "presentificação" do Cristo para a sua "evocação".

Ressaltamos que essa explanação da teoria se faz importante a fim de compreendermos o percurso de Gumbrecht até o desenvolvimento da teoria de "produção de presença"; o autor ainda cita as mudanças ocorridas na produção dramática durante esse período de transição para a Modernidade e conclui: "Em outras palavras, no início da modernidade, quando começa a ser decifrado o sentido que está em jogo, tudo que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação." (GUMBRECHT, 2010, p.53). Concluimos que a partir da Era Moderna, a complexidade semântica passa a ser o centro das produções artísticas e afins em detrimento a quaisquer efeitos de presença. O teórico alemão cita René Descartes, cujas teorias, de acordo com Gumbrecht (2010, p.56) "subordinou não só o corpo humano mas todas as coisas do mundo, como *res extensae*, ao pensamento.". Hans Ulrich Gumbrecht considera que a proposta cartesiana é uma das precursoras das interpretações das coisas do mundo que não mais dão enfoque aos efeitos causados pela presença "real" do objeto interpretado, centralizando nos efeitos além-matéria, leia-se, modernamente, metafísicos. Sobre o conceito de metafísica, Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p.14) pontua

Apesar de debater nos capítulos seguintes alguns conceitos e motivos teológicos, evito as acepções de "metafísica" sinônimas de "transcendência" ou de "religião". "Metafísica" refere-se a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre "ir além" (ou "ficar aquém") daquilo que é "físico". (GUMBRECHT, 2010, p.14)

A reflexão do teórico alemão refere-se ao Iluminismo como período em que houve "o ápice da visão de mundo metafísica." (2010, p.57). Nesse período, houve a crença de o homem apreenderia todo o conhecimento do mundo e a perfeição desse conhecimento humano foi o cerne das proposições iluministas. Essa exacerbada tentativa de compreensão do mundo a partir da "predominância do *cogito*" (Idem, p.56) é o catalisador da interpretação metafísica dos objetos do mundo no período da Modernidade, disso, Gumbrecht (2010, p.67) conclui: "O preço que as Humanidades tiveram de pagar por esse passo foi evidente: a perda de todas as referências do mundo que não fossem cartesianas

nem estivessem fundadas na experiência.”. A tentativa de Hans Ulrich Gumbrecht parece ser a demarcação daquilo que ele chamada de “materialidade de comunicação” (Idem, p.120) e é justamente na seleção desses objetos que constroem esse tipo de comunicação “presente” que o autor cita o futebol.

A interpretação metafísica, aos olhos de Gumbrecht, não parece capaz de codificar a mensagem que esses objetos (como o futebol e os esportes em geral) transmitem e os seus respectivos valores estéticos. A proposta da *produção de presença* é compreender os efeitos da experiência estética desses objetos apresentados como não apreensíveis pela metafísica. A partir dessas sugestões é que o autor adentra ao que nos parecer ser o principal capítulo de sua obra: “Epifania/Presentificação/Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes”; sobre os tópicos iniciais do título, afirma (Idem, p.124): “*Epifania, presentificação e dêixis* seriam, então, três conceitos nos quais eu tentaria reunir as minhas previsões, imaginações e desejos acerca de formas futuras da prática nas Humanidades e nas Artes.”. Gumbrecht cita o seu desejo de que as Artes “tenha um papel muito mais preponderante do que o de ser apenas uma parte tradicional no nome de um conjunto de disciplinas acadêmicas.” (2010, p.124) e a partir dessa proposição, ele nos introduz os termos-chaves que nortearão o capítulo: “momentos de intensidade” e “experiência estética”. Novamente, a proposição do teórico parece nítida: ele defende que elementos pouco comuns às Artes, à experiência estética e até à Academia também causam sensações nos espectadores. Gumbrecht explica que a experiência estética se desenvolve em uma espécie de tripartição: sintetizando a linha de raciocínio do autor, encontramos a *intensidade*, a *imprevisibilidade* e a *temporalidade*. Conclui-se, à luz das teorias gumbrechtianas, que não há experiência estética sem efeitos de sentido e que tais efeitos podem surgir em materialidades como o esporte. Nesse ponto, a epifania causada pela experiência estética é o corpus analisado por Gumbrecht. O teórico pontua que um jogo de futebol ou bela jogada podem gerar no espectador a sensação da epifania. Sobre a supracitada sensação, ele explica:

De modo mais preciso: sob o título "epifania" pretendo comentar três características que moldam a maneira como se apresenta diante de nós a tensão entre presença e sentido: pretendo comentar a impressão de que a tensão entre presença e sentido, quando ocorre, surge do nada; a emergência dessa tensão como tendo uma articulação espacial; a possibilidade de descrever sua temporalidade como um "evento". (GUMBRECHT, 2010, p.140-141).

Nunca sabemos quando surgirá uma *epifania*, nem qual será a sua intensidade e, finalmente, enquanto um tipo de evento no qual se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos, ela se desfaz no tempo. É a tripartição que elucida os objetos “produtores de presença”; nisso, Gumbrecht (Idem, p.143) revela: “Talvez nenhum fenômeno ilustre melhor esse caráter de evento da epifania estética do que um bom jogo de um time esportivo.”; adiante ele explica o motivo de tal afirmação:

Assim como uma epifania, uma bela jogada é sempre um evento :jamais podemos prever se surgirá, ou quando; se surgir, não saberemos como será (mesmo se, retrospectivamente, formos capazes de descobrir semelhanças com outras belas jogadas que tivermos visto antes); desfaz-se, literalmente, à medida que surge. Não há foto grafia que consiga captar uma bela jogada. (GUMBRECHT, 2010, p.143)

Dessa forma, compreendemos que o jogo de futebol é, aos olhos de Gumbrecht, um tipo de “coisa do mundo” que gera um tipo de efeito (estético) no caso e que por isso, pode ser analisado sob a batuta de alguns dos preceitos da *produção de presença*. Neste ponto, apesar de ter assimilado a relação do jogo de futebol como um dos tais elementos “produtores de presença”, o leitor deve pensar qual é a relação deste pequeno traço do esporte com a poesia, objeto de análise desta dissertação. A fim de conectarmos tema e forma de nosso trabalho, recorreremos à Octavio Paz (1982) e seu *O Arco e a Lira*. Ao desenvolver o capítulo “A Revelação poética”, em que aborda a posição do leitor de poesia no processo de (re)criação do poema, o poeta e crítico mexicano assinala que “o exame do poema nos leva ao exame da *experiência poética*.” (PAZ, 1982, p.141, grifo nosso). Isso quer dizer que ação da declamação ou mesmo da leitura na mansarda é, de início, uma atitude criadora. Aprofundando suas considerações acerca de tal experiência, o autor d’*O Arco e a Lira* proporá que assim como a experiência religiosa, a poética “é um salto mortal, um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original.” (Idem, p.166). Quer dizer que o poema, ou melhor a leitura dele, causará no leitor uma experiência quase mágica, um efeito revelador que beira a epifania religiosa, conforme aponta Paz e, ao nossos olhos, que é paralelo também à epifania proposta por Hans Ulrich Gumbrecht.

No capítulo seguinte, aprofundaremos as nossas proposições acerca da relação entre o jogo e a poesia. Para isso, utilizaremos as teorias de Johan Huizinga, crítico alemão que propôs importantíssimas considerações a respeito do jogo enquanto acontecimento lúdico.

2 A NATUREZA DO JOGO E APROXIMAÇÕES COM A POESIA

Como já assinalado, recorreremos ao *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*, do alemão Johan Huizinga (2001) a fim de consolidar a relação do jogo, tratado como um elemento cultural, que constitui uma forma de representação e de diálogo pelas sociedades, com a poesia, cuja finalidade seria a mesma. Em *Homo Ludens* o autor apresenta o jogo como o “fato mais antigo que a cultura.” (p.3), dotado de “uma realidade autônoma” (Idem, p.6) e, posteriormente, como sendo “uma atividade voluntária” (idem, p.10). O teórico esmiuçar a relação comum que a atividade lúdica tem com outras práticas e funções culturais da natureza humana, como o Direito, a Guerra, o Conhecimento e a Poesia, “têm suas raízes no solo primitivo do jogo.” (Idem p.7). O autor de *Homo Ludens* ainda afirma que a proposta é a análise do jogo enquanto “fator cultural da vida.” (Idem, 2001, p.9).

Procuraremos considerar o jogo como fazem os próprios jogadores, isto é, em sua significação primária. Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. (HUIZINGA, 2001, p.7)

A pergunta que surge no exato momento da leitura do fragmento acima é a seguinte: Que é a poesia senão um espaço onde o poeta, através do eu-lírico, capta e manipula certas imagens, transformando-as, mesmo que por um breve momento, um tipo de espaço imaginativo? Deste paralelo, sugerimos a primeira relação entre o jogo e a poesia. O autor esboça mais uma reflexão da mesma natureza, aproximando o jogo, a linguagem e o mito. No caso da comparação com linguagem, afirma: “É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las, em resumo designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito.” (HUIZINGA, 2001, p.7). No ato de manipular a linguagem a fim de exercer a comunicação, reside também a natureza lúdica do jogo, neste caso, o jogo de palavras. O mito, tratado como um tipo de “imaginação do mundo exterior” esta “no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade.” (HUIZINGA, 2001, p.7), outra característica atribuída à atividade lúdica. Adiante, o teórico atribui aos rituais sagrados primitivos características seriam semelhantes às atividades lúdicas que envolvem crianças e animais; essas qualidades seriam “ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo.” (HUIZINGA, 2001, p.21). Os tais rituais

primitivos seriam, por exemplo, o sacrificial de um rei por seu próprio povo, com o intuito de manter a prosperidade daquela comunidade – a esses ritos, é bom frisar, o teórico intitula-os de *dramas, ações*, de modo semelhante ao que fez Roberto Damatta (1982) quando falava do estilo brasileiro de jogar futebol. Além disso, o autor aproxima o espaço onde ocorre uma atividade lúdica ao local de onde são exercidos cultos e outras ações sagradas. Huizinga (2001) conclui, no capítulo inicial do *Homo Ludens*, que “é no domínio do jogo sagrado, o poeta e o selvagem encontraram um elemento comum.” (HUIZINGA, 2001, p.30).

Entendemos que o homem moderno, dotado de sensibilidade estética, exploraria essa virtude não apenas na realização dos jogos sagrados, dominados e assimilados por ele, mas também na composição de outras atividades, como a poesia. As máscaras, de acordo com Huizinga (2001), seriam o objeto artístico que causariam encantamento nesse homem moderno, ele afirma: “Nada o ajuda melhor a compreender as sociedades primitivas do que seu gosto pelas máscaras e disfarces [...] para o adulto civilizado de hoje, a máscara conserva algo de seu poder misterioso.” (HUIZINGA, 2001, p.30). Se pensarmos na máscara como um objeto de separa o homem real da própria realidade qual ele está inserido, criando um outro ou vários dele de maneira fantasiosa ou imaginária, rememoraremos os conceitos de Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), a respeito da despersonalização do poeta da modernidade:

Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. [...] Fora da França, foi Poe quem separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica e o coração. (FRIEDRICH, 1978, p.36-37).

Dialoga diretamente com a definição oferecida por Friedrich (1978), a colocação de Huizinga (2001): “A capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo manifestam-se de modo marcante no costume da mascarada [...] O indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, *é* outra pessoa.” (HUIZINGA, 2001, p.16). Há aqui uma das principais características da lírica moderna: o sujeito poético transforma-se noutro, fazendo isso de maneira em que afasta todas as sentimentalidades do coração utilizando-se do poder criativo. Sobre a fantasia e o poder da imaginação na composição da lírica moderna, Hugo Friedrich (1978) prossegue: “Há de se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo

intelecto, o que será demonstrado adiante [...] Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal.” (FRIEDRICH, 1978, p.37). Desta forma, compreendemos que as relações entre o jogo e a poesia estão não só nas suas respectivas naturezas, mas também na maneira como homem desenvolve ou compõe essas atividades lúdicas.

Nos capítulos “O jogo e a poesia” e “A função da Forma Poética”, o autor busca investigar a “natureza da criação poética” (HUIZINGA, 2001, p.133) e a partir desta, traçar um paralelo com a natureza da atividade lúdica. A perspectiva do teórico alemão é a de que atividade poética e o jogo possuem a mesma finalidade: “[...] a função do poeta continua situada na mesma esfera lúdica em que nasceu.” (HUIZINGA, 2001, p.133). O autor reflete, inicialmente, sobre a noção aristotélica de *poiesis* e a função lúdica que poesia e jogo compartilham.

Em sua função original de fator das culturas primitivas, *a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado*, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento. (HUIZINGA, 2001, p.136, grifo nosso).

Dessa forma, e o próprio autor ressaltará essa colocação, percebemos que Johan Huizinga rejeita a concepção de que a poesia possui apenas função estética: “Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo.” (HUIZINGA, 2001, p.134). O autor de *Homo Ludens* trata da função da poesia desde os primórdios da história humana no Ocidente. Percorrendo as produções poéticas das ilhas de Barbar e de Buru, ilhas nas Índias Orientais, o hai-kai japonês e o *Kalevala* finlandês, Johan Huizinga (2001) exemplifica os elementos poéticos das formas líricas das culturas citadas, com o intuito de reforçar a tese do elemento lúdico como finalidade da criação poética, em detrimento à função estética. Um dos exemplos citados pelo autor é o ritual cerimonial chamado *Inga fuka*, em que

[...] os homens e as mulheres sentam-se uns em frente dos outros e cantam pequenas canções, algumas delas improvisadas, acompanhadas por um tambor. As canções assumem sempre uma forma da estrofe e da antiestrofe, ataque e réplica, da pergunta e da resposta, do desafio e da desforra. Esta forma de poesia só pode ser descrita e compreendida em termos de jogo. (HUIZINGA, 2001, p.137).

Neste ritual sagrado, tradicional das “culturas primitivas”, em que a poesia provoca uma espécie de “nova realidade”, é que reside o elemento lúdico. Tratando da aproximação entre a poesia e o jogo – ampliando, neste caso, para o jogo de futebol – ressaltamos a característica do jogo enquanto “fenômeno cultural”, capaz de tornar-se fenômeno mesmo depois de ter chegado ao fim, permanecendo “como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória (...) transmitido, torna-se tradição.” (HUIZINGA, 2001, p.13). Dessa forma, o teórico chega à conclusão de que “toda a poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão.” (HUIZINGA, 2001, p.143). Contudo, não é apenas, pela natureza e pela finalidade que jogo e poesia se confundem. Johan Huizinga (2001) desenvolve novo paralelo, relacionando *poesia, mito e jogo*. Conclui, de início, que “o mito é sempre poesia. [...] o mito é sério na mesma medida que a poesia também o é.” (HUIZINGA, 2001, p.144). Sobre o conceito de mito, fulcral para a Literatura e para a poesia, recorremos à Mircea Eliade (1978) e seu *Mito e Realidade*:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. (ELIADE, 1978, p.11)

O mito, portanto, apresentaria um caráter lúdico. Olhando para a perspectiva da teoria da poesia, rememoraremos Octavio Paz (1982, p.50) quanto a seguinte proposição acerca do poema revelar o passado e o presente dos povos: “No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser [...] O poema é mediação entre a sociedade e aquele que a funda. Sem Homero o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos.” (PAZ, 1982, p.50) e, adiante em sua obra, o mexicano pontua: “O mito transcorre no tempo arquetípico, capaz de se re-encarnar [...]

O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar no presente. [...] A ordem mítica inverte os termos: o passado é um futuro que desemboca no presente.” (PAZ, 1982, p.75-76). Nesta proposição, encontramos a referência ao *mito* como sendo parte desses elementos constituintes da poesia e que permite aos povos deparar-se a própria história e com a imagem do presente. Novamente, Paz (1982, p.77) se faz importante: “Nem todos os mitos são poemas, mas todo poema é um mito.”. Compreendemos então que a função criadora correspondente ao mito e que alimenta a poesia e o jogo, pertence, portanto, à esfera lúdica. Dessa maneira, Johan Huizinga (2001, p.147) fomenta a noção de que mito, poesia e jogo possuem o mesmo bojo lúdico-imagético:

Os elementos formais da poesia são numerosos e variados: estruturas métricas e estróficas, rima, ritmo, assonância, aliteração, acentuação, etc., e formas como o lírico, o dramático e o épico. Por mais variados que possam ser esses fatores, mesmo assim eles se encontram em toda parte do mundo. O mesmo acontece com os motivos da poesia que, por mais numerosos que possam ser em qualquer língua, aparecem em toda a parte e em todas as épocas. Essas estruturas, formas e motivos são-nos de tal modo familiares que não nos interrogamos sobre sua existência e raras vezes pensamos em inquirir qual é o denominador comum que os leva a ser como são e não de outra maneira. Esse denominador comum a que se deve a surpreendente uniformidade e limitação dos modos de expressão poética em todas as épocas da sociedade humana, talvez possa ser encontrado no fato de a função criadora a que chamamos poesia ter suas raízes numa função ainda mais primordial do que a própria cultura, a saber, o jogo. (HUIZINGA, 2001, p.147)

A transmissão ou elevação do jogo ao nível de tradição também é possível, de acordo com Huizinga (2001, p.13), pelo fato desse apresentar uma capacidade de repetição em sua estrutura interna. “Em quase todas as suas formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e de alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do objeto”. Imaginemos então, e a análise de Huizinga propõe este exercício reflexivo, que o jogo seja um elemento cultural que só se fez assim por possuir dois princípios elementares da poesia: *ritmo* e *harmonia*. Essa colocação nos faz retornar ao conceito de ritmo defendido por Octavio Paz. Se pensarmos no poema como uma ordem verbal fundada no ritmo, pode-se considerar o ritmo como elemento central de todo o tipo de linguagem. O ritmo provoca uma expectativa e essa, nomeada por Huizinga (2001, p.13) como “tensão”, é vista pelo autor alemão como um dos pilares para o efeito “fascinante, cativante”, causado pelo jogo. Tal exercício de reflexão inicial nos permite considerar o jogo como uma espécie de linguagem, composta por ritmo próprio e

causador de efeito naqueles que participam e o acompanham. O autor reforça as proximidades que envolvem jogo e poesia, salientando o fato de que ambos ocorrem em espaço e tempo determinados, além do fato de que essas atividades possuem regras para o seu desenvolvimento. Ao esboçar, e reforçar, as características condizentes ao jogo, Johan Huizinga (2001) assinala:

É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. Ora, dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição que agora demos também pode servir como definição da poesia. (HUIZINGA, 2001, p.147).

Além disso, Huizinga (2001, p.148) atenta para a “intervenção do espírito lúdico” durante a composição de um texto literário e que tal acontecimento ocorre com o intuito de gerar encantamento no leitor. Essa abordagem remete ao aspecto proposto por Octavio Paz (1982) sobre o poeta ser um tipo de mágico de palavras. Ele as seduz ou encanta, fazendo isso através do *ritmo* pertencente à própria palavra. Em *O arco e a Lira* (1982, p.64), o escritor mexicano propõe:

A operação poética não é diferente do conjunto, do feitiço e de outros processos da magia. A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. Ambos usam o princípio da analogia; ambos agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas servem-se deles para seus próprios fins. Não é difícil acrescentar outra característica: magos e poetas, diferentemente de filósofos, técnicos e sábios, extraem seus poderes de si mesmos. [...] A linguagem do poema está nele [poeta] e só nele se revela. (PAZ, 1982, p.64-65)

Neste excerto, Octavio Paz (1982) esmiúça o desenvolvimento da linguagem do poema. O encantamento realizado pelo poeta seria uma espécie dele conectar as partes constituintes do poema: sílabas, palavras, versos, rimas, jogo de palavras, estrofes, etc. Tudo atado e dominado pelo ritmo arrebatador. Compreendemos então, que o poeta trava uma luta consigo próprio e com as palavras a fim de compor seus versos. Desta luta com a palavras, retomamos à uma das características do jogo. O jogo é também uma atividade de combate; embate onde um indivíduo ou um grupo sobressairá sobre o outro. Embate

estratégico ou de força, fato é que a atividade lúdica se funda também sobre o espírito combativo. Pensando no futebol, que há tempos não falamos, indagamos: que é um jogo de futebol se não uma guerra onde os jogadores-soldados, dotados de força, técnica e inteligência, digladiam-se a fim do gol, da vitória e da glória? Jogo e poesia, portanto, aproximam-se também neste espírito combativo. Johan Huizinga (2001, p.148) afirma: “Na grande maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a luta – isto é, a tarefa que o herói precisa cumprir, as provações por que ele tem que passar, os obstáculos que ele precisa transpor.”. Seja observando a natureza, a função ou mesmo algumas características relacionadas às respectivas estruturas, especialmente naquilo que diz respeito ao caráter imagético dessas, Johan Huizinga nos auxilia no alinhamento entre o jogo e a atividade poética. O jogo enquanto atividade ritualística e sagrada é uma expressão lúdica do homem primitivo tal qual a poesia, cuja composição se faz através do jogo de palavras, possui sua essência calcada no elemento lúdico.

Além de Huizinga, outros dois autores relacionam o jogo à composição poética. Hugo Friedrich (1978) destina um espaço de sua *Estrutura da lírica moderna* para abordar o jogo na lírica de Stéphane Mallarmé. O crítico Alfredo Bosi (1983) desenvolve o subcapítulo “Paródia, jogo e críspação” a fim de analisar as mudanças literárias ocorridas entre o mundo antigo e o mundo medieval e visando, especialmente, o lugar da *sátira* nos ciclos de transformações. Sobre a última, pontua (1983, p.163): “O lugar de onde se move a sátira é, claramente, um *topos* negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes. [...] A sátira supõe uma consciência alerta, ora saudosista, ora revolucionária, e que não se compadece com as mazelas do presente.”.

Intitulado “A lírica como oposição, como trabalho e como jogo”, o texto de Friedrich observa as peculiaridades da poética mallarmeliana e assinala que, para o poeta francês, a “poesia é uma linguagem insubstituível, o único campo em que se pode suprimir por completo a causalidade, a estreiteza e a indignidade do real.” (FRIEDRICH, 1978, p.113-114.). A partir dessa perspectiva, o teórico esmiúça a concepção que Mallarmé tinha sobre a poesia e sobre sua própria linguagem. “Técnico da intelectualidade e da magia da linguagem” (115), o poeta francês compõe seus versos isolando-os de qualquer falsa inspiração, arquitetando-os e geometrizando-os de maneira a fazer com eles deem as costas para sociedade. “Também quem pronuncia tal palavra, o poeta, está isolado.” (p.115). Hugo Friedrich analisa um verso do soneto “Exercício” (“*De que serve tudo isto? A um jogo*” (apud FRIEDRICH, p.115)), de forte apelo metalinguístico. Para o autor alemão (1978, p.115), “o ‘jogo’ significa liberdade com

respeito ao funcional, inclusive liberdade absoluta do espírito criativo.” (FRIEDRICH, 1978, p.115). O *jogo*, no caso mallarmeliano, é o próprio campo lúdico da *poiesis* – que é uma função lúdica, conforme observamos em Huizinga. O jogo é o espaço onde as coisas assumem traços completamente diferentes daqueles da vida comum.

No caso de Bosi, o subcapítulo compõe o ensaio “Poesia resistência”. Neste, o autor (p.146) pontua que a poesia “resiste à falsa ordem, que é, rigor, barbárie e caos [...] resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia”. Os caminhos poéticos para a resistência difundem-se na metalinguagem, no mito, na biografia, na sátira e na utopia e é justamente ao abordar àquilo que nomeia como poesia-sátira, é que o autor de *O ser e o tempo na poesia* (1983) citará o conceito do jogo. Alfredo Bosi (1983) tece considerações acerca do texto satírico ou paródico e comenta as produções pertencentes a parodistas heroico-cômicos do século XVII e XVIII e o fato de que essa elocução e resistência não “se susteve com o fôlego esperado fora da erudição acadêmica” (1983, p.169) daqueles séculos. O que restou a esses parodistas? De acordo com Bosi (1983, p.169, grifo nosso) “o que mantinha aquelas paródias em movimento é o espírito lúdico, o prazer da mimese farsesca, o gosto do pastiche e da mistura de linguagens, sempre vivo nesses literatos habilíssimos forrados de Virgílio e Horácio, Ariosto e Tasso.”. A paródia, na perspectiva bosiana, desfaz o eixo da tradição literária. Na análise de versos de João Cabral de Melo Neto, José Paulo Paes e Oswald de Andrade, o teórico analisa a desconstrução dos eixos *estilo-tema* e *código-mensagem* na produção do texto poético. É nesta tensão criativa que reside na natureza da composição satírica é que reside o lúdico, tratado, portanto, como elemento da poesia e sabe-se, também do jogo.

Não podemos concluir este capítulo sem mencionar outro importante excerto de Huizinga (2001) acerca da função da forma poética. No início de suas considerações, o teórico alemão rememora os conceitos de personificação e nomeação em poesia, associando-os a “atos da imaginação.” (HUIZINGA, 2001, p.151). A criação/nomeação das coisas e de universos imaginários teriam sua natureza em jogos do espírito ou jogos mentais, daí a reaproximação da poesia com o espírito lúdico. Fica ainda mais evidente a concepção de que a própria mitificação ou construção dos mitos parece ter sua origem fundada no espírito lúdico e quanto isso, Johan Huizinga (2001) analisa os mitos religiosos e põe em dúvida a convicção religiosa que muitas vezes é associada à criação dessas mitologias; para o autor, esse tipo de criação também é baseada no espírito lúdico:

[...] Devemos, portanto, perguntar-nos se a mentalidade responsável por essas personificações não se encontra desde o início comprometida com um certo espírito lúdico [...] parece-nos haver lugar para duvidar se de fato os hindus e os escandinavos primitivos alguma vez realmente chegaram a acreditar, com toda a força da convicção, em ficções como essa da criação do mundo a partir dos membros de um corpo humano. Seja como for, é impossível prova a realidade dessa crença. Podemos pelo menos, ir até ao ponto de afirmar que é extremamente improvável. (HUIZINGA, 2001, p.152-153)

Outro ponto levantado pelo autor e que nos parece pertinente para reforçar a força lúdica na atividade de personificação e construção de mitos e de poesia é o fato de que na Antiguidade, civilizações como a dos romanos utilizavam os ritos de criação de novas entidades míticas “com o fim de apaziguar estes surtos de emoção coletiva” (HUIZINGA, 2001, p.154) em momentos de grande agitação popular. A personificação ou criação e o mito serviriam então de artifício para desfazer momentos de tensões sociais, noutras palavras, uma tentativa lúdica de amansar as massas. *Personificação, metáfora, rito e mito*, todos elementos da construção poética, surgem, para Huizinga, como jogos do espírito. Nesse momento, compreendemos que a criação poética oscila entre um plano de consciência do poeta, mas também passa por um fundo de imaginação e de fantasia. A esta tensão, compreendemos, é que Johan Huizinga (2001, p.156) fundamenta a ideia da concepção poética baseada em um jogo espiritual: “A imaginação poética oscila constantemente entre a convicção e a fantasia, entre o jogo e a seriedade.”.

Huizinga, a fim de compreender a natureza e a origem da própria atividade e do espírito lúdicos, esboça a concepção de que o elemento lúdico é anterior à cultura e à linguagem humana. O autor reflete sobre essa ideia analisando o homem arcaico do Egito e Grécia e suas respectivas representações em que “a personificação dos deuses e espíritos sob uma forma animal” (p.156) era um dos ritos mais importantes daquelas civilizações. O homem arcaico personificava-se e a esse ato, Johan Huizinga observa a esfera lúdica como a principal catalisadora de tal ação. Pensando as funções do mito e da poesia, o teórico levanta a questão que, aos nossos olhos, é a principal do subcapítulo analisado: “Por que os homens subordinam as palavras à métrica, à cadência e ao ritmo?” (HUIZINGA, 2001, p.157). Noutras palavras, por qual motivos os poetas poetizam? Qual é a razão da metáfora poética? Afastando-se das concepções acerca da composição lírica com finalidades estéticas e sentimentais, o autor (2001, p.157) sugere que “os homens sentem a necessidade do jogo social” e desse modo, a poesia e sua função tornam-se inseparáveis de outras atividades lúdicas, como a dança.

Elementos como a rima e o dístico só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo. Sua origem está inseparavelmente ligada aos princípios da canção e da dança, os quais, por sua vez, fazem parte da imemorial função do jogo. Todas as qualidades da poesia reconhecidas como próprias, como a beleza, o caráter sagrado, a magia, são desde início abrangidas pela lúdica fundamental. (HUIZINGA, 2001, p.157).

A raiz da linguagem poética é o lúdico, portanto. Partindo do pressuposto de que a atividade lúdica é anterior à cultura e linguagem, como já assinalamos, compreendemos que o movimento que Huizinga faz é direcionado à função da lírica, fundamentando que as origens da última pertencem à esfera lúdica. A poesia é personificação e metáfora e tais elementos se encontram no mesmo campo: o do jogo. Personificar é criar e nomear. Na Antiguidade, quando o texto lírico era declamado e servia como objeto de exploração dos mitos, sobressaltava o princípio lúdico e o arrebatamento que essas dramatizações causavam no espectador. Os poetas, se pensarmos de acordo com Huizinga, seguiam o impulso lúdico do espírito e o próprio autor alemão admite que o caráter essencialmente lúdico da poesia ou da *poiesis* tenha se mantido: “A epopeia perde a sua relação com o jogo a partir do momento em que não se destina mais a ser recitada em ocasiões festivas, mas apenas a ser lida. E também a lírica deixa de ser compreendida como função lúdica a partir do momento em que desaparece sua união com a música.” (HUIZINGA, 2001, p.159). Contudo, parece inevitável desconsiderar que as raízes daquilo que conhecemos e tratamos como poesia estejam fundadas no plano do jogo, ou melhor, do lúdico. O jogo de palavras, costumeiramente ligado ao campo semântico da esfera lírica, parece uma mostra disso.

Dispostas nossas considerações sobre a relação entre o jogo e a poesia, faz-se importante abordar conceitos ligados à própria poesia. Poesia, que segundo Octavio Paz (1982, p.15), “revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular.”. Poesia que é o cerne desta dissertação. Poesia que é o motivo dos nossos esforços analíticos. Se anteriormente tentamos responder ao que há de semelhante entre jogo e poesia, pretendemos agora, apresentar os conceitos próprios da lírica e, especialmente, da lírica moderna, dado o fato de que os poetas que dão vida à essa pesquisa estejam situados na fase moderna de nossa Literatura. Comporá o capítulo seguinte, considerações

relevantes sobre a Modernidade, tempo em que se desenvolveu e, conseqüentemente, influenciou o desenvolvimento da poesia de ruptura.

Tecidas as proposições teóricas iniciais acerca das nossas primeiras hipóteses que dizem respeito às relações sobre o jogo e a poesia, é conveniente abordarmos os elementos particulares da arte poética. O capítulo seguinte elucidará didaticamente alguns dos principais termos ligados às Teorias da Poesia, a fim de esclarecer conceitos que, vez ou outra, poderão tornar-se obscuros ao leitor leigo no assunto.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE POESIA

3.1.O ritmo e o metro poéticos

Adentraremos às teorias relacionadas aos elementos de poesia, precisamente naquelas que constituem a conceituação de termos-chaves aos estudos poéticos. Nossa intenção, frisa-se, é apresentar parte dessas estruturas fundamentais à composição poética. À seguir, abordaremos as proposições de autores como Alfredo Bosi, Antonio Candido, Norma Goldstein e Octavio Paz a respeito dos fundamentos do poema, ritmo, metro, som e linguagem poética. Todo esse levantamento teórico será fundamental para a compreensão e relação posteriores da poesia com o jogo.

Em sua obra *Versos, sons e ritmo*, a teórica Norma Goldstein (1985, s.p.) introduz o capítulo “Compasso da vida” com a seguinte colocação: “Toda atividade humana se desenvolve dentro de certo ritmo”. Deste pressuposto, compreendemos que o ritmo é um elemento presente em todas as produções humanas, inclusive, claro, na poesia. O ritmo e os sons de um poema estão intimamente interligados. A mesma autora defende que a poesia, por ser produzida com o intuito de ser declamada, apresenta forte apelo oral e ainda explica que “Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto.” (GOLDSTEIN, 1985, s.p.). Deve ser assimilado pelo leitor de poesia o fato de que a apreensão do ritmo do poema é fundamental para a compreensão da forma lírica. O ritmo é o fenômeno dominante da poesia; apesar de ser conceito amplo e, muitas vezes vago, Antonio Candido (1996, p.43) em seu *Estudo analítico do poema*, concebe o fenômeno rítmico do seguinte modo: “(...) o ritmo é um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial.”. O ritmo é um elemento

destinado às atividades que apresentam algum encadeamento, movimento ou sucessão, por Candido (1996, p.43) afirma que “(...) nós só podemos usar este conceito com precisão nas artes que lhes correspondem; música, poesia, dança.”.

Na leitura de um poema, o encadeamento das sílabas poéticas e a alternância delas formula uma espécie de ondulação ou movimento ondulatório que diferencia um verso de outro. A esse movimento, dá-se o nome de ritmo, daí a definição de Candido (1996, p.44, grifo nosso) de que o “Ritmo é, pois, uma *alternância de sonoridades* mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada.”. A análise do teórico brasileiro acerca da natureza etnológica e sociológica do ritmo desemboca em uma importante conclusão: a de que o ritmo pertence à natureza humana. O autor do *Estudo analítico do poema* aponta:

(...) quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; e está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo. Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante de palavra. (CANDIDO, 1996, p.45).

Assim posto, compreendemos a distinção existente entre o ritmo da vida cotidiana e o ritmo poético. O ritmo como criação poética está, de acordo com Norma Goldstein (1985, s.p.) intimamente ligado às noções de verso e de metrificação; a teórica sugere que “As leis de metrificação ou versificação apresentam as normas a serem seguidas, estabelecendo esquemas definidos para a composição do verso.” (s.a., s.p.). O ritmo poético está ligado diretamente às sílabas poéticas, precisamente, à alternância dessas sílabas em fortes e fracas. Esse tipo de sílaba, frisa-se, não correspondem exatamente às sílabas gramaticais. A fim de ilustrar essa ideia, recorreremos à primeira estrofe do poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira (1976, p.96): “Ca-FÉ- com - PÃO / ca-FÉ- com – PÃO / ca-FÉ- com PÃO / VIR-ge- mA-RI-A- que-FOI-IS-so- mA-qui-NIS-tA.”.

Nestes versos, notamos a alternância entre as sílabas poéticas fortes (grafadas em destaque) e as fracas (sem destaque); deixamos registrado também a reiteração da vogal “A”, que compõe o encadeamento sonoro de boa parte da estrofe. Essa oscilação sonora configura o ritmo dos versos, das estrofes e do próprio poema; e sobre isso Norma Goldstein (1985, s.p.) afirma: “(...) o ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não-acentuadas

(fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves.”. Antonio Candido (1996, p.46) concorda com a autora de *Versos, sons e ritmo*, afirmando o seguinte: “O ritmo está ligado intimamente à ideia de alternância: alternância de som e silêncio; de graves e agudos; de tônicas e átonas; de longas e breves, -em combinações variadas.”. Norma Goldstein (1985, s.p.) atenta ainda para o fato que mesmo o verso livre, inovação dos modernistas que não segue normas métricas, também é dotado de ritmo, mesmo que esse não seja pré-estabelecido. O ritmo é o elo entre todos os outros elementos de um poema, daí dizer que a leitura de poesia deve ser feita com os olhos e com os ouvidos. Para Octavio Paz (1982), o ritmo é um agente sedutor que unifica a linguagem e a poesia. O teórico mexicano, através de uma linguagem altamente lírica, menos técnica que a de Antonio Candido e a de Norma Goldstein, mas não menos importante, propõe

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais redigo por um ritmo secreto, a reprodução desses ritmos nos dará poder sobre as palavras. (...) O ritmo é um imã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliteraões, paronomásias e outros processos – convoca as palavras (...) a criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução. (PAZ, 1982, p.64)

O ritmo é, tecnicamente falando, o movimento sonoro causado pelo encadeamento entre as unidades rítmicas de um verso. Sabemos que essas unidades, tratadas por Candido (1996, p.51) como “segmentos rítmicos”, “permitem variar a modulação e adaptá-la às necessidades expressivas.” (CANDIDO, 1996, p.51). Contudo, a classificação dos versos se dá através da contagem de sílabas poéticas e à contagem de sílabas poéticas dá-se o nome de metro. À seguir, veremos as proposições teóricas sobre essa estrutura e sua correspondência com o ritmo.

Acerca do metro poético, é conveniente citarmos, novamente, Norma Goldstein (1985, s.p.); a autora sugere que “as leis de metrificação ou versificação apresentam as normas a serem seguidas, estabelecendo esquemas definidos para a composição do verso.”. O metro, conforme assinala Antonio Candido (1996, p.51), “(...) não pode ser explicado à base de sílabas”; compreendemos então, que um metro pode ter variados esquemas rítmicos. O conceito de metro poético diz respeito ao tamanho ou medida de um verso. De acordo com as proposições do autor d’*O estudo analítico do poema*, um verso decassílabo – dez sílabas poéticas, pode apresentar um esquema variado de

distribuição de sílabas tônicas. Candido (1996, p.52-53) é bastante didático em suas considerações acerca das classificações do metro na língua portuguesa.

Considera-se que em português há doze metros simples, ou seja, aqueles que podem ser considerados como unidade: os de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e eventualmente o verso arcaico de 13 sílabas poéticas. Os versos de maior número de sílabas têm individualidade duvidosa, tendendo a decompor-se em versos mais curtos. É o caso dos metros bárbaros, introduzidos na poesia italiana por Carducci, e transpostos à nossa por Magalhães de Azeredo, - versos de treze a dezesseis sílabas, buscando o ritmo de tipo quantitativo, e em geral decomponíveis em versos menores. (CANDIDO, 1996, p.52-53)

Parece conveniente esclarecer, brevemente, que ao estudo da medida do verso, chamamos metrificação, enquanto ao processo de divisão e contagem dos sons do verso dá-se o nome de escansão. Conceitos consagrados e aprofundados pelas teorias de poesia, mas que ao leitor pouco integrado aos estudos líricos, tornar-se-ão complexos. Existem algumas regras para a escansão poética. Goldstein (1985, s.p.) apresenta uma dessas normas: “Ao escandir, isto é, dividir um verso em sílabas métricas, em português, deve-se parar na última sílaba tônica. Se houver outra(s) depois dela, não se conta(m) para efeito métrico.”. Outro apontamento importante a respeito do metro advém de Antonio Candido (1996), o crítico brasileiro (1996, p.55) afirma que “cada escola literária, ou cada período, escolhem e aperfeiçoam os metros que mais lhes convém, segundo os ritmos adequados a esta aspiração.”. Isso quer dizer que determinadas escolas literárias optaram por desenvolver versos decassílabos, como foi o caso de Gregório de Matos; enquanto os poetas modernistas da primeira geração defenderam o aperfeiçoamento e uso do verso livre. Citando o aperfeiçoamento do metro e a sua ligação com o ritmo, Antonio Candido analisa a obra de João Cabral de Melo Neto. O autor *d’O estudo analítico do poema* nos conduz à ideia de o metro ter cedido lugar ao ritmo, na maneira como o poeta conduz e baseia a sua criação poética. Ele define (1996, p.58):

Na obra de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, vemos uma espécie de reeducação do metro pelo ritmo, ao contrário do que antes se dava. Criador de unidades, este não obedece mais agora à injunção de um certo número previsto de esquemas para cada metro. Ele estabelece a variedade relativa do metro para a unidade do ritmo, como se vê no uso de sete e octassílabos alternados de João Cabral (...) Surge um universo formal de extrema liberdade, no qual os ritmos se constroem à vontade, e se esbate ou anula a noção de melodia do verso. Depois de séculos, o metro se abalou realmente, mostrando que não é intangível, nem

condição do verso, enquanto o ritmo se revelava o suporte real deste, triunfando pela liberdade. (CANDIDO, 1996, p.58)

Finalmente, à luz de Antonio Candido, entendemos que o metro é o elemento poético que confere limites “espaciais” ao ritmo. O autor (1996, p.58) insiste que “grande parte da poesia moderna é rítmica e não métrica”, daí a necessidade do estudo aprofundado acerca do ritmo; dessa forma, compreendemos que é o ritmo quem conduz o tamanho do metro e não o contrário.

3.2. Som

Intrinsicamente ligado ao ritmo e ao metro poéticos, temos a estrutura sonora do poema. Alfredo Bosi (1983) propõe que a natureza do som é totalmente ligada ao corpo e explica como se dá a articulação do som durante o processo de fonação: “A onda sonora é articulada no processo de fonação: encontra aí obstáculos como o palato, a língua, os dentes, os lábios.” (BOSI, 1983, p.42). O signo sonoro, portanto, não se dá maneira simples, mas laboriosa, daí a colocação do autor d’O ser e o tempo da poesia sobre o som enquanto objeto de significação do homem: “O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca por significar. O signo é a forma de expressão de que o som do corpo foi potência.” (BOSI, 1983, p.42). As capacidades sonoras de um texto lírico apresentam determinados níveis e podem ou não ser perceptíveis a partir de uma primeira leitura; a isso, Antonio Candido (1996, p.23) acrescenta: “Todo poema é uma estrutura sonora.”.

Norma Goldstein, por sua vez, considera a combinação sonora como sendo uma das principais operações na constituição de um texto literário: “Na elaboração do texto literário (...) a seleção e a combinação de palavras se fazem muitas vezes por parentesco sonoro.” (GOLDSTEIN, 1985, s.p.). Seguindo pelo mesmo caminho, encontramos Alfredo Bosi (1983), em *O ser e o tempo da poesia*, onde assinala: “No poema, força-se o signo para o reino do som.” (BOSI, 1983, p.39). O signo, enquanto fenômeno social e histórico, tem parte de sua natureza calcada no som; ainda de acordo com Bosi (1983, p.42), “No caso da fala, o signo é formado por uma substância sonora.”. A sugestão sonora pertencente ao ritmo do poema abre possibilidades de leitura, de interpretação e de análise do texto lírico.

Não só a poesia pode apresentar efeitos sonoros, mas também a prosa poética, conforme aponta Antonio Candido em sua análise do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira. O crítico brasileiro determina que “o sistema de sonoridades importam decisivamente para as individualidades de um poema.” (CANDIDO, 1996, p.24). As considerações de Antonio Candido esmiúçam a expressividade dos efeitos sonoros de um texto lírico, precisamente a relação entre um som produzido por uma determinada palavra ou combinação delas ou mesmo pela reiteração de uma letra; a essas sensações ou tentativa de criá-las, o autor atenta para a figura de linguagem conhecida como *sinestesia* – simultaneidade de sensações. Complementar às colocações do autor do *Estudo analítico do poema*, temos as considerações de Alfredo Bosi (1983) que dizem respeito ao efeito sonoro naturalmente expressivo que algumas palavras e construções parecem ter. O teórico pontua:

Não se pode, sem forçar argumentos, negar a *intenção imitativa*, quase gestual, dos nomes de ruídos, as onomatopeias, nem o caráter expressivo das interjeições, nem, ainda, o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora, carregam de efeitos e maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão: *fofo, retinir, clarim, guincho roufenho, ronronar, regougo, ribombo, ruflar, ululo, paul, miasma, lesma, lasca, rascante...* (BOSI, 1983, p.40).

O trato com os recursos sonoros de poesia foi explorado amiúde, na Modernidade, pelos simbolistas franceses. Antonio Candido credita a Charles Baudelaire e ao seu soneto “Correspondências” como sendo o ponto decisivo para a exploração do símbolo sonoro através da supracitada figura de linguagem. Também com o intuito de elucidar ferramentas que possibilitam o desenvolvimento do efeito sonoro em poesia, Norma Goldstein (1985) discorre sobre a aliteração, a assonância, repetição sonora e onomatopeia. Didaticamente, a autora de *Versos, sons e ritmo* discorre sobre essas figuras:

Aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo do poema. (...) Assonância é o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema. (...) A repetição de palavras é um recurso muito frequente. Quando acontece sempre na mesma posição (início, meio ou final de vários versos), recebe o nome de anáfora. (...) Chama-se onomatopéia a figura em que o som da letra que se repete lembra o som do objeto nomeado. (GOLDSTEIN, 1985, s.p.)

Convém citar que o nível sonoro de um poema não poderá ser analisado ou mesmo compreendido se for isolado do texto. Os recursos sonoros só atingem o efeito desejado se foram inseridos na própria lírica. Assim como Antonio Candido propõe, devemos explicar que muitas vezes o efeito sonoro é atribuído arbitrariamente e de maneira subjetiva por aquele que procura pelo som nos versos de um poema. O teórico (1996, p.27) assinala dois pontos interessantes acerca da sonoridade em lírica: primeiramente, “quando se fala em estrutura sonora, fala-se da sonoridade de qualquer poema, pois todo poema tem a sua individualidade sonora própria”; depois acrescenta que “o efeito expressivo, mesmo de caráter sensorial, pode ser obtido por outros recursos, ou com a predominância de outros recursos, e principalmente pelo valor semântico das palavras escolhidas.” (id. *ibid.*). Tais colocações sustentam a supracitada proposta de Goldstein sobre o efeito sonoro não poder ser isolado do restante do texto lírico. O som é, portanto, parte fundamental da construção e, acrescenta-se, compreensão poética. O leitor-ouvinte deve estar atento ao som de um texto lírico, cuja a linguagem pode ou não ser fundada na tentativa do efeito sonoro. Pensando, finalmente, na linguagem poética, adentramos ao próximo subcapítulo deste trabalho.

3.3. Linguagem da poesia

A fim de sintetizarmos nossas considerações sobre a linguagem da poesia, recorreremos ao teórico mexicano Octavio Paz (1982) e ao seu *O Arco e a Lira*. O autor percorre os primórdios da linguagem e nos coloca diante da relação que o homem mantinha com ela na Antiguidade: a de cópia (ou imitação): “A escultura era uma cópia do modelo, a fórmula ritual uma reprodução da realidade, capaz de reengendrará-la. Falar era re-criar o objeto aludido.” (p.35). A necessidade do homem em nomear as coisas (“[...] a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la.” (p.37).) modificou a relação entre o ser e os objetos; as palavras já não eram a imitação da coisa e as ciências da linguagem ascenderam, muito embora, de acordo com Paz (p.35), “as palavras sejam rebeldes à definição.”. O autor d’*O Arco e a Lira* toma como princípio para as suas considerações sobre a linguagem poética o fato de o homem ser um Ser de palavras (“Somos feitos de palavras” (p.37).) e, a partir disso, pode-se observar a relação íntima do homem com a linguagem. “Não podemos escapar da linguagem” (1982, p.37), diz o poeta mexicano. Ela é uma condição primordial do homem. Se anteriormente propôs que a linguagem não é um objeto, Octavio Paz, na

edição de 1982 de *O Arco e a Lira*, reconhece as teorias dos formalistas russos, especialmente aquelas de N. Trubetzkoy e Roman Jakobson que, de acordo com o teórico, “conseguiram isolar a linguagem como um objeto, pelo menos no nível fonológico.” (PAZ, 1982, p.38).

Adiante, Paz (1982) desenvolve a ideia de que a natureza das palavras e formas de linguagem está vinculada ao mito; o princípio metafórico ou simbólico seria o elo para esses dois objetos: “Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora.” (p.41). Esse traço metafórico, de acordo com o poeta, fica evidente pela atração mágica que leva as palavras a tocarem umas nas outras, modificando os significados concretos de cada uma delas. Desse choque, Octavio Paz assinala: “No seio da linguagem, há uma guerra civil sem quartel. Todos contra um. Um contra todos. Enorme massa sempre em movimento, engendrando-se se cessar, ébria de si!” (p.42). O poeta, de acordo com o autor, busca na linguagem falada o seu material de criação, contudo, frisa-se: “A fala é a substância ou o alimento do poema; não é, porém, o poema.” (p.42). O poema é uma forma de o poeta transcender o idioma, romper com os limites da linguagem e modificar o sentido comum das palavras; a palavra, pois, “é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior.” (PAZ, 1982, p.43). O poema, portanto, é um tipo de linguagem erguida, é uma forma de linguagem construída e pensada para ser distante do objeto ou realidade concretos. Dessa forma, o homem “separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo.” (p.43).

O autor adentra ao campo de reflexão da poesia contemporânea ou lírica moderna: “Daí a poesia contemporânea se movimentar entre dois polos: de um lado, ela é uma profunda afirmação dos valores mágicos; do outro, uma vocação revolucionária.” (p.44). O poema expressa, dessa forma, o estado de rebelião em que se encontra o homem moderno e o estado de renúncia do indivíduo no período de avanço para a Modernidade. Desse estado, surge a necessidade de cruzar a ponte – a palavra – que o separa da realidade exterior, recuperando assim a unidade original ou natural. A criação poética advém da rebelião ou vontade de criadora do poeta e Octavio Paz (p.45) pontua que “o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original.”. Compreendemos, então, que o teórico mexicano estabelece a concepção de que apesar de possuírem certas cargas metafóricas, prestes à virar poesia, a linguagem só é orientada à forma lírica pela força criadora do homem: “O homem põe em marcha a linguagem.” (p.45).

Se o homem criar a poesia, o povo também o refaz. Abordando a questão da criação poética, o autor de *O arco e a Lira* sustenta que o poeta arranca as palavras de seu plano cotidiano, conforme já apontamos; ao fazer isso, ele converte todo o poema em objeto de participação. Quer dizer que o poema é criação e também participação: “o poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o” (p.47). Daí a proposição do autor de que ambas operações, separação da palavra do habitual e seu regresso como parte do poema declamado, se “sustentem numa linguagem comum” (id.ibid.). Paz cita algumas produções líricas que foram compostas através de línguas mortas, ou seja, aquelas que tinham poucos ou nenhum falante. Disso, ele concebe a ideia de que “a linguagem que sustenta o poema possui duas características: é viva e comum” (id.ibid.). Pensando o fato de que a linguagem do poeta ser a mesma linguagem da comunidade (p.49), Octavio Paz adentra às reflexões sobre a posição do poeta na sociedade.

A linguagem é o elo principal do poeta com a sua comunidade; o indivíduo criador de poesia põe a ‘massa organizada’ diante de seus mitos, de seus sonhos e paixões. “O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira.” (p.50). Octavio Paz destaca o traço de ruptura do poeta da Modernidade e sua posição de rebelde em relação à ordem burguesa. Outrora sacerdotes, os poetas modernos são desterrados. Na outra ponta, o teórico mexicano destaca os poetas propagandistas e o modo como os partidos políticos degradaram esses homens da poesia: “O [poeta] propagandista dissemina na “massa” as concepções dos hierarcas. Sua tarefa consiste em transmitir certas diretivas, de cima para baixo. Seu raio de interpretação é muito reduzido.” (p.50). Agindo dessa forma, o poeta, de acordo com Paz, abandona não só o desterro, o isolamento, mas também a poesia e a possibilidade de o exílio se transforme em comunhão com a linguagem e a própria massa.

Ainda pensando na poesia da Modernidade, Octavio Paz é enfático ao dizer que “a poesia de nosso tempo não pode fugir da solidão e da rebelião.” (p.52). Ao analisar a máxima de que tempos de crise produzem poesia decadente (Idem, p.52), o autor esmiúça as dificuldades encontradas pelos historiadores em analisarem a poesia hermética e solitária – lírica moderna. Ele é enfático ao pontuar que a “poesia não é um reflexo mecânico da história” (Idem, p.53). As crises desfazem o todo orgânico das sociedades e mesmo a lírica hermética e a solidão do poeta expressam a queda social: “Cada vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de uma sociedade determinada, deve-se suspeitar de que essa sociedade, não a poesia,

sofre de males incuráveis.” (Idem, 54). Neste ponto, parece conveniente abrirmos um breve parêntese para concordarmos com Octavio Paz, citando os próprios poetas analisados nessa dissertação. Tanto Carlos Drummond de Andrade quanto João Cabral de Melo são poetas modernos que habitam tempos de crise: Guerras, sistemas opressores, ascensão do capitalismo selvagem, etc. Tornando à Paz e a situação de isolamento do poeta perante a sociedade e a sua comunhão com a linguagem, o autor d’*O Arco e a Lira* sugere que a palavra transformada em poesia pelo poeta não é encontrada em buscas externas. A palavra “já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio.” (PAZ, 1982, p.55). Apesar dessa colocação, o poeta reitera que as palavras do poeta também são palavras de sua comunidade; cabe a ele, através da poesia, purificar o idioma e transformar aquela linguagem.

A linguagem, pela visão de Octavio Paz, é dotada de dois caracteres fundamentais, o simbólico e o poético. O primeiro diz respeito ao traço metafórico da palavra e o segundo corresponde ao fato de a palavra sofrer a transformação poética pelas mãos do homem. O poeta da Modernidade, para Octavio Paz, é servo da linguagem e esta, por sua vez, fornece a matéria-prima essencial para a sua função: a poesia. A poesia pertence à linguagem. Poetizar consiste no ato de tornar a palavra de volta à sua origem, retirá-la da veiculação cotidiana e acrescentá-la à poesia. A poesia é o sumo da operação artística e está diretamente ligada às origens da linguagem. Embora esteja no cotidiano, a palavra poética não pode ser confundida com a palavra do ato de falar. Elas são idênticas. A poesia purifica a linguagem da prosódia cotidiana e acrescenta a ela o principal elemento poético: o ritmo. O ritmo, já abordado nesse trabalho, é parte vital de toda linguagem e, como veremos à seguir, é elemento recorrente no jogo; daí a nossa aproximação, inicial, diga-se, entre poesia e jogo e tentativa de desenvolver, também adiante, uma “linguagem do futebol”.

3.4. Sobre a Modernidade e considerações sobre a lírica moderna

Abordar os conceitos da poesia envolve uma volta à Antiguidade e ao cânone lírico. Devido ao fato de estudarmos dois poetas contemporâneos, o nosso levantamento teórico permeará a fortuna crítica que diz respeito à lírica moderna. Apresentaremos proposições que procuram explicar a poesia a partir do (pré)-Romantismo francês, com o olhar para a sua função e sua forma, o poema, bem seus elementos estruturais: o *ritmo*, o *metro* e afins, em subcapítulos separados. Percorremos a fortuna crítica que aborda a lírica

de um dos maiores, senão o grande poeta da modernidade: Charles Baudelaire. À respeito do “poeta da modernidade”, discutiremos alguns conceitos-chaves a respeito da teoria lírica modernidade, como a negatividade e a modernidade. Autores como os já citados Alfredo Bosi (1983) Hugo Friedrich (1978), Octavio Paz (1982) serão acompanhados por outros nomes como Michael Hamburger, autor de *A verdade da poesia* (2007) e Carlos Felipe Moisés com *Poesia & Utopia* (2007). Entretanto, antes de abordarmos os conceitos ligados à poesia de ruptura, produzida no início do século XVIII, é preciso falar de modernidade. Citada acima, precisamos pontuar a dificuldade encontrada na tentativa de definição desse conceito, tão amplo e muitas vezes abstrato. Um tempo de transformações no meio de vida social, político, social, cultural e afins. Sem qualquer receio, é possível, inicialmente, crer no conceito de Modernidade enquanto um modelo novo e, à luz disso, podemos imaginar na modernidade como sendo a ruptura com o velho, o passado. Octavio Paz (1984), em sua obra *Os filhos do barro*, define Modernidade com uma “tradição da ruptura” e segue:

A Modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja ela; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A Modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a Modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (PAZ, 1984, p.18).

Para o poeta e teórico mexicano, a Modernidade traz algo novo e contrasta com a tradição justamente por essa carga de novidade; a última, por sua vez, é a própria negação do passado. A fim de traçar contornos mais nítidos às nossas considerações sobre o conceito de Modernidade, recorreremos ao primoroso ensaio de Luiz Costa Lima (1989), intitulado “Uma questão de modernidade: o lugar do imaginário”. O crítico literário brasileiro inicia as suas considerações acerca da Modernidade alinhando esse conceito à premissa da racionalidade. À luz das teorias weberianas e de outros filósofos do século XVIII, Luiz Costa Lima (1989, p.44) assinala: “(...) caracteriza a modernidade o desencantamento do mundo. O mundo se desencanta quando valores racionalmente orientados preponderam sobre conjuntos axiológicos em que um papel decisivo é reservado à afetividade.”. O desencantamento weberiano sugere um processo histórico

em que há uma transformação nas concepções religiosas ocidentais, onde a magia dá lugar a uma prática fundada na ética. Luiz Costa Lima parte do princípio de que o desencantamento do mundo é fundado a partir de um processo de racionalização da religião; o teórico brasileiro debruça suas considerações acerca do “choque” entre esse desencantamento racional do mundo – *Entzauberung*, nome alemão do conceito weberiano – e os conhecimentos previamente difundidos pela visão religiosa do cosmo, baseada em ideais abstratos ou pouco racionais, como o amor e a fraternidade e também coletivo. Costa Lima (1989) propõe, ainda sob os preceitos teóricos de Weber, que a passagem para a Modernidade consiste num período em que há a passagem da dominância do pensamento religioso para o pensamento econômico. Outrora baseado no espírito coletivo, o cosmo passava a ser regido pelas imposições de ordem capitalista-burguesas. O teórico brasileiro ainda assinala um possível trauma nessa passagem e pontua que “esse trauma é amenizado pelo aparecimento do puritanismo (...) da ética protestante.” (LIMA, 1989, p.45). A essa ética, Costa Lima alinha o elemento religioso ao pensamento econômico, em síntese, o puritano aferra-se ao trabalho pois este, edifica a alma; o autor ainda assinala que o “ethos puritano concilia o desencantamento estimulado pelo avanço dos conhecimentos empíricos e científico com a possibilidade de manter-se dentro de uma fé.” (LIMA, 1989, p.45). O protestante, portanto, mantém viva a sua fé em Deus sem deixar de atender às necessidades de ordem econômica; com esse movimento, a ética protestante descarta o ideal de coletividade que é uma das bases do cristianismo. Dessa forma, o autor de “Uma questão de modernidade” sintetiza a relevância dos supracitados conceitos weberianos para as considerações acerca da Modernidade:

As considerações sobre Weber se impuseram para a própria introdução de nosso tema. Sinteticamente, elas assinalaram que a *Entzauberung* características da modernidade supõe: (a) a reorientação do que faz sentido. (...) (b) através dessa reorientação se efetua o esvaziamento do sentido emprestado ao cosmo, agora restrito aos limites do que a razão pode conhecer; (c) esvaziamento que podemos supor menos traumático desde o advento do *ethos* protestante. (LIMA, 1989, p.46)

Até o momento, Luiz Costa Lima (1989) aborda a ligação entre o desencantamento do mundo em relação às premissas de ordem religiosa. O teórico brasileiro esboça um movimento importante, onde relaciona a *Entzauberung* moderna –

científica e técnica – com a faculdade do imaginário. Analisando as teorias de John Trenchard e do italiano Bernard le Bovier de Fontenelle, os quais analisam a relação do “homem dos primeiros séculos” com a imaginação e a religião, Costa Lima chega à conclusão de que “a imaginação é uma força mais primitiva, apropriada à ignorância dos primeiros tempos.” (LIMA, 1989, p.47). Tomada aqui a imaginação como fonte criadora de fábulas e da antropomorfização de deuses concebidos para manter a religiosidade do homem, o autor brasileiro assinala para o fato de que os filósofos estudados não observaram a disparidade entre os efeitos religiosos (causados pelas fábulas e pela criação dos deuses) e o efeito artístico, vivos na poesia e na pintura e acrescenta, ainda, que tais pensadores não deram o enfoque preciso no paradoxo razão-imaginação. Sobre isso, Luiz Costa Lima (1989, p.47) é enfático: “Há algo pois no homem insubmisso aos ditames da razão.”. A natureza das criações fabulares pertence ao mesmo campo daquela das criações artísticas enquanto que o efeito dessas, é diferente.

Adiante, ele acrescenta: “A imaginação encarna o demônio da inconfiabilidade. Se o testemunho dos sentidos já é inseguro, que dizer quando não se esteja em estado de vigília? O risco da imaginação é iminente, quer no estado onírico, quer sob o estado de grande emoção.” (LIMA, 1989, p.48). Analisando a imaginação enquanto elemento base para as concepções monoteístas e politeístas, o autor do ensaio “Uma questão de modernidade” sugere que quando à serviço da religião e de dogmas dessa ordem, a imaginação “mostra o seu desserviço” (1989, p.50), operando de maneira insubmissa à razão. Costa Lima (1989, p.52) encerra a primeira parte de seu argumento suscitando que o “problema da imaginação se tornava particularmente sensível no século XVIII”, isso ocorre devido à problemática relação do homem moderno com a religião, a última, decorrência direta do desencantamento do mundo. Sobre esse conceito, o teórico brasileiro acrescenta: “O desencantamento do mundo tornava incerta a fronteira entre o que era passível de ter sentido e o que só adquiria significação por operações cognoscitivamente não-justificadas.” (LIMA, 1989, p.52). Dessa forma, compreendemos que a Modernidade parece alinhar uma crise existencial do homem que, diante das transformações no *modus operandi* universal, se vê alijado dos elementos de ordem coletiva e inserido por completo em um espaço tomado pela razão, onde a própria imaginação acabou submetida aos preceitos lógicos e científicos.

Na segunda parte de sua análise, Luiz Costa Lima (1989) se debruça sobre a obra *Le revê d’Alembert* (em tradução livre, “O sonho de Alembert”), de autoria do filósofo

Denis Diderot e posto em circulação em 1831. Desde já, é conveniente citar que o supracitado pensador francês será citado por Hugo Friedrich (1978), em *Estrutura da lírica moderna*, como sendo um dos teóricos que prenunciam as teorias usadas como base para o desenvolvimento da poesia de ruptura, moderna. Adiante, aprofundaremos as considerações do teórico alemão. Retomando as considerações do crítico brasileiro, ele concentra seus apontamentos em cima do “inusitado discurso ficcional” (LIMA, 1989, p.52) com que a *Le revê* é desenvolvida: Diderot constrói uma situação em que, de acordo com Costa Lima (1989, p.52), “ele se insinua através do sonho de D’Alembert (...) e a própria imaginação de Diderot constitui um interlocutor” para o diálogo desenvolvido na trama. Através do sonho de D’Alembert, o filósofo francês desenvolve a sua reflexão sobre a origem das formas vivas; as considerações de Denis Diderot consistem na proposta de que os indivíduos vivendo em situação de contiguidade (ou proximidade, na mesma sociedade), não vivem de maneira estável ou permanente. Antecipando as teorias evolucionistas de Darwin, o francês parece contrariar as proposições platônicas (e clássicas) acerca do ideal de beleza, por exemplo. Não só a até então suposta evolução do homem, mas também a própria individualidade do ser parece ser abordada por Diderot. Costa Lima (1989, p.53) assinala: “Contra a ideia de um universo perenemente estável, constituído por ordens permanentes de seres, a voz oculta de Diderot formula uma explicação transformista.”. Dessa forma, aos olhos do teórico brasileiro, o autor de *Le rêve* parece ser o autor “mais dinâmico do século.” (LIMA, 1989, p.53). A liberdade no levantamento de hipóteses e indagações científicas, considerando a individualidade sobressaia também é outro fator apontado por Costa Lima como um dos mais relevantes para o pensamento de Diderot: “Em nenhum outro lugar essa liberdade nova melhor se mostra que em sua ousadia de imaginar. Imaginação expressa sob a fórmula de hipóteses (...) e que não nos custa reconhecer como certas porque muitas delas já confirmadas pela ciência.” (LIMA, 1989, p.53).

O teórico brasileiro aponta para o fato de o filósofo francês corroborar para a insinuação de que pertence ao homem a força do imaginativo: “O sofrimento e o prazer são ao mesmo tempo meios diferenciados e comuns às diversas formas do vivo.” (LIMA, 1989, p.55). Diderot idealiza a força do imaginativo em sua própria obra já que *Le revê*, por si, como bem pontua Luiz Costa Lima (1989, p.55), “apresenta uma quase alucinante força do imaginário.”. Em sua natureza, a obra de Denis Diderot é a comunhão do universo científico da época e suas correntes filosóficas com o alto poder imaginativo do

próprio filósofo. Seguindo a análise da obra diderotiana, o autor de “Uma questão de modernidade” explica a concepção do pensador francês em relação às individualidades na composição artísticas:

(...) cada indivíduo ‘vê e narra diversamente’ aquilo que lhe impressionou os olhos. (...) cada ideia desperta outras e, de acordo com a maneira de ver ou o caráter do falante, uns se aterão ‘às ideias que representam o fato rigorosamente’, enquanto outros aí introduzirão ‘as ideias despertadas’. (LIMA, 1989, p.55).

A análise de Luiz Costa Lima, assim como fez Hugo Friedrich, apresenta os prenúncios da Modernidade em Denis Diderot. Através da ficcionalização nos diálogos entre D’Ambert e Bordeu, o francês desenvolve hipóteses de rupturas com o pensamento clássico que seriam consolidadas, em ordem de lírica, nas composições de Charles Baudelaire. As proposições de Luiz Costa Lima são fundamentais para reconhecermos, através de Diderot, os preceitos da Modernidade. No momento de consolidação dos trejeitos burgueses, o homem, antítese do indivíduo da Antiguidade, encontra-se imerso em sua individualidade, isolado e distanciado de seu semelhante e descobre a força criativa da fantasia e a imaginação, o desencantamento do mundo e a transformação da experiência religiosa; todos esses elementos comporão o campo fértil para o desenvolvimento cultural daquele século. Costa Lima (1989, p.56) encerra as suas considerações constatando o fato de que tanto Diderot quanto Weber tematizaram a imaginação, mas não chegaram a identificar “o controle que sobre ela exerce a razão”. O imaginário sujeito ao controle racional pode ser considerado como um dos pontos fulcrais da produção cultural da Modernidade e, talvez, um dos inúmeros dilemas enfrentados pelos artistas da época, dentre esses, os poetas. Já não é sem tempo, adentremos aos conceitos relacionados à poesia produzida no período da Modernidade.

Iniciemos então esse levantamento teórico acerca da poesia moderna conceituando-a a partir de Baudelaire, em um período de transformação da poesia. A “Introdução” d’*O arco e a lira* (1982) trata, provavelmente, de uma das questões fulcrais da teoria da poesia: a distinção entre poema e poesia, afinal de contas, “nem todo poema – ou, para sermos exatos, nem toda obra constituída sob as leis da métrica – contém poesia.” (PAZ, 1982, p.16). As proposições do poeta e teórico mexicano são tentativas de respostas para a pergunta *o que é poesia?* Boa parte da obra procura responder a essa

questão e na supracitada *Introdução*, o autor busca convencer o leitor de que o poema consiste no encontro da poesia e o homem e a partir dessa premissa ele tenta responder ao questionamento sobre *o que é* um poema.

O poeta, é então, o fio condutor, o ser transformador, aquele que sublima poesia convertendo-a em obra, em poema. Através dessa proposição é que o teórico e poeta mexicano aprofunda a sua concepção a respeito da natureza da composição do poema e avalia que “cada poema é único, irreduzível e irrepetível.” (PAZ, 1982, p.18). Pelo fato de o poema ser dotado de singularidade é que Paz (1982, p.19) assinala que toda obra de um autor é diferente e também dotada de unicidade. Neste ponto, o autor de *O arco e lira* confirma o poema enquanto obra fundada pelo poeta a partir do estilo da época do próprio poeta; esses estilos seriam a fonte para as pedras da construção do edifício, nesta metáfora, o poema seria o edifício e as pedras seriam as imagens, cores, ritmos e visões que comporiam o objeto criado. Paz afirma: “Os estilos nascem, crescem e morrem. Os poemas permanecem, e cada um deles constitui uma unidade autossuficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais.” (PAZ, 1982, p.21).

O poema é obra fundada na palavra, “ser significante” (1982, p.22) dotado de ritmo e que constitui uma linguagem própria. “Tudo é linguagem” (1982, p.23), afirma Octavio Paz, esse elemento de poder significativo e comunicativo, características comuns às obras que dependem se baseiam na linguagem, como é o caso dos poemas. O poeta é o operador da palavra, ele as retira de seu estado amorfo e faz com que tornem ao seu estado de natureza total, estado original, ele a põe em liberdade em relação a sua matéria, explorando seu estado mais primitivo, compondo, finalmente, as imagens que constituem o todo poético. A palavra busca pela poesia quando inserida no círculo poético, daí o seu trato pelo poeta, servo da linguagem, torna-la ao seu estado natural: “A poesia converte a pedra, a cor a palavra e o som em imagens.”. (PAZ, 1982, p.27). A introdução da obra de Paz nos dá um panorama dos elementos que completam o imaginário ao redor do conceito de poesia: poema, linguagem, ritmo, verso, imagem, etc. A poesia permite ao leitor voltar no tempo histórico, construir imagens e verbalizar uma linguagem disposta em forma de poema. Poesia é forma oposta à prosa, essa última, objeto lógico. Octavio Paz (1982, p.31) conclui a introdução de sua obra sintetizando o conceito de poesia: “A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.”.

Considerando as proposições de Paz e tomando a premissa de que “a poesia é nada senão tempo”, convém retomar a já citada obra *O ser e o tempo da poesia* (1983), de

Alfredo Bosi, especialmente o capítulo quatro, intitulado “O encontro dos tempos”. Neste, o teórico brasileiro assinala o fato de que o poema parece fazer-se enquanto objeto de afirmação e de existência do homem através do tempo, não do tempo “cronológico puro, já morto.” e sim “de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente.” (BOSI, 1983, p.112). Dessa forma, aos modos de Paz, o organizador de *Leitura de Poesia* reafirma a relação entre tempo e poesia, estabelecendo que o poeta realiza a comunhão desses dois elementos de “um modo que não o do senso comum, fortemente idealizado; mas de outro que ficou na memória infinitamente rica da linguagem.” (1983, p.112). O tempo surge para o poeta, de acordo com Bosi, como espécies de mediações do discurso, e essas mediações são responsáveis pelo modo “propriamente verbal com que o poeta trabalha as suas imagens [...] no interior da frase.” (BOSI, 1983, p.115). Através dessa proposição, o autor identifica o texto poético como uma produção composta por vários tempos. Tempos descontínuos, tempo relâmpago e tempo ondeante, que conferem o ponto de vista cultural e ideológico do poema, bem como singularidade à palavra e, por fim, indicam a expressão sonora e ritmada do poema. É, de acordo com Alfredo Bosi (1983, p.123), “nesse encontro de tempos heterogêneos dá-se a produção do poema.”. O crítico aborda a transição da poesia e sua adequação e produção à realidade do homem moderno, este último, dividido em classes e refém do trabalho compulsório e dos caprichos burgueses. Se outrora a poesia parecia ter algo parecido com as formas da Natureza, ressoando através de e fazendo ressoar dos mitos, dos ritos e dos cantos, agora ela assume o discurso ideologizado. Dessa proposição, Alfredo Bosi (1983, p.118) reitera:

É nessa altura que se defrontam os tempos: o tempo corpóreo, inconsciente, ciclóide, ondulatório figural, da frase concreta; e o tempo “quebrado” de histórias sociais afetadas pela divisão do trabalho e do poder, mas já capazes de criticar o poder, a divisão, a retificação. (BOSI, 1983, p.118).

A poesia, então, adentra à fase moderna da civilização. Tempos das Revoluções Industriais e da ascensão da burguesia. Tempos de capitalismo e de indústria cultural. Transformações sociais profundas nos hábitos de vida e, naturalmente, na produção de cultura. Sobre os impactos dessas transformações em poesia, Bosi (1983, p.120) ainda pontua que a poesia “a partir do mercantilismo, mantém-se “autêntica” só quando

trabalhada desde o íntimo por um projeto arriscado e custoso, de reaproximar-se do *mundo-da-vida*, da natureza liberada dos clichês, do *pathos* humano que enforma o corpo e a alma.”. Nesse momento, é importante esclarecer que o conceito de mundo-da-vida, idealizado pelo matemático e filósofo alemão Edmund Husserl e ampliado ao campo literário por Alfredo Bosi. De acordo com Juliana Missaggia (2018, p.192), em seu artigo “A noção husserliana de mundo da vida (*lebenswelt*): em defesa de sua unidade e coerência”, o conceito de mundo-da-vida pode ser entendido

[...] como a experiência e o conjunto coerente de vivências pré-científicas, como “[...] o mundo permanentemente dado como efetivo na nossa vida concreta” (HUSSERL, Krisis, §9, p. 51, p. 40), em contraste com o mundo propriamente científico, no qual a realidade é analisada a partir dos elementos próprios da ciência corrente, com seus correspondentes pressupostos e orientações de método, sejam tais pressuposições explícitas ou não. Como se pode notar, o procedimento inicial de definição se faz, como que opositivamente, com base em um confronto com a concepção “científica” de mundo e realidade.

Dessa forma, compreendemos que o *mundo-da-vida* é a ideia do mundo concebido, compreendido e reproduzido anteriormente às teorias científicas, ou seja, um universo empírico, onde o conhecimento é adquirido através da experiência, principalmente daquelas sensoriais. As teorias da poesia nomeia essa lírica produzida a partir das revoluções industriais de lírica moderna. Os prelúdios dessa nova poesia são situados por Hugo Friedrich (1978) no século XVIII, mas a consolidação dessas transformações ocorreram na França, já no século dezanove, no período do Romantismo, movimento onde ocorre a inversão de alguns objetos poéticos até então renegados pela tradição. Sobre isso, Friedrich (1978, p.30) pontua

Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, a alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio ou pelo crente, pelo cavaleiro, pelo homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada um valor negativo e pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, estas relações se invertem. A alegria e a serenidade desaparecem da literatura. A melancolia e a dor cósmica ocuparam seu lugar. (FRIEDRICH, 1978, p.30)

Nesse momento, o poeta isola-se cada vez mais em si mesmo, “ora à procura de sua identificação com o outro, ora orgulhoso de sua diferença e sua singularidade.” (MOISÉS, 2007, p.94). Poesia obscura, marcada por tensões. Criação autossuficiente e permeada por subjetividade. O poeta, operador da língua e, como frisou Octavio Paz, servo da palavra, “experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte.” (FRIEDRICH, 1978, p.17). O poema torna-se o lar daquilo que é destrutivo, do elemento mórbido, da Dor. É o refúgio para os lamentos da alma, antro dos isolados. Nesse momento, ocorre a passagem da circulação oral da poesia para a circulação escrita. É tempo da invenção de Gutenberg e tal acontecimento, de acordo com Carlos Felipe Moisés (2007, p.89), “interfere na intimidade [do poeta] de sua condição e tem efeitos decisivos sobre sua identidade e razão de ser.”. O poeta moderno passa a compor para ser lido e não mais ouvido; a poesia caminha para as inquietações pessoais de seu criador, não tendo mais vínculo com o modo de ser e o espírito coletivo da Antiguidade.

A lírica moderna rompe com o resgate mitológico da poesia tradicional. A nova tradição transparece as dissonâncias do período, o pendor entre o lógico e o científico para com a submissão às utopias sentimentais. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), cita os filósofos Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot como sendo as primeiras referências teóricas para a produção cultural a partir da segunda metade do século XVIII. O primeiro, “dirige-se ao ponto zero da história” (FRIEDRICH, 1978, p.23), dá as costas para a tradição filosófica, como se estivesse completamente só, diante de si próprio e da natureza, apenas; atitude autista que demarcou uma das primeiras rupturas com os valores clássicos. Desta atitude de isolamento e de rompimento, advém a tensão que permeia todo o imaginário poético moderno: o embate *eu versus mundo*, noutras palavras, a inadequação do homem àquela realidade. Analisando os apontamentos de Friedrich, o teórico brasileiro Carlos Felipe Moisés (2007, p.103) aponta que a influência de Rousseau “traduz o processo de despersonalização do Eu.”.

Diderot, por sua vez, assinala para a fantasia e, de acordo com Friedrich (1978, p.26), “ela é a força que guia o gênio.”. Outro ponto levantando pelo autor de *Estrutura da lírica moderna* é o fato de o filósofo francês propor uma aproximação “entre a reflexão sobre a poesia e a reflexão sobre a arte plástica, aproximação essa, especificamente moderna.” (FRIEDRICH, 1978, p.26). Apesar de não serem poetas de ofício, é

interessante atentarmos para esses autores e para o que eles representam em relação às origens do pensamento moderno, que diz respeito à arte de compor versos. A Literatura da época torna-se, enfim, “uma literatura da segregação, com crescente orgulho pelo isolamento.” (FRIEDRICH, 1978, p.31), enquanto isso, o poeta é o criador incompreendido, sacerdote da Arte, isolado em suas interioridades: “Mas para mim tudo era escuro e solitário, / E o coração, como entre as sombras de um sudário, / Eu envolvera nessa estranha alegoria.” (BAUDELAIRE, p.202-203). Temos aqui os versos do grande poeta da modernidade, Charles Baudelaire. É, principalmente através dos versos de Baudelaire, que a lírica francesa floresce e atinge um novo patamar. Sobre isso, Friedrich (1978, p.32) conclui: “Aqui começa também a poesia que parte da linguagem, a apreensão do impulso ingênito na própria palavra, com consequências tão profundas para a poesia moderna”. A partir de Baudelaire e dos demais românticos, a poesia volta para si mesma e para os seus elementos constituintes como a despersonalização, a metalinguagem, enfim, a preocupação com a forma passa a ser a grande preocupação da própria lírica.

Hugo Friedrich, na *Estrutura da lírica moderna* (1978), percorre a produção de Charles Baudelaire e analisa a posição do escritor francês enquanto o “poeta da modernidade”. As características da lírica baudelaireana, bem como a percepção de Baudelaire sobre a criação poética são esmiuçadas pelo teórico alemão, que, inicialmente, pontua: “[...] Baudelaire concebe a poesia e a arte como elaboração criativa do destino de uma época.” (FRIEDRICH, 1978, p.36). Torna-se, portanto, inevitável falar de lírica moderna e apresentar considerações acerca da poesia e da crítica literária concebidas pelo poeta francês. Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger (2007, p.15-16) aponta para o dilema existente na visão que Charles Baudelaire tinha sobre a natureza e a função da poesia.

Baudelaire foi um dos primeiros expoentes da doutrina que considera o ato de escrever poesia uma atividade autônoma e autotélica. [...] Contudo, Baudelaire foi um antagonista extremo do mesmo ponto de vista. [...] para se fazer justiça a Baudelaire, elas [as tensões, dilemas] deveriam estar relacionadas a sua prática como poeta e a seu desenvolvimento como homem. Baudelaire não seria o grande poeta e crítico que é se não tivesse se esforçado para reconciliar esses pontos de vista conflitantes sobre a poesia. Na prática, ele conseguiu isso ao fazer uso alegórico de imagens urbanas, que funcionam como uma ligação entre o real e o intemporal, o fenômeno e a Ideia. (HAMBURGUER, 2007, p.15-16)

O poeta do “Mal do século” ora acreditava na poesia como um objeto cujo fim é ela mesma, ora condenava o ideal de “arte pela arte” e justamente a partir dessas tensões ou do dilema é que o poeta francês desenvolveu a sua produção lírica e crítica. Credo na comunhão entre a fantasia e a preocupação formal – leia-se, aspectos estéticos e estilísticos – na composição poética, Baudelaire concebe a primeira como “a capacidade criativa por excelência, “a rainha das capacidades humanas”.” (FRIEDRICH, 1978, p.55). Friedrich (1978) esmiúça, em seu último subcapítulo destinado ao estudo da lírica de Charles Baudelaire, um importante paradoxo presente nas concepções do poeta francês. A relação entre a fantasia e a inteligência, a última entendia como uma força calcada na técnica, representando o mundo científico do qual o poeta tenta evadir-se e deformar, produz o poema e uma realidade construída através do elemento onírico-fantástico, mas também exige a mesma “exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal.” (FRIEDRICH, 1978, p.57). A natureza do poema não reside na “embriaguez do coração”, como creram e fizeram crer alguns poetas românticos, mas “no trabalho e na construção sistemática de uma arquitetura [lírica]” (FRIEDRICH, 1978, p.39), operada pela relação do poeta com a língua. Os impulsos do coração seriam material poético e não o fim da poesia; é a linguagem poética que deve sobressair ao conteúdo do poema e não o contrário. Friedrich é assertivo quando define que “a salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubidade.” (FRIEDRICH, 1978, p.40).

No que diz respeito à temática de sua poesia, Baudelaire capta da própria realidade moderna, a qual ele condena, os elementos necessários para o desenvolvimento de sua lírica. A modernidade, ao passo que repele, oferece ao poeta parte ou toda matéria-prima de seus versos. A metrópole tem as suas vísceras expostas pelo poeta francês, conforme sinaliza Hugo Friedrich (1978, p.43): “O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos.”. A ambientação inorgânica e inatural da metrópole é o caminho para os versos de Baudelaire e seus discípulos; as imagens “conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos.” (FRIEDRICH, 1978, p.43). O mundo interior e espiritual do poeta, a beleza que agora advém do feio e do grotesco e que compõe a “estética do feio”, chamada por Friderich, são elementos que adentram ao campo da lírica.

Novamente, percebemos que a modernidade, ao passo que repele e isola o poeta, também o atrai para a sua rede de objetos e esses passam a servir como tema para a poesia. É instigante acrescentar que, embora receba a alcunha de “poeta da modernidade”, Baudelaire também é lido como poeta clássico. Quanto a isso, entendemos que o francês herdou do espírito clássico “as formas métricas e à vibração da linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p.44). A essas considerações, acrescentamos o apontamento de Michael Hamburguer (2007, p.29) a respeito de a prática de Baudelaire ser, tanto na composição poética quanto na crítica, mais clássica do que normalmente se reconhece. O autor de *Estrutura da lírica moderna* parece a aproximar a poética baudelaireana do espírito clássico no que diz respeito à consciência da forma da poesia e, sabemos, Baudelaire utiliza o soneto como estrutura de composição.

O autor de *A verdade da poesia*, por sua vez, explora a ideia de que o elemento clássico em Baudelaire reside no fato “dele ter sido um poeta alegórico, em vez de simbolista.” (HAMBURGUER, 2007, p.29). A *alegoria*, teorizada por João Adolfo Hansen (2006) em *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*, consiste no dizer *b* para significar *a* (2006, p.7). Diferenciando a “alegoria dos poetas” da “alegoria dos teólogos”, Hansen (2006, p.8) afirma que “a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras.”. Hansen aprofunda o estudo da alegoria utilizando poetas da Antiguidade clássica, como Virgílio, autor da *Eneida*, como corpus para suas análises. Referenciando Platão e sua *República*, o teórico brasileiro acrescenta que a “Antiguidade viu na alegoria um modo de ornamentar discursos propondo-os à interpretação – mas sempre mantendo a distinção retórica de sentido *próprio/figurado*.” (HANSEN, 2006, p.11). O mesmo autor atenta para o fato de haver a confusão na distinção entre a alegoria e o *símbolo* no período do Romantismo francês e que esse equívoco dificultou a compreensão dos conceitos. Hansen (2006, p.17) aponta

Dado o intuitivismo e expressivismo da poética romântica, a alegoria só poderia ser considerada forma inferior do conceito, pois temporalmente é sucessiva [ao símbolo] (...) Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal no particular; a alegoria, o particular para o universal. (HANSEN, 2006, p.17)

Finalmente, pontuamos que é o nosso intuito definir a poética de um poeta da magnitude de Charles Baudelaire, fato é que a teoria literária voltada à poética baudelaireana já tratou de o fazer, nosso intuito, todavia, é apresentar ao leitor algumas das múltiplas possibilidades de leitura do “poeta da modernidade”. Acrescentamos, inclusive, que a lírica de Baudelaire está completamente interligada à estética da modernidade e que, inclusive, a própria produção poética deste poeta foi fundamental para a consolidação da mesma estética. É importante aprofundarmos as considerações a respeito da linguagem poética de Baudelaire, dado o já citado fato deste poeta ter sido a grande referência lírica da modernidade. Seguiremos com Hugo Friedrich e sua *Estrutura da Lírica Moderna* ao passo em que é conveniente citar os subcapítulos da referida que nos são de grande interesse: “Magia da linguagem” e “fantasia criativa”.

No primeiro ensaio, as análises do teórico alemão percorrem a lírica de Baudelaire sob o ponto de vista dela ser vanguarda para as futuras gerações, pelo fato de o autor de *As flores do Mal* ter desenvolvido uma lírica que “renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras mágicas e que se deixa impor conteúdos provenientes dos impulsos da palavra.” (FRIEDRICH, 1978, p.52). De acordo com Hugo Friedrich, o “poeta da modernidade” foi quem melhor desenvolveu as teorias de Edgar Allan Poe, idealizadas no século XIX. O verso, que a partir do Romantismo europeu, “deveriam mais soar do que dizer” (FRIEDRICH, 1978, p.50), assumem uma forma em que a sugestão sonora passa a prevalecer sob o conteúdo do próprio poema. O lírico moderno torna-se um mágico do som. Nessa passagem, novamente é inevitável rememorarmos *O arco e a lira* (1982), de Octavio Paz, e as considerações do teórico e poeta mexicano sobre o poeta ser uma espécie de mago da linguagem. Friedrich, de maneira muito próxima às teorias de Paz, pontua:

Descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como com fórmulas mágicas. Seu significado surge não do esquema temático dessa combinação – um significado oscilante, impreciso, cujo mistério ganha corpo não tanto pelas significações essenciais das palavras como por suas forças sonoras e marginalidades semântica. (FRIEDRICH, 1978, p.50).

Nesse ponto, o teórico alemão (1978, p.50) reforça que esse movimento de transformação da lírica ocorre pela necessidade dos poetas modernos em estabelecer a

comunhão entre uma poesia que fosse, por um lado, intelectualizada e por outro, relacionada às práticas arcaicas. As proposições de E.A. Poe e o consequente desenvolvimento dessas pelos líricos modernos concebem uma inversão na ordem do ato poético, onde, de acordo com Friedrich (1978, p.51), “a ‘forma’ é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o ‘significado’, é o resultado.”. Dessa forma, entende-se que a poesia nasce do impulso da linguagem, enquanto o conteúdo do poema deixa de ser a verdadeira substância da forma poética; é o conteúdo aquele elemento que detém as forças sonoras e musicais da lírica. O autor *da Estrutura da lírica moderna* pontua que as teorias de Allan Poe acerca da composição poética possuem como base as doutrinas dos iluministas franceses, às quais concebem a palavra não como uma criação casual do homem, mas tendo suas origens em uma ordem de natureza cósmica (1978, p.52). Baudelaire, que segundo Friedrich estava familiarizado com essas teorias, adotou essas concepções do autor de *A Filosofia da composição* em sua lírica. Compreendemos que a força da poesia de Baudelaire e, porque não dizer da própria lírica moderna, reside na força sonora do poema.

No subcapítulo “Fantasia criativa”, Hugo Friedrich esmiúça a transformação do real pela poesia de Baudelaire. O poeta francês, que de acordo com Friedrich, nutria “asco pelo real” (1978, p.53) e, é importante frisar, a realidade para Baudelaire é aquilo que representa o banal ou simplesmente natural. É pelo sonho e fantasia que o “poeta da modernidade” transforma e deforma o real; de acordo com Hugo Friedrich (1978, p.53), “Baudelaire chama ‘sonho’ as mais diferentes formas de interioridade, de tempo interior e de desejo de evasão.”. O sonho, para o poeta, é um tipo de capacidade criativa, que ocorre de maneira exata e sistemática; esse impulso pode ser provocado “por meio de estupefacientes e drogas ou surgir de condições psicopáticas.” (FRIEDRICH, 1978, p.54). O sonho, enfim, concentra a “operação mágica” que “põe a irrealidade que criou, acima do real.” (FRIEDRICH, 1978, p.54). Essa irrealidade, produto inorgânico que decompõe e deforma a realidade, assume significado mais elevado quando serve de material de trabalho artístico; esse foi, de acordo com Friedrich (1978, p.54), o modo que Baudelaire encontrou para excluir o real da poesia.

O processo de composição baudelaireano é assinalado pela crítica como um dos melhores exemplos de representação da estética moderna. Ora clássico, mas visceralmente moderno. Desde a concepção a respeito da natureza da poesia, passando pela desconstrução do real através do sonho e da fantasia e pelo trato com a linguagem e

a exploração do efeito sonoro da palavra poética, Charles Baudelaire foi capaz de influenciar uma geração de poetas como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé. Hugo Friedrich conclui o capítulo destinado ao “poeta da modernidade” assinalando os elementos da lírica baudelaireana que serviriam de referência para as gerações posteriores:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros. (FRIEDRICH, 1978, p.58).

Sobre a lírica moderna posterior à Baudelaire e mais próxima aos poetas brasileiros analisados nessa dissertação, ainda é importante mantermos nossos esforços nas análises de Friedrich. A lírica moderna assume uma temática retirada do cotidiano e concretizada através de processos criativos engenhosos e ao mesmo tempo flexíveis se comparados às composições clássicas – o uso do verso livre é uma amostra dessa flexibilização na poesia. Friedrich (1978, p.165) pontua que “a partir de Baudelaire a lírica se voltou para a modernidade entendida como civilização técnica”; isso quer dizer que os poetas da modernidade souberam buscar e explorar os elementos catalisados pelas transformações nas condições econômicas e sociais daquela nova realidade. Se o homem enquanto indivíduo tenta se encontrar naquele mundo novo, também os poetas buscavam uma nova forma de criação poética.

O autor da *Estrutura da Lírica moderna* (1978, p.166) assinala que “Através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a “segunda revolução industrial”, reduziu o homem a um mínimo”. A modernidade é, pois, uma espécie de atualização crítica do passado ou mesmo uma tentativa de diálogo do homem moderno para com as tradições. Um diálogo realizado através da negação, paradoxo, tensão tipicamente moderna. Carla da Silveira Mano, autora da tese intitulada “A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira” (2006) aponta o seguinte:

A lírica moderna, conforme se constata, é em sua essência crítica, uma poesia de negação seja à sociedade capitalista, seja ao discurso corrente.

Na verdade, há unanimidade a este respeito da Modernidade relacionar-se à crítica, à negatividade, sendo que a poesia é a negação de si mesma à medida que nega não só a sociedade, mas também nega a linguagem e seus significados. Ao negar-se, a poesia por fim acaba consolidando a sua Modernidade. (2006, p.69)

O excerto de Mano (2006) está em consonância com Hugo Friedrich (1978), que por sua vez, intitula o segundo capítulo de *Estrutura da Lírica moderna* (1978) como “Categorias negativas”. Neste texto, o teórico alemão tipifica os aspectos negativos contidos nas produções poéticas pós-Revoluções Burguesas. Ele (1978, p.19-20) afirma que as produções líricas da modernidade “apresentam categorias predominantemente negativas. É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir.”. Dessa forma, o teórico sustenta um dos principais aspectos de ruptura da lírica moderna para com a tradição poética. Se antes, de acordo com Friedrich (1978, p.20), a poesia era pensada e concebida como “um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco (...)”, logo em seguida a poesia ganha contornos opostos àquela tradição, surgindo então uma nova forma de poetar. A respeito disso, Hugo Friedrich (1978, p.20) assinala:

(...) a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1978, p.20)

Esgotada a tradição lírica, surge uma nova forma de composição poética. A estética da negação se dá pelo fato de que esse novo modelo de tradição debruça sua atenção sobre o objeto “‘fragmentário’, ‘confuso’, ‘mero amontado de imagens’, noite (em vez de luz), ‘esboço talentoso’, sonhos vacilantes (...)” (FRIEDRICH, 1978, p.21). O teórico alemão cita alguns poetas como referências para essa nova estética, vejamos então, um exemplo dessa tradição negativa nos versos de “Nosso tempo”, do poeta

modernista Carlos Drummond de Andrade (2013, p.23, grifo nosso). Publicado em *A Rosa do Povo* (2013), obra de forte apelo social, lançada sob os olhos atentos do poeta aos horrores da recém terminada Segunda Grande Guerra, o *gauche* canta o seguinte:

[...]
 Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
 As leis *não* bastam. Os lírios *não* nascem
 da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
 na pedra.
 Visito os fatos, *não* te encontro.

[...]
 Calo-me, espero, decifro.
 As coisas talvez melhorem.
 São tão fortes as coisas!
 Mas eu *não* sou as coisas e me revolto.
 Tenho palavras em mim buscando canal,
 são roucas e duras,
 irritadas, enérgicas,
 comprimidas há tanto tempo,
 perderam o sentido, apenas querem explodir.

O poeta mineiro assinala a dureza do homem e a tensão que permeia a tentativa do eu-lírico em se adaptar à realidade. A inadequação do homem ao mundo moderno, a criação poética através do cálculo racional e do elemento onírico, a construção de uma linguagem poética que busca o signo nas palavras do cotidiano, a evasão pelo irreal. São algumas das formas encontradas pelo poeta moderno de negar aquela realidade. O pensamento negativo nos versos de Carlos Drummond de Andrade, “as palavras roucas, duras, irritadas” e, porque não dizer, sufocadas, prestes à explodir, indicam a composição lírica ou o seu produto final, o poema, como uma espécie de oposição aquela realidade: o poeta rompe insurge no universo de maneira pouco natural, de maneira dura, explosiva; os versos de Carlos Drummond negam o presente ao passo em que surge para aquela nova dimensão. A poesia é o “urro primitivo” (1983, p.143), proposto por Alfredo Bosi (1983) no já citado ensaio “Poesia resistência”, presente na obra *O ser e o tempo da poesia*.

A negatividade é o espelho que, no âmbito da poesia, reflete os males e as chagas da sociedade moderna, contaminada, inquieta e doente. Pensamos nela e imediatamente retomamos aos conceitos de Hugo Friedrich (1978) acerca da poética de Charles Baudelaire, especificamente quando o teórico alemão elucida a temática baudelairiana e

conceitua estética do feio, o grotesco, o absurdo, o bizarro e outros elementos estéticos pertencentes à lírica do poeta francês. Sintetizando as suas considerações a respeito da lírica moderna, o autor alemão (1978) explica:

(...) a lírica moderna é como um grande conto de fadas, ainda nunca ouvido, solitário; em seu jardim há flores, mas também pedras e cores químicas, - frutos, mas também drogas perigosas; é fatigante viver em suas noites e em suas temperaturas extremas. Quem é capaz de ouvir, percebe nessa lírica um amor duro, que quer permanecer intacto e, assim, fala mais à confusão, ou ainda ao vazio, que a nós. (FRIEDRICH, 1978, p.211)

Compreendemos que a lírica moderna é ruptura, mas não apenas isso. A partir do Romantismo a lírica não mais se justificava pela imitação, conceito aristotélico, e pela estética da Antiguidade. Naquele momento, lírica e poesia fundem-se e o poeta passa a valorizar o *eu* e as muitas máscaras vestidas pelo indivíduo criador de poesia constroem parte da base para o desenvolvimento da lírica moderna. A Modernidade é o tempo de atenção à linguagem poética. Nesse momento da história a lírica volta a sua atenção para os elementos constituintes da forma poética: os sons, o ritmo e os imagéticos. Tais transformações de ordem histórica (ou sincrônica) sustentam os apontamentos de Roman Jakobson (1995) em *Linguística e comunicação*, precisamente através do ensaio “Linguística e poética”. De acordo com o linguista russo (1995, p.120): “Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal, e, por outro lado, a abordagem histórica, na Poética como na Linguística, não se ocupa apenas de mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos.”. Observamos então, que a lírica se desenvolve em harmonia com o tempo histórica, conforme o mesmo estudioso confirma: “Uma Poética história ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.” (JAKOBSON, 1995, p.120). A poética da Modernidade tem como característica fulcral a consciência do ato criativo. A associação entre os temas modernos (científicos, tecnológicos, sociais, urbanos, etc.) e a racionalização da linguagem poética e dos paradigmas imagéticos e oníricos constituem a essência da poesia produzida na Modernidade, chamada de lírica moderna.

Discorridas as providenciais considerações sobre o conceito de Modernidade e sobre a lírica produzida a partir das nuances deste período, compreendemos a necessidade

de unirmos os dois fios condutores desta dissertação: a poesia e o futebol. O próximo capítulo apresentará as nossas observações acerca desta relação, partindo da ideia de que ambos, poesia e futebol, constituem formas de linguagem.

4 POESIA E FUTEBOL: A LINGUAGEM ENQUANTO JOGO

A princípio, a compreensão do futebol como tema ou objeto poético se faz possível quando partirmos da explicação didática de Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), sobre a liberdade absoluta na escolha dos temas e dos objetos utilizados na composição lírica pelos poetas da modernidade: “A liberdade na poesia leva a acolher todos os assuntos sem limitação, sem ter em conta o seu nível (...) *extrai o nunca percebido das coisas mais imponentes como das mais triviais (...)*” (1978, p.147-148, grifo nosso). Se retomarmos a célebre frase do ex-treinador italiano Arrigo Sacchi, em que este afirma ser o futebol “a coisa mais importante dentre as menos importantes”, apreenderemos o esporte como sendo parte daqueles temas triviais, conforme assinalou Hugo Friedrich (1978). Contudo, é ingênuo justificar os nossos esforços analíticos sustentados pela perspectiva de que o futebol, por ser um elemento da modernidade, merece a atenção da academia. À luz de José Miguel Wisnik (2009) e seu *Veneno Remédio*, entendemos que a discussão do futebol como objeto do pensamento científico e da produção cultural ainda é pouco ou até mesmo mal explorado pela comunidade intelectual.

A esmagadora maioria dos livros, no entanto, por mais interessantes e esclarecedores que sejam, fala de futebol sem falar do futebol. O assunto é o entorno, aquilo que cerca, mobiliza, reage, produz, envolve, explora o mundo do jogo — o grande universo do futebol subtraído daquilo que é a sua razão de ser. A tentativa, aqui, é tratar desse buraco negro que é o próprio campo do jogo, perguntando sobre o que acontece nele, e seus efeitos. Tentar perseguir as ligações entre o jogo e os processos que o cercam, o interno e o entorno. (WISNIK, 2009, p.18)

O “falar do futebol” proposto por Wisnik (2009) diz respeito à maneira como parte da intelectualidade olha com menor apreço às características internas ou próprias do jogo de futebol. Os movimentos ora rápidos ora lentos, o ritmo individual de cada partida constituem algumas das particularidades impossíveis de serem esquecidas ao utilizarmos

o esporte como objeto de análise ou mesmo como plano de fundo para determinadas produções artísticas, como a poesia. O próprio crítico brasileiro atenta para o fato de que a sua inspiração para o desenvolvimento de seus escritos sobre o futebol é Pier Paolo Pasolini, cineasta italiano assassinado em 1975, autor do ensaio “*Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*” (O futebol é uma linguagem com seus poetas e prosadores, em tradução livre); título publicado em língua portuguesa como “O gol fatal” e disponibilizado na versão eletrônica do *Jornal Folha de São Paulo*. Sobre o texto de Pasolini, Wisnik (2009, p.13) afirma:

Pasolini dizia que o futebol é uma linguagem, e comparava jogadores italianos com escritores seus contemporâneos, vendo analogias entre os estilos e as atitudes inerentes aos seus “discursos” [...] falava, escrevendo em 1971, de um futebol jogado em prosa, predominante na Europa, e de um futebol jogado como poesia, referindo-se ao futebol sul-americano, e, em particular, ao brasileiro. (WISNIK, 2009, p.13)

Envolvido pelas teorias semióticas da década de 1960 e 1970 e, talvez, influenciado pelo futebol-arte apresentado pela Seleção Brasileira na Copa do Mundo do México, Pasolini identifica processos comuns ao futebol e à linguagem; sobre isso, Wisnik (Idem, p.13) comenta: “[...] via na prosa a vocação linear e finalista do futebol (ênfase defensiva, passes triangulados, contra-ataque, cruzamento e finalização), e na poesia a irrupção de eventos não lineares e imprevisíveis (criação de espaços vazios, corta-luzes, autonomia dos dribles, motivação atacante congênita)”. Pelos caminhos da estética do jogo, Pier Paolo Pasolini nos oferece um panorama bem-humorado de como o futebol tem semelhanças com a linguagem: o jogo comunica, existem outros jogos dentro do próprio jogo. A perspectiva pasoliniana é resvestida pela nítida paixão que o cineasta nutria pelo esporte e sobre isso, José Miguel Wisnik (2009, p.15) afirma: “O futebol era para ele o terreno em que se dava ainda o grande teatro e o rito da presença, expondo ao vivo, em corpo e espírito, um largo espectro da escala humana.”. Percebemos, novamente, alguns conceitos-chaves que permeiam não só o imaginário de Pasolini, mas também a nossa dissertação: rito, presença, corpo e espírito. O futebol, outra vez, é apresentado como elemento sagrado, ritual de corpos e espíritos que se confirmam e presentificam ao longo dos noventa minutos de ação.

Adentrando especificamente ao texto de Pier Paolo Pasolini, percebemos que

ele inicia seu texto respondendo ao questionamento: *O que é uma língua?*: “‘Um sistema de signos’, responde do modo hoje mais exato um semiólogo. Mas esse “sistema de signos” não é apenas, necessariamente, uma língua escrita-falada (esta que usamos agora, eu escrevendo e você, leitor, lendo).” (2005, s/p.), responde o cineasta e poeta italiano. Pasolini exemplifica suas considerações a partir de uma situação em que a comunicação se dá através da mímica e dessa forma o autor levanta a hipótese de existência de uma linguagem codificada através de signos não-verbais. Partindo dessa hipótese é que o cineasta propõe que “O jogo de futebol também é um “sistema de signos”, ou seja, é uma língua, ainda que não-verbal.” (2005, s/p.); além do futebol, Pasolini recorrerá à pintura, à moda e ao cinema para formular suas hipóteses. Notaremos, e isso José Miguel Wisnik (2009) também já nos apontou, que o italiano identificará a existência de um “futebol de prosa” e um “futebol de poesia”, sendo que o futebol jogado pelos europeus seria a forma prosaica, enquanto o futebol brasileiro a forma poética do jogo. Assim como a língua italiana (e outras línguas) é dividida em sub-códigos (outras línguas dentro de um mesmo sistema linguístico), o futebol também apresenta os seus elementos estruturais que podem caracterizá-lo enquanto forma de linguagem:

O futebol é um sistema de signos, ou seja, uma linguagem. Ele tem todas as características fundamentais da linguagem por excelência, aquela que imediatamente tomamos como termo de comparação, isto é, a linguagem escrita-falada. (PASOLINI, 2005, s/p.)

Nesse ponto, o cineasta parece responder à seguinte questão: *como se formam as ‘palavras’ do jogo de futebol?* Ele afirma: “Formam-se por meio da chamada ‘dupla articulação’, isto é, por infinitas combinações dos “fonemas” - que, em italiano, são as 21 letras do alfabeto.” (2005, s/p.). De maneira original, Pasolini recorre à teoria da dupla-articulação de André Martinet e apresenta os “podemas” – as unidades mínimas da linguagem do futebol, equivalentes aos fonemas da língua – definidos como “Um homem que usa os pés para chutar uma bola.” (PASOLINI, 2005, s/p.). Essas unidades menores, capazes de articular as “sentenças” da linguagem do jogo são os vinte e dois jogadores presentes no campo: “As infinitas possibilidades de combinação dos “podemas” formam as “palavras futebolísticas”; e o conjunto das “palavras futebolísticas” constitui um discurso, regulado por normas sintáticas precisas.” (2005, s/p.). O autor, com o intuito de ilustrar a proximidade entre a língua e o esporte, associa

esses vinte e dois *fonemas ludopédios* com as vinte e uma letras do alfabeto italiano. Seguindo a perspectiva da dupla-articulação, os “podemas” seriam os elementos não-dotados de significado – nível da segunda articulação, enquanto as múltiplas combinações, ocorridas nas trocas de passes e articulação de jogadas, constituiriam o elemento dotado de significado – nível da primeira articulação – gerando, finalmente, a “partida-texto”.

Os cifradores desta linguagem são os jogadores; nós, nas arquibancadas, somos os decifradores: em comum, possuímos um código. Quem não conhece o código do futebol não entende o "significado" das suas palavras (os passes) nem o sentido do seu discurso (um conjunto de passes). (PASOLINI, 2005, s/p.)

A última colocação de Pasolini sintetiza uma característica básica de toda e qualquer linguagem: a necessidade de se partilhar da mesma língua ou o mesmo código. Esta noção de que toda linguagem só é linguagem por ser partilhada por uma determinada comunidade é (re)afirmada pelo supracitado poeta e crítico Octavio Paz (1982). Embora nós já tenhamos apresentado as considerações teóricas sobre a linguagem da poesia à luz do teórico mexicano, é importante citá-lo novamente, precisamente quando ele adentra aos dois atos da criação poética: o primeiro em que o poeta “arranca as palavras do mundo informativo da fala” (p.47) e o segundo que consiste no “regresso da palavra, em que o poema se converte em objeto de participação”. (p.47). O autor confirma que as “duas operações – separação e regresso – exigem que o poema se sustente numa linguagem comum.” (p.47). Desse modo, considerando a observação de Pasolini sobre os torcedores serem os ‘decifradores’ da linguagem futebolística, temos mais um fomento à ideia deste jogo como um meio de comunicação partilhado por um determinado grupo de pessoas. Tendo sustentando a ideia de que o futebol é uma forma de linguagem, Pier Paolo Pasolini concebe a hipótese de que “há futebol cuja linguagem é fundamentalmente prosaica e outros cuja linguagem é poética.” (2005, s.p.).

O autor italiano define os subcódigos da linguagem do futebol: o “futebol de prosa” e o “futebol de poesia”. Sem fazer distinção de valores entre a prosa e a poesia, Pasolini adianta alguns exemplos de jogadores que praticam o futebol prosaico; sobre Mazzola – nascido João José Altafini, jogador brasileiro, campeão Mundial com a Seleção Canarinho em 1958 e que depois naturalizou-se italiano, disputando as Copas

do Mundo de 1962 pela *Squadra Azzurra* – o autor (2005, s.p.) afirma: “[...] é um prosador elegante e poderia até escrever no “*Corriere della Sera*”, mas é mais poeta que Rivera: de vez em quando ele interrompe a prosa e inventa, de repente, dois versos fulgurantes.”. Pasolini atenta para a ideia de coletividade do jogo italiano (e europeu) – o *futebol de prosa* – e a maneira como esse modo de praticar futebol e a construção das jogadas apresentam um quê realista e estetizante, ligados à cultura e à história desses povos. Em relação a isso, José Miguel Wisnik (2009, p.114-115) afirma:

Futebol em prosa significava, para ele, jogo coletivamente articulado, buscando o resultado por meio da sucessão linear e determinada de passes triangulados. Estaria na base do gênero uma ênfase defensiva, como a do *catenaccio* — o “ferrolho” — italiano, ou, no mínimo, um consolidado senso de responsabilidade tática, associado à “execução racionalizada do código”. [...] O gol despontaria idealmente como a “conclusão” de um raciocínio visível, derivado da organização coletiva, e, no limite, como o silogismo geométrico com o qual podemos resumir a jogada característica dos ingleses: bola erguida na área é cabeçada do atacante; cabeçada do atacante é gol; logo (ou ergo), bola erguida na área é gol. Em outras palavras, o gol tenderia a aparecer, dentro dessa cultura futebolística, como a consequência pragmática de ações dominadas muitas vezes por uma causalidade previsível e, ainda assim, efetiva. (WISNIK, 2009, p.114-115).

O futebol poético, por sua vez, pertence aos sul-americanos, precisamente aos brasileiros. Pasolini afirma que o futebol brasileiro é o mais próximo da poesia, pois nele há a procura pelo drible e pelo gol; esses dois últimos elementos são, de acordo com o autor italiano, os “momentos que são exclusivamente poéticos.” (2005, s.p.). Cada gol é um tipo de invenção, ou melhor, “uma subversão do código: cada gol é fatalidade, fulguração, espanto, irreversibilidade. Precisamente como a palavra poética.” (2005, s.p.). O gol, que é poesia, é posto em último plano pelos europeus e “deve derivar de uma organização de jogo coletivo, fundado por uma série de passagens “geométricas”, executadas segundo as regras do código.” (2005, s/p.). O futebol de poesia nasce das individualidades de cada jogador, da ação do drible até a conclusão à baliza. Pasolini referencia a capacidade de driblar e finalizar ao gol para justificar a sua hipótese. Assim como na poesia, especialmente na lírica moderna, as individualidades (em poesia, leia-se subjetividades) saltam aos olhos no futebol poético. José Miguel Wisnik (2009, p.116) comenta: “[...] o futebol poético suporia dribles e toques de efeito, ao mesmo tempo gratuitos e eficazes, capazes de criar espaços inesperados por caminhos não lineares,

podendo o gol ser “inventado por qualquer um e de qualquer posição”.”.

Neste momento é inevitável recordarmos as colocações de Octavio Paz (1982) sobre a poesia ser dança e a prosa ser marcha. Ao distinguir verso e prosa, o teórico mexicano reafirma a condição do ritmo como fator elementar para o poema e que por isso, “a linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo.” (1982, p.82). A prosa, por sua vez, é resistente ao ritmo e também por essa razão é considerada um “gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma.” (Idem, p.83). A prosa cresce graças à coerência e clareza conceptual do prosador; enquanto a poesia é a “forma natural de todos os homens.” (Idem, p.83). A prosa é uma “construção aberta e linear” (Idem, p.83), enquanto a forma lírica é ordem fechada. Partindo dessas proposições, Octavio Paz (1982) revela que a prosa é marcha e a poesia é dança. A primeira, através de suas formas narrativas e discursivas, “é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias e ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, zigzagueante, mas sempre para diante e com a meta precisa.” (PAZ, 1982, p.83). A proposição de Octavio Paz se assemelha à sugestão de Pier Paolo Pasolini quanto às formas de construção de jogo pelos italianos: o futebol de triangulações, de eminência e objetividade ao gol. José Miguel Wisnik (2009, p.117) complementa:

Pode-se depreender desse esquema a ideia, um pouco modificada, de que o futebol é, por um lado, um “discurso” polêmico e não verbal, em prosa realista, que quer desembocar na poesia do gol. A prosa é consequente, linear, pragmática, atenta à contenção e à evitação dos sucessos adversários, e corresponde àquilo que chamaríamos de “princípio de realidade” — enfrentamento responsável dos obstáculos de modo a atingir o objetivo, obedecendo na medida do possível a um plano predeterminado.

Do outro lado temos o poema, que de acordo com o poeta mexicano “apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria.” (Idem, p.83). O movimento do poema, o seu ritmo e a sugestão ao vai-e-vem parecem aludir aos dribles, ao futebol-arte praticado pelos brasileiros – algo que hoje podemos e devemos contestar. Ao amante do futebol é impossível não pensar no clássico drible de Garrincha. Aquele momento clássico em que o Mané parava a bola à beira e ameaçava arrancar. Parava. Volta à posição. Outra quase arrancada. Interrupção abrupta. Nova

pausa. Adversário atordoado e público em extase. O vai-e-vem de Garrincha era poético pois continha o ritmo, elemento próprio da poesia. Fechava-se em si mesmo. Show à parte do *Anjo das pernas tortas*. Não por coincidência Pier Paolo Pasolini (2005, s.p.) afirma:

O futebol de poesia é o latino-americano. Esquema que, para ser realizado, demanda uma capacidade monstruosa de fingir (coisa que na Europa é esnobada em nome da “prosa coletiva”): nele, o gol pode ser inventado por qualquer um e de qualquer posição. Se a finta e o gol são o momento individualista-poético do futebol, o futebol brasileiro é, portanto, um futebol de poesia. (2005, s.p.)

O gol é o desejo final tanto de futebolistas-prosadores e futebolistas-poetas, mas no entendimento de Pasolini, é momento pura e essencialmente poético. À luz desse entendimento é que José Miguel Wisnik (2009) reafirma a ideia pasoliniana:

[...] o delírio do gol é puramente poético, chegue-se a ele por uma via ou por outra, e, como tal, é o momento e o lugar em que a diferença entre prosa e poesia se desfaz, já que “todo gol é sempre uma invenção, é sempre uma subversão do código: todo gol é inexorabilidade, fulguração, estupor, irreversibilidade”. (2009, p.117)

Se a consagração do poema é, de acordo com as proposições do Octavio Paz (1982), o retorno do homem à sua natureza através do ritmo e da poesia, o gol no jogo de futebol representa a comunhão dos signos dessa espécie de *linguagem não-verbal ludopédica*. Tal qual o poema, que é fruto da poesia e dos recursos linguísticos que o poeta reconhece e se utiliza, o tento é um momento sublime, que fecha todo o processo sagrado de troca de passes, dribles, pausas, voltas e arrancadas em direção à baliza adversária. Pier Paolo Pasolini se aproveitara de um momento em que as teorias linguísticas dominavam a intelectualidade e a magia do futebol-arte brasileiro, recém coroado tricampeão mundial, encatava os entusiastas do esporte. A contribuição do autor é fundamental para justificarmos o futebol como um objeto dotado de estruturas semelhantes ao poema, um tipo de forma sacra de comunicação.

Finalmente, esmiuçadas boa parte de nossas considerações teóricas sobre o jogo de futebol, os elementos da lírica, as situações histórico-sociais relacionadas à

Modernidade e à própria inserção do futebol na cultura brasileira, chegou o tempo de apresentarmos nossas análises sobre o material poético de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Os capítulos seguintes estão assim elencados por ordem cronológica relacionada ao tempo em que cada um dos poetas iniciou suas publicações. Ressaltamos, enfim, que em cada um dos capítulos próximos nós tratamos de estabelecer algumas considerações biográficas sobre a relação dos poetas com o futebol. Iniciemos pois, com o poeta *gauche*, Carlos Drummond de Andrade.

5 DRUMMOND: O POETA-TORCEDOR

Conforme assinalamos no capítulo introdutório desta dissertação, selecionamos sete poemas drummondianos para análise “Futebol”, “De 7 dias”, “Em cinza e em verde” (fragmento), “Aos atletas”, “Meu coração no México”, “Foi-se a Copa?” e “Craque” (publicado em *Boitempo*, de 1968), todos compilados, diga-se, na antologia pelos netos do poeta e intitulada *Quando é dia de futebol*. Carlos Drummond de Andrade certamente vislumbrava o futebol como uma espécie de elemento de integração nacional, especialmente em períodos de Copa do Mundo, quando aflorava a paixão pela Seleção Canarinho. Edmílson Caminha (2002, p.263), no posfácio de *Quando é dia de futebol*, avalia que Drummond era o tipo “torcedor bissexto”, que aparecia em tempos de Mundial e que naqueles tempos “apelava ao uísque para manter sob controle a emoção”. De toda maneira, o “mistério da bola” e os valores transcendentais do esporte “aturdem” o poeta. Notamos que no texto drummondiano não só o esporte é enaltecido, mas a figura do torcedor também o é.

Confesso que o futebol me aturde, porque não sei chegar até o seu mistério. Entretanto, a criança menos informada o possui. Sua magia opera com igual eficiência sobre eruditos e simples, unifica e separa como grandes paixões coletivas. Contudo, essa é uma paixão individual mais que todas. [...] A estética do torcedor é inconsciente; ele ama o belo através de movimentos conjugados, astuciosos e viris, que lhe produzem uma sublime euforia, mas se lhe perguntam o que sente, exprimirá antes uma emoção política. (ANDRADE, 2002, p.28).

O interesse do mineiro pelo futebol é direcionado pela dimensão social proporcionada pelo jogo, não só como exercício lúdico, mas como representação dos movimentos de classes sociais e dos valores coletivos das pessoas. Novamente a coletividade e o espírito sacro do jogo parecem ser o catalisadores do interesse da intelectualidade. Não é por acaso que o poeta tenha produzido textos em que aproxima o futebol da política nacional, como na crônica “Seleção de Ouro”, em que ele sugere que o Presidente João Goulart nomeie alguns atletas do escrete bicampeão Mundial para ocuparem cargos de Ministros: “Modestamente vos proponho a equipe ideal, que não é nem pode ser outra senão a equipe detentora da Taça Jules Rimet. [...] o primeiro-ministro há de ser Mauro [...], um velhinho sabido como Nilton Santos fica certo na Justiça.” (ANDRADE, 2002, p.51-52). Mesmo a apropriação das conquistas

futebolísticas por parte de políticos não passou despercebida por Carlos Drummond. Em “Seleção, Eleição”, publicada no Jornal do Brasil em Julho de 1970, alguns dias depois do Tricampeonato Mundial, o poeta ironiza os prováveis slogans políticos utilizados pelos membros da Arena (Aliança Renovadora Nacional), insinuando que o partido trataria de se apropriar da popularidade dos atletas campeões no México:

Pelo sistema proporcional, que costuma vigorar em algumas democracias, seria simpático a Arena deixar ao MDB uma parcela das glórias atléticas do Brasil por esse mundo de Deus. Consentiria, por exemplo, em ceder, não digo Pelé e Tostão, o que seria crime contra a segurança nacional, mas Dario, Edu, Baldochi, Fontana – a regra 3 – aos emedebistas filhos de Eva. A Arena, porém, considera que a Seleção não é repartível, feito bolo de aniversário. (ANDRADE, 2002, p.116)

Frente a essa produção de faceta social e a fim de elucidar ainda mais esse aspecto da obra drummondiana, rememoramos a colocação de Antônio Candido (1918–2017) em seu ensaio “Inquietudes na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. Sobre a poesia social do poeta mineiro, destacamos o seguinte:

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção social, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político (...). As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos quanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz. (CANDIDO, 1995, p.79).

Se por um lado observamos (e observaremos na lírica) o elemento social em Carlos Drummond de Andrade, não podemos deixar de citar outra consideração relevante na poesia do gaúcho: o conflito. Em sua compilação de ensaios intitulada *O guardador de segredos*, Davi Arrigucci Jr. (2010, p.15) aponta para o fato de que “tudo é conflitivo em Drummond.”. O crítico pressupõe a ideia do conflito a partir da reflexão e do traço meditativo da lírica drummondiana. A poesia é um objeto dificultoso em Drummond e ela brota das inquietudes e tensões do poeta, daí Arrigucci Jr (2010, p.15) afirmar que o mineiro é “o poeta central da experiência moderna brasileira.”. Os conflitos drummondianos saltam aos olhos quando observamos alguns dos poemas futebolísticos analisados, como é o caso dos versos de “Futebol”, poema que abre o livro futebolístico de 2002. “São voos de estátuas súbitas, / desenhos feéricos, bailados

/ de pés e troncos entrançados./ Instantes lúdicos: flutua / o jogador, gravado no ar/ — afinal, o corpo triunfante/ da triste lei da gravidade.” (2002, p.21). A oscilação entre o movimento e a pausa; a estátua que flutua e pára no ar parece ser apenas um dos símbolos da tensão drummondiana. Observamos ainda a aproximação que Carlos Drummond de Andrade faz do futebol com as Artes; o poeta parece observar o plástico movimento à distância, apreciando a imagem como quem contempla uma bela pintura. Sobre isso, Bento Prado Jr (1999), em seu texto “Literatura e mistério da bola” avalia que o poeta mineiro homenageara o esporte em seus textos de maneira distante, como quem reverencia o jogo:

À sua maneira, trata-se também de fazer homenagem ao futebol, mas uma homenagem feita à distância, diante de um mistério que, como todos os mistérios, exige reverência. Decididamente, Drummond jamais "esteve lá", como dizem nossos radialistas. (1999, s./p.)

Acreditamos que o tal distanciamento não seja exatamente um desconhecimento por parte de Carlos Drummond de Andrade acerca das nuances do futebol. Fato é que o poeta moderno observa o mundo à distância e torna-se um operador da linguagem, conforme pontuou (e citamos) o poeta mexicano Octavio Paz (1982). A poesia é agora (a partir da estética da Modernidade) uma criação autossuficiente, estabelecida por tensões interiores e exteriores, conforme assinalamos em capítulos destinados ao entendimento da Modernidade e à lírica moderna. Sobre as tensões do poeta e o modo como elas transformam a poesia, João Cabral de Melo Neto (1998, p.767) pontua em seu ensaio “Da função moderna da poesia”:

A realidade tornou-se também mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos. E a realidade interior, daí decorrente, tornou-se também mais complexa, por mais inespacial e intemporal que o poeta pretenda ser, e passou a exigir um uso do instrumento da linguagem altamente diverso do lúcido e direto dos autores clássicos. (1998, p.767)

Arriscamos dizer que as composições futebolísticas drummondianas, tanto em prosa como em verso, centralizam-se numa espécie de tripé temático: o torcedor, a seleção brasileira e os jogadores-artistas. Adiantamos, desde já, que em João Cabral de Melo Neto observaremos semelhante estrutura. Naturalmente, no momento o nosso interesse reside na análise dos poemas futebolísticos drummondianos e de antemão

iniciaremos as proposições acerca do citado e emblemático poema “Futebol”.

1. Futebol se joga no estádio?
2. Futebol se joga na praia,
3. futebol se joga na rua,
4. futebol se joga na alma.
5. A bola é a mesma: forma sacra
6. para craques e pernas de pau.
7. Mesma a volúpia de chutar
8. na delirante copa-mundo
9. ou no árido espaço do morro.
10. São voos de estátuas súbitas,
11. desenhos feéricos, bailados
12. de pés e troncos entrançados.
13. Instantes lúdicos: flutua
14. o jogador, gravado no ar
15. — afinal, o corpo triunfante
16. da triste lei da gravidade.

(ANDRADE 2002, p.21)

O poema é composto por 16 (dezesseis) versos octossílabos. Não há esquema de rimas – acentuação predominante na 3, 5 e 8 sílabas tônicas, variando em alguns versos para 2, 6 e 8. A partir da dúvida sobre a possibilidade de jogar-se o jogo fora do estádio, o poeta situa os espaços em que é possível praticá-lo. A repetição da estrutura sintática dos versos 2 (dois), 3 (três) e 4 (quatro) do poema promove um paralelismo, que remete a ideia de que o poeta assiste, simultaneamente, aos jogos que acontecem no estádio, na praia, na rua e na alma. Essa variedade de espaços talvez seja uma revelação de como o futebol é encarado pelo brasileiro. É provável que a pergunta do primeiro verso – “Futebol se joga no estádio?” – seja uma resposta aos que creem no futebol como um mero esporte; o questionamento como marca de partida do texto poético se aproxima da proposição de Davi Arrugucci Jr (2010, p.17) sobre a reflexão ser, para Carlos Drummond, a “mediação necessária para o encontro com a poesia.” Tal fato nos leva a pensar que a reflexão não é apenas sobre o futebol, mas vai além e contempla a própria Arte literária, não por acaso os versos finais apresentarem forte apelo metalinguístico. A repetição da sílaba “se” traz no imaginário a anáfora do consagrado poema “José”. Citando Norma Goldstein (1985, s.p.) em *Versos, sons e ritmo*, entenderemos que “O leitor percebe a sugestão das hipóteses não só pelo sentido, mas também pelas rimas, pela sonoridade, pelo ritmo do poema.”

Pensando ainda nos quatro primeiros versos do poema, observamos que a citada repetição das estruturas sintáticas remete a um ritmo acentuado, monorrítmico. Este

som demarcado no supracitado paralelismo “se JO-ga” (v.1-4) se assemelha ao som de uma bola sendo chutada de maneira sincronizada, em um momento de troca de passes. Pensando nas possibilidades quanto aos espaços do jogo oferecidas pelo eu-lírico, supomos que talvez o ritmo dos versos se assemelhe ao ritmo de um jogo de “bobinho” ou “altinha”, comuns em espaços com a rua e, principalmente, a praia. José Maurício Capinussú em *A Linguagem Popular do Futebol* (1988), fornece o significado conotativo de “bobo”: “Tipo de recreação, em que um grupo de jogadores se dispõe em um círculo e fica trocando passes, enquanto um outro jogador, no centro, tenta interceptar a bola” (CAPINUSSÚ, 1988, p.40). Se os espaços são múltiplos, “A bola é a mesma: forma sacra / para craques e pernas de pau”. Os contrastes se revelam nos versos de 5-9: a bola é “forma sacra”, portanto ganha um aspecto divino, talvez ligada analogamente à religião e seus rituais ou a sacralidade ritualística do jogo, enquanto que os movimentos do jogo adquirem traços de expressão artística, ao mesmo tempo é que a mesma para os bons e para os maus jogadores. Craques e pernas de pau compartilham o objeto e também o desejo pelo jogo seja na Copa-Mundo, seja no espaço do morro, seja na rua ou seja na alma. O futebol é então um objeto multifacetado, composto por bons e maus praticantes, esses, alimentados por um interesse comum: o frenesi artístico. Nesta pretensa trilha metalinguística, as “Estátuas súbitas”, os “desenhos feéricos”, “bailados de pés e troncos entrelaçados” rememoram algumas manifestações artísticas como a escultura, o desenho e a dança. Destacamos a presença das proparoxítonas (“estátuas”, “súbitas”, “feéricos” (adiante encontramos “lúdicos”) e a repetição da letra “s” (todas as palavras deste verso, com exceção da preposição “de”), gerando uma sonoridade que novamente suscita o som do movimento sendo executado. Os contrastes afirmam as características do jogo e o poeta abusa da descrição do quadro: a estátua em pleno movimento de voo; movimento esse inesperado e feérico, ou seja, deslumbrante ao ponto de parecer fantasioso.

O esporte torna-se forma de expressão artística e o jogador torna-se fazedor de arte tal qual é o poeta. Se rememorarmos o verso do solene poema “Procura da Poesia”, em que o eu-lírico enfatiza “O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia” e condena os maus poemas (o fará também em “A flor e a náusea”), levantaremos a hipótese de que a reflexão drummondina não recai apenas ao futebol praticado por craques e pernas de pau, mas a própria poesia, que também o é por bons e maus poetas. Pelas palavras de Antonio Candido (1995, p.70), podemos dizer que o poema e a própria reflexão poética surgem para Carlos Drummond de Andrade como “um núcleo emocional a cuja

a volta se organiza a experiência poética.”. Os instantes são lúdicos quando o corpo, vitorioso, derrota a “triste lei da gravidade”. A metalinguagem, esse falar do código através do código, é consolidada se entendermos que o ápice do movimento futebolístico é triunfante tal qual o momento em que o poeta finaliza seus versos. Pensando ainda em Antonio Candido (1995, p.88)., compreendemos que o poeta considera que “a atividade poética chega a parecer uma espécie de desabafo que se justifica pelo prazer, o alívio ou a atividade que proporciona.”. Jogar futebol parece, aos olhos do eu-lírico drummondiano, tão prazeroso quanto o fazer poético. A sublimação futebolística do gol, proposta por Pier Paolo Pasolini (2005) e defendida por José Miguel Wisnik (2009) e sustentada no poema drummondiano pelo “corpo triunfante” é semelhante à sublimação poética defendida por Octavio Paz (1982) – o retorno do homem ao seu estado natural: podemos pensar que depois de um gol, o jogador volta ao seu estado natural, à sua posição em campo, em busca de outro tento. Por seu aspecto reflexivo, “distante” fisicamente do jogo, mas tomado por reflexões e conflitos, Carlos Drummond de Andrade parece assumir o posto de torcedor-poeta. O jogo de futebol oferece matéria-prima ao escritor, permitindo que ele discorra não apenas sobre o esporte, mas sobre a própria poesia. O cotidiano no qual o futebol está inserido passa a ser o plano de fundo das composições drummondianas e o prosaísmo salta aos olhos na produção lírica do poeta mineiro. Quanto à essa relação da poesia com a prosa em Carlos Drummond, o crítico Alexandre Pilati (2009, p.54), à luz de Antonio Candido, escreve:

A ficção em Drummond, segundo Candido (2004a), é o ponto de intermédio que vai da poesia à crônica. Crônica e lírica drummondiana ligar-se-iam de modo decisivo e entre elas se estabeleceriam significativos contatos formais e discursivos. Isso explica o fato de que em sua poesia há um acentuado tom narrativo, que, no entanto, atrita-se com a atitude meditativa, confessional ou descritiva da lírica.

Identificamos ao menos três poemas futebolísticos em que o cunho narrativo drummondiano é evidente. Apresentaremos fragmentos de dois deles, “Em cinza e em verde” e “Aos ateltas”, a fim de expor a maneira como o futebol aparece para Carlos Drummond de Andrade. Aprofundaremos nossa análise no poema “De 7 dias”, que seguirá. Nestes versos o poeta mineiro conta os acontecimentos da semana posterior à vitória do Brasil contra a seleção de Gales na Copa do Mundo de 1958. Vitória essa que classificou a seleção nacional para as quartas-final do torneio. O poema, da

perspectiva temática, relembra o gênero crônica. O poeta utiliza o cotidiano e acontecimentos banais ou corriqueiros como plano de fundo para o desenvolvimento de seus versos, como podemos observar em “De 7 dias”, publicado no *Correio da Manhã*, em 22/06/58.

1. Começou festiva a semana:
2. espiávamos por uma frincha
3. a vitória, e eis que ela fulgura,
4. rosa aberta ao pé de Garrincha.

5. Ai emoções de Gotemburgo!
6. Futebol que nos arrebatas,
7. esse rugir de alto-falante
8. vale mozartianas sonatas.

9. E torço firme a vosso lado,
10. cidadãos que morais no assunto,
11. embora entenda de pelota
12. simplesmente o que vos pergunto.

13. Quem ganhou foi o Botafogo,
14. canta o severiano, alma leve.
15. Exclama junto um pena-boto:
16. - É, e quem perdeu foi Kruchev.

17. Entre estouros, risos e foguetes,
18. assustado, lá foge o pombo
19. que bicava milho na praça,
20. mas surge Adalgisa Colombo,

21. escultura, graça alongada,
22. e a seus munícipes ensina
23. que entre todos os bens da terra
24. a beleza é graça divina.

25. E o talento é a suprema dádiva:
26. penso nisso ao ver o Pega-fogo
27. no Dulcina e a rara Cacilda
28. em seu sutilíssimo jogo

29. de emoção: a infância pisada,
30. um murmúrio de pai a filho,
31. diálogo obscuro das almas
32. para quem o sol é sem brilho.

33. E que delícia *O protocolo*
34. velho Machado sempre novo!
35. Nosso teatro já floresce,
36. não é pinto ao sair do ovo.

37. Mas nem tudo foram ditosas
38. horas no tempo brasileiro:

39. O vento no Convair, e a chuva.
 40. A morte estava num pinheiro.
41. A morte estava à espera, surda,
 42. cega toda a humana piedade.
 43. e esse indecifrável mistério,
 44. inscrição chinesa no jade,
45. faz baixar um crepe silente
 46. sobre os gaios fogos votivos.
 47. Que João e Pedro, das alturas,
 48. suavizem a pena dos vivos.
49. E vem outro, mais outro dia.
 50. Paira a esperança junto à fé.
 51. A bola em flor no campo:
 52. jóia, e seu ouvires é Pelé.
- (DRUMMOND, 2002, p.33-35)

Desde o título notamos que o poeta jogará com os sentimentos humanos como a esperança e a fé. “De 7 dias” pode fazer referência ao ato ritualístico do acendimento de uma vela que queimará ao longo de sete dias. É muito comum que esse tipo de vela atenda pedidos devido, principalmente, a fé da pessoa e a busca para a realização de seus desejos. Essa suposta alusão à fé permeia o imaginário dos torcedores de futebol. Talvez por isso um dos versos finais do poema de Drummond de Andrade seja: “Paira a esperança junto à fé.”. Além disso, de acordo com a mitologia cristã da criação, Deus levou exatos 7 dias para construir o mundo e, no dia derradeiro, Ele descansou.

O poema é estruturado em 13 estrofes com 4 versos octossílabos por estrofe. Predomina a acentuação tônica nas 2, 6 e 8 sílabas. Em todas as estrofes, o segundo e o quarto verso rimam. De início, o poeta explora os contrastes do jogo semântico existente entre o substantivo “frincha” e o verbo “fulgura”. A vitória é observada à distância, por um espaço apertado e que dificulta a visualização do jogo. É possível que tal complicação para assistir ao jogo seja a mesma que o escrete brasileiro enfrentou no jogo contra os galeses. E então a esperança surge pelos pés de Mané Garrincha: rosa aberta, de brilho esplendoroso, fulgural. O difícil torna-se fácil. E a vitória, espiada com dificuldades no segundo verso, é agora coisa nova, como flor aberta, tem perfume e vivacidade.

Na segunda estrofe o poeta evoca/rememora as emoções do jogo. Sobre tal fato, supõe-se o distanciamento dele quanto ao objeto causador de emoções, entretanto, a exclamação ao final do quinto verso sugere que a continuidade no estado de arrebatamento do eu-lírico por conta do futebol. Os versos que compõe essa estrofe são

hiperbólicos do ponto de vista semântico. Tudo é esplendoroso. O futebol é arrebatador, encanta o torcedor-poeta, que por sua vez amplia a beleza do som que vêm dos estádios: são um rugir de alto-falante, que merecem a assinatura de um dos gênios da música clássica: Mozart. Contudo, não é qualquer tipo de composição musical que corresponde à magnitude sonora do esporte bretão. Carlos Drummond de Andrade faz referência às sonatas, um tipo musical desenvolvido em detrimento a música cantada. A referência a Mozart, gênio clássico que ajudou compor um estilo de sonata que tinha como principal característica os grandes contrastes através de variações de tons e temas, causando sensação de dramaticidade às composições. A música, assim como o futebol e a poesia, também possui movimento e ritmo. Novamente o esporte se confunde com a expressão artística e, novamente, seus elementos ganham força expressiva.

Nos versos de 9-12, Carlos Drummond de Andrade rompe com o distanciamento entre o eu- lírico e elementos exteriores à composição poética. Em “E torço firme a vosso lado”, o Eu coloca-se no mesmo patamar dos fervorosos torcedores, para logo em seguida reconhecer-se como pouco conhecedor das mazelas futebolísticas. Drummond parece conciliar a realidade dos torcedores com a sua própria tentativa de sintonizar-se com a realidade ao redor. A partir disso, citamos novamente Carlos Felipe Moisés (2007, p.111) em *Poesia & Utopia* no que tange à função da poesia:

A poesia pode servir, quem sabe, para nós ajudar a conviver com nossa interioridade, não como forma de isolamento nem como repúdio à realidade de fora, mas como aquela experiência decisiva que pode conduzir à sintonia com o mundo em redor. (2007, p.111)

O poeta afirma que entende de bola “simplesmente o que vos pergunto”. É irônico como Carlos Drummond suscita a dúvida sobre aquilo que ele conhece ou desconhece a respeito de futebol. À primeira vista, o eu-lírico realmente parece um indivíduo pouco futebolístico, mas não há nada de concreto quanto a esse suposto desconhecimento. Na estrofe, seguinte ele retoma a posição de observador: vê a comemoração do botafoguense e o reconhecimento deste torcedor com a Seleção Brasileira pelo tento da vitória ter sido anotado pelo maior craque do “Clube da Estrela Solitária”: Garrincha. Ao lado do torcedor, fanático e identificado com o escrete canarinho, surge o pena-boto, comentarista burocrático e protocolar. O suposto diálogo reforça a ideia do elemento cotidiano como plano de fundo da poesia drummondiana.

Em meio à esses elementos que ora o atrai e ora o repele, o poeta inicia o retrato dos acontecimentos semanais.

O jogo sonoro na quinta e na sexta estrofes acompanha o ritmo da descrição da cena drummondina. Dos versos 17-20, a elaboração rítmica fica por conta da repetição dos fonemas fechados /o/ e /u/ - *aliteração*, além do fonema /s/ - *assonância*, que suscitam o som dos estouros, dos risos e dos foguetes; referência, talvez, ao som do voo do pombo, que foge assustado da praça. Adentra à cena a Miss Brasil de 1958, Adalgisa Colombo. A beleza desta figura é tamanha que o poeta, nos versos 21-24 abusa dos fonemas abertos, especialmente com a repetição do fonema /a/. Nos parece que em momentos de “caos”, estouros e foguetes, o ambiente parece tomado por uma espécie de abafamento. Quando da entrada da bela mulher, o mesmo espaço ganha luminosidade e beleza. As reflexões cotidianas do poeta partem agora para o campo artístico: se “beleza é graça divina”, nos versos anteriores, o talento é “suprema dádiva”. É possível que Drummond tenha desenvolvido um sutil questionamento quanto à relação beleza x talento. Fato é que o eu-lírico rememora a peça *Pega-Fogo*, escrita por Jules Renard e interpretada por Cacilda Becker, encenada naquele mesmo ano no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro. A síntese do enredo do texto dramático se faz na estrofe seguinte. Drummond prossegue nas referências artísticas/dramáticas. Agora Machado de Assis surge através da citação da peça *O Protocolo*. É interessante pensar que o poeta reforce a já citada relação beleza x talento: enquanto há apenas um referencial de beleza, o campo teatral está em pleno processo de amadurecimento, com boas encenações e boas referências para a interpretação de personagens.

Neste ponto percebemos que o futebol já não é o centro das atenções do eu-lírico. Suas divagações vão além do cenário desportivo e da Copa-Mundo. O clímax do poema é o enquadramento do acidente com o Voo da Convair, ocorrido em 16 de junho de 1958, em São José dos Pinhais, Paraná. A força expressiva dos contrastes é notória: outrora, tomado pela alegria da vitória, o poeta canta a beleza da Miss e os frutíferos trabalhos do teatro nacional, agora, envolto pelo melancólico acontecimento, o eu-lírico reflete e personifica a morte: esta vive à espreita – naquele dia, espreitava de um pinheiro – e, para nós, ascende inesperadamente. A morte é desumana. O poeta se utiliza da figura de linguagem pleonasma para revelar o quão misteriosa é a morte: mistério indecifrável. À descrição da morte, o poeta, irônico ou não, acrescenta o pedido de alento aos vivos, às figuras religiosas de São João e São Pedro. E por fim volta o futebol. O poeta retoma o ciclo do poema quando da chegada de um novo dia.

Aparentemente, inicia-se também um novo ciclo festivo e repleto de esperança. O futebol surge como uma espécie de válvula de escape para a rotina cotidiana. O lirismo drummondiano, conforme assinala Davi Arrigucci Jr (2010, p.18) surge “mesclado de drama e pensamento.”. Novamente a metáfora da flor: a bola que é flor parece ser uma referência clara ao sentimento de renovação da fé por conta do futebol. É impossível não lembrarmos Olavo Bilac (1929) e seu poema “As flores”, em que o poeta também assinala para a flor como objeto renovador da esperança, sempre presente: “Reina a flor! pois qui a sorte / Que a flor a tudo presida, / E também enfeite a morte, / Assim como enfeite a vida.”. A bola também é joia e o lapidador desta pedra preciosa é Pelé. Novamente o eu-lírico desenvolve uma aproximação do jogo de futebol com a poesia. Percebemos que o lirismo drummondiano é fortemente impregnado por um aspecto narrativo. Alexandre Pilati (2009, p.54), norteado pelas proposições de Antonio Candido, reproduz o conceito candiano de “vocação monográfica” e justifica a narratividade da lírica de Carlos Drummond de Andrade pelo fato de

o eu-lírico de Drummond configurar-se como um intelectual/escritor dividido entre dois mundos que, num primeiro momento estabelece-se entre a brasilidade cordial e a norma do elemento estrangeiro; num segundo momento, entre a solidão do trabalho poético e a participa o na coletividade e, numa terceira fase entre a especializa o da poesia e a absor o das reformula es do sistema literário.

Percebemos, pois, que Carlos Drummond de Andrade descreve quadros cotidianos em “De 7 dias”; imagens que misturam elementos de brasilidade, às quais o futebol pertence e reflexões subjetivas tipicamente líricas. Como atentamos anteriormente, não apenas o último poema analisado apresenta essas características. Se analisarmos alguns versos de “Em cinza e em verde”, poema publicado em 21 de Maio de 1961 no *Correio da Manhã*, observaremos semelhante estrutura.

1. Eta semana triste! Os cavaleiros,
2. com surpresa estampada nos focinhos,
3. estacam de repente, por decreto.
4. Não era meu esporte predileto,
5. mas vejo que a cidade se esvazia,
6. hora a hora, de mais uma alegria,
7. um prazer, e são resta, no trabalho,
8. sentir da austeridade o cheiro do alho.
9. O futebol, também, são aos domingos?
10. Dizem, não sei. E lacrimejam pingos
11. de tédio, mau humor. Brincam (boatos)

12. que será proibido usar sapatos
 13. de mais de mil cruzeiros. Mas Bellini
 14. é passado pra trás? Ainda retine
 15. o coro vibrantíssimo, profundo,
 16. ao bravo capitão... Copa do Mundo,
 17. vais de tornando taça de amarguras.
 18. Sairão do fel as seleções futuras?
- [...]
(ANDRADE, 2002, p.47)

O poema, assim como o decorrer da semana, é dividido em vários quadros. As rimas emparelhadas e o verso decassílabo proparoxítono cadenciam boa parte do ritmo poético que, por sua vez, se aproxima do prosaísmo da fala cotidiana, quanto à isso, recorreremos à Antonio Candido (1996, p.20): “Verso capaz de conter uma emissão sonora prolongada, e bastante variado para se ajustar ao conteúdo.”. Desde o primeiro verso, o eu-lírico estabelece uma relação direta e aparentemente descontraída com o interlocutor, o vocábulo “eta” evoca essa relação de diálogo corriqueiro entre os indivíduos. A semana é marcada, inicialmente, pela surpresa dos cavalinhos (e não cavalos! – o diminutivo sugere certa afeição por parte do eu-lírico) em relação à algum tipo de proibição via decreto. Sabemos, pois, que esse trecho do poema referencia o Decreto Nº 50.578, de 10 de Maio de 1961, assinado pelo então presidente Janio Quadros, o qual proibiu a realização de corridas de cavalos durante a semana, restringindo-as aos domingos e feriados. O mesmo documento ainda veta a presença de menores de 21 anos nesse tipo de evento. A personificação dos equinos que, “com surpresa estampada nos focinhos, / estacam de repente (...)”, soa bem-humorada diante da tristeza (“eta semana triste!”) anunciada no primeiro verso. Após narrar o fato, eu-lírico reflete, informando-nos de que não era o seu esporte favorito, mas que poderia ser o de muitos outros, já que “a cidade estava vazia” e não apenas de pessoas, mas “de mais um alegria,/ um prazer”. No trabalho, espaço supostamente tedioso e o único cujo a prática não foi (e não será!) proibida, as pessoas sentirão o desagradável aroma (de alho) das políticas de austeridade. A metáfora construída sobre o cheiro de alho não parece por acaso; sabe-se de uma vasta mitologia que rodeia esse alimento, à época em que o poema foi escrito, o alho havia sido muito utilizado para tratar enfermidades dos combatentes da Segunda Guerra Mundial¹. A tentativa de reflexão drummondiana

¹ **Alho: Por ele se fez a primeira greve da História, com ele lutavam os exércitos romanos.** Disponível em <https://lifestyle.sapo.pt/sabores/noticias-sabores/artigos/alho-por-ele-se-fez-a-primeira-greve-da-historia-com-ele-lutavam-os-exercitos-romanos>. Acesso em 03 de Out. de 2020.

parece ligar o cheiro do alho, natural em situações de enfermidades, à falta de alegria e prazer retratadas na cidade do poema.

No verso nove, o eu-lírico desanda a falar de futebol e, ironicamente, sugere a proibição da prática do esporte, destinada aos domingos, assim como as corridas de cavalo. Ironiza e desmente, delega ao outro a (des)informação: “Dizem, não sei.”. Só de pensar nisso, o tédio e o mau tomam conta da voz do poema (verso 11). Identificamos esse processo de afirmação e negação ao longo dos versos seguintes; novamente o eu-lírico explica boatos, espalhados por outro (*brincam* – terceira pessoa do plural), sobre uma possível proibição do uso de sapatos “de mais de mil cruzeiros”. A antítese surge neste verso pois o poeta contrasta o tédio e o mau-humor com a brincadeira que se segue e depois disso, a mudança abrupta, com a séria indagação acerca de Bellini, zagueiro e capitão da Seleção Brasileira, *ser passado para trás*. Dias antes da publicação do poema, o escrete canarinho enfrentou a Seleção do Paraguai, em torneio válido pela extinta Taça Oswaldo Cruz daquele ano. No primeiro jogo, vitória brasileira sem sustos: 2 a 0. No segundo prélio, porém, os paraguaios anotaram dois tentos e terminaram o primeiro tempo de jogo à frente no placar. O Brasil, contudo, virou o jogo para 3 a 2, com gols de Coutinho (2x) e Quarentinha. Não encontramos quaisquer relatos que deem conta de algum erro cometido pelo zagueiro nos gols paraguaios, portanto o questionamento do eu-lírico sobre Bellini ter sido passado para trás nos parece um mero exercício retórico ao que virá à seguir: a exaltação do capitão brasileiro, Herói bravo e valoroso, defendido em coro vibrantíssimo. É interessante a maneira como insurge a figura desse herói em meio ao caos das proibições, do tédio e do mau humor. Este ser mitológico parece apaziguar, com as suas virtudes, todo o ambiente conflituoso que o cerca e aos seus semelhantes. Por um momento, a esperança renasce pela figura de Bellini. Recorrendo à Leonardo Vivaldo (no prelo, p.18), encontramos análise fundamental: “É daí que, talvez, insurja a figura do herói no esporte (...) pois suas realizações são apanhar um conjunto de regras de um universo que se faz ali, a nossa frente, e condensá-lo, recortá-lo e até mesmo domá-lo para um todo harmônico.”. A esperança alimentada pela figura heróica logo se esvai e o eu-lírico torna a realidade, sugerindo que a Copa do Mundo, a ser realizada no ano seguinte, tornar-se-á *taça de amarguras*. Receosidade pelos gols paraguaios? Talvez. Fato é que nos dois momentos em que cita o futebol, Carlos Drummond de Andrade parece tratá-lo com seriedade. Primeiro, ao considerar os jogos apenas aos domingos, revela os “pingos de tédio” e “mau humor”; à seguir, exalta a figura de Bellini, mas

sem deixar de lado a preocupação com o futuro da seleção, que será revelada no questionamento final (do fragmento analisado): “Sairão do fel as seleções futuras?”. A alusão metafórica ao amargor retoma a seriedade com que o eu-lírico cantara o tédio e o mau humor nos versos iniciais. Novamente, observamos o movimento de refluxo da expressão, proposto por Davi Arrigucci Jr. (2002, p.28), em *Coração partido*:

Discrição ou timidez, a reserva era um misto de confiança e acinte, de confissão e agressão, supondo sempre um Eu reflexivo atrás do Eu, com o efeito paradoxal de mudar substancialmente a direção do próprio senso de humor, na sua combinação insólita de graça ferina com gravidade.

Nos versos de “Em cinza e em verde” encontramos um pouco do Eu desconfiado, retorcido, torto (*gauche*) do Drummond de *Alguma Poesia* e de *Brejo das Almas*. A maneira como o poeta vacila na abordagem de seu objeto poético se assemelha também às proposições de Antonio Candido (1995, p.67), no ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”: “Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo do ser.”. Embora seu relato soe social ou com marcas de reflexão individual, concordamos, novamente com Candido (1995, p.68), sobre haver, nessa fase de Carlos Drummond de Andrade, as “inquietudes poéticas” de um homem em plena maturidade literária. Mesmo o título do poema suscita uma espécie de oscilação ou variação do sério para o humor-ironico: a mudança do cinza, cor que indica uma gravidade (“eta semana triste!”), para o verde, cor ligada à esperança, a qual poderia ser renovada pela esperança no jogador-herói (Bellini) e pelo futebol, transparece uma reflexão mediada pelos conflitos internos do poeta e o seu desconcerto perante ao mundo.

O próximo poema a ser analisado indica, novamente, esse aspecto de meditação grave alinhado com o humor. “Aos atletas” foi publicado em 24 de Julho de 1966, dias depois da melancólica eliminação da Seleção Brasileira na Copa do Mundo da Inglaterra. Os brasileiros, até então bicampeões mundiais e defendendo o título, viram suas chances de tricampeonato reduzidas quando Pelé lesionou seu joelho direito após duas entradas violentas do zagueiro Moraes, na partida derradeira da fase de grupos contra a forte Seleção Portuguesa, do craque Eusébio. O escrete canarinho precisava vencer a peleja por dois gols de diferença para avançar, mas sem a sua estrela principal, não teve a mesma sorte que na Copa anterior. Pela primeira e até hoje única vez na história dos campeonatos mundiais, a Seleção Brasileira não passou para a fase de

mata-mata. Envolvido pela situação trágica, Carlos Drummond de Andrade canta aos atletas:

1. Os poetas haviam composto suas odes
2. para saudar atletas vencedores.
3. A conquista brilhava entre dois toques.
4. Era frágil e grácil
5. fazer da glória ancila de nós todos.

6. Hoje,
7. manuscritos picados em soluço
8. chovem do terraço chuva de irrisão.
9. Mas eu, poeta da derrota, me levanto
10. sem revolta e sem pranto
11. para saudar os atletas vencidos.

12. Que importa hajam perdido?
13. Que importa o não-ter-sido?
14. Que me importa uma taça por três vezes,
15. se duas a provei para sentir,
16. coleante, no fundo, o malicioso
17. Mercúrio de sua perda no futuro?

18. É preciso xingar o Gordo e o Magro?
19. E o médico e o treinador e o massagista?
20. Que vil tristeza, essa
21. a espalhar-se em rancor, e não em canto
22. ao capricho dos deuses e da bola
23. que brinca no gramado
24. em contínua promessa
25. e fez um anjo e faz um ogre de Feola?

26. Nem valia ter ganho
27. a esquiva copa
28. e dar a volta olímpica no estádio
29. se fosse para tê-la em nossa copa
30. ternamente prenda de família
31. a inscrever no inventário
32. na coluna de mitos e baixelas
33. que à vizinhança humilha,
34. quando a taça tem asas, e, voando,
35. no jogo livre e sempre novo que se aprende,
36. a este e aquele vai-se derramando.

37. Oi, meu flavo canarinho,
38. capricha nesse trilo
39. tanto mais doce quanto mais tranquilo
40. onde estiver Bellini ou Jairzinho,
41. o engenhoso Tostão, o sempre Djalma Santos,
42. e Pelé e Gilmar,
43. qualquer dos que em Britânia conheceram
44. depois da hora radiosa
45. a hora dura do esporte,

46. sem a qual não há prêmio que conforte,
 47. pois perder é tocar alguma coisa
 48. mais além da vitória, é encontrar-se
 49. naquele ponto onde começa tudo
 50. a nascer do perdido, lentamente.
51. Canta, canta, canarinho,
 52. a sorte lançada entre
 53. o laboratório de erros
 54. e o labirinto de surpresas,
 55. canta o conhecimento do limite,
 56. a madura experiência a brotar da rota esperança.
57. Nem heróis argivos nem párias,
 58. voltam os homens — estropiados
 59. mas lúcidos, na justa dimensão.
 60. Souvenirs na bagagem misturados:
 61. o dia-sim, o dia-não.
 62. O dia-não completa o dia-sim
 63. na perfeita medalha. Hoje completos
 64. são os atletas que saúdo:
 65. nas mãos vazias eles trazem tudo
 66. que dobra a fortaleza da alma forte.
- (ANDRADE, 2002, p.85-87)

O poema é composto por 66 versos livres (variando entre hexassílabos decassílabos e dodecassílabos), não havendo esquema fixo na disposição das rimas. À luz de José Guilherme Merquior (1975, p.198) e seu *Verso Universo em Drummond*, compreendemos que em “Aos atletas”, o poeta mineiro ainda está envolvido pelo processo de experimentação técnica iniciado anos antes, em *Lição de Coisas*. À essa fase, Merquior denomina “terceira fase do lirismo drummondiano” e assinala que “a hegemonia do verso livre – que constituía em todo o terceiro período do lirismo drummondiano – é inegável.” (1975, p.199). O aspecto narrativo novamente está presente e o poema lírico parece confundir-se com a voz narrativa da crônica, fato que Davi Arrigucci Jr. (2002, p.15) atesta em *Coração partido*: “Seu lirismo, sem prejuízo da mais alta qualidade, nunca foi puro, mas mesclado de drama e pensamento.”. Em “Aos atletas”, identificamos uma variedade rítmica acentuada e as reflexões sugeridas por Arrigucci Jr., as quais, com o perdão do trocadilho, transcendem o campo futebolístico. A conquista daquela Copa-Mundo parecia tão certa que os poetas imortalizavam seus heróis (novamente a figura do jogador-herói, observada nos versos de “Em cinza e em verde”, ressurgem) em odes, forma lírica clássica. Notamos uma sugestão de que a conquista, aos olhos do poeta, parecia algo incerto. Observando o campo semântico das palavras utilizadas por ele para se referir à ela – vocábulos esses

que são “frágil” e “grácil” – perceberemos um certo distanciamento do eu-lírico drummondiano diante do pensamento coletivo do momento. Esse distanciamento será exposto no verso nove, da segunda estrofe, quando a voz do poema se auto-proclama “poeta da derrota”, aquele que se levanta, diante da queda dos demais, o ser que sauda os derrotados sem revolta e sem lágrimas, diante da melancolia que insurge nos demais poetas. Na duas primeiras estrofes, o poeta parece distanciar-se de qualquer sentimentalidade, tanto na reflexão ligada ao futebol como na própria concepção poética. Sobre isso, Davi Arrigucci Jr (2010, p.19) assina: “Drummond é o primeiro a desconfiar de qualquer sentimento; é o primeiro a criticar e ironizar todo sentimentalismo, no sentido vulgar e lacrimoso do termo.”. Esse movimento trata-se, pois, de um “diálogo com a herança romântica baseado numa atitude profundamente antirromântica.” (ARRIGUCCI JR, 2010, p.19). Afastando-se de qualquer melancolia em sua produção dedicada aos atletas, a reflexão drummondiana caminha para uma direção profundamente filosófica, retórica e além-futebol. A terceira estrofe, construída sobre indagações (“que importa hajam perdido? / que importa o não-ter-sido?”, por exemplo) suscita um diálogo com os poetas do início do poema, aqueles que construíram seus versos esperando a glória (in)certa e que picaram seus manuscritos em prantos. O poeta parece se articular com aquele espaço retorcido (*picado*) e por isso, ele indica nos versos de 14 à 17, que mesmo a conquista da taça causaria alguma cólera no futuro. Mesmo a vitória é tratada como um obstáculo e disso, recorreremos às inquietações drummondianas, propostas por Antonio Candido (1995, p.75), em especial àquela que diz respeito à consciencia crispada do autor: “

A consciência crispada, revelando o constrangimento da personalidade, leva o poeta a investigar a máquina retorcida da alma; mas também a considerar a sua relação com o outro, no amor, na família, na sociedade. E as relações humanas lhe parecem dispor-se num mundo igualmente torto.

O mundo igualmente torto de “Aos atletas” é aquele em que a vitória ou a glória de um momento será tornada em cólera no futuro. Ciente disso, o eu-lírico questiona nos versos iniciais da quarta estrofe a necessidade de se xingar o Gordo, o Magro, o médico, o treinador e o massagista. Por qual razão cantar a tristeza e a indiferença dos deuses e da bola diante dessa consciencia em relação à realidade? Por qual razão divinizar para logo em seguida demonizar o treinador Feola? É sempre bom lembrar

que Vicente Feola comandou a Seleção Brasileira na primeira conquista do Mundo em 1958. Há, nesse ponto, o retrato do passado glorioso e que, no futuro, tornou-se a coléra e melancolia da derrota. Carlos Drummond parece remeter à uma ideia de “perder para ganhar” e reforça isso com os versos da quinta estrofe: “Nem valia ter ganho / a esquiava Copa / e dar a volta olímpica no estádio / se fosse para tê-la em nossa copa.”. E a vida? Não é a vida qualquer coisa se não um nascer para morrer? À luz da imagem drummondiana, percebemos que o poeta comunica algo que transcende o futebol. Embora a derrota não o satisfaça, o eu-lírico demonstra conformismo para com ela e essa característica do poema drummondiano será encontrada em situação análoga noutro texto futebolístico, que aborda nova derrota da Seleção Brasileira em um Copa do Mundo. Em sete de Julho de 1982, dias após a Tragédia do Sarriá, como ficou conhecido o jogo em que o Brasil de Zico, Sócrates e Falcão perdeu para a Seleção Italiana por 3 x 2, naquilo que para muitos simboliza a morte do futebol-arte brasileiro, Carlos Drummond de Andrade publicou a crônica “Perder, ganhar, viver”. De tom muito semelhante à “Aos atletas”, o autor (2002, p.180) escreve:

Se a Seleção fosse à Espanha, terra de castelos míticos, apenas para pegar o caneco e trazê-lo na mala, como propriedade exclusiva e inalienável do Brasil, que mérito haveria nisso? Na realidade, nós fomos lá pelo gosto do incerto, do difícil, da fantasia e do risco, e não para recolher um objeto roubado. A verdade é que não voltamos de mãos vazias porque não trouxemos a taça. Trouxemos alguma coisa boa e palpável, conquista do espírito de competição. Suplantamos quatro seleções igualmente ambiciosas e perdemos para a quinta.

A derrota não é qualquer coisa se não aprendizado. Algo que o poeta defenderá nos versos finais da sexta estrofe, ao mencionar os atletas do escrete canarinho (Bellini, Jairzinho, Tostão, Djalma Santos, Pelé e Gilmar) ele afirma que “perder é tocar alguma coisa / mais além da vitória, é encontrar-se / naquele ponto onde começa tudo / a nascer do perdido, lentamente.”. Pensemos agora na poesia e, principalmente nas proposições do inesgotável Octavio Paz (1982, p.43) acerca da linguagem poética e de sua origem: “(...) mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si.”. Isso quer dizer que a necessidade da expressão poética surgiu da perda de contato do homem para com o mundo natural, exterior. A poesia surge, pois, em um momento de perda; ela floresce “naquele ponto onde começa tudo / a nascer do perdido, lentamente.”. Fica nítida a experiência metalinguística nos versos drummondianos – tal experiência será desenvolvida adiante, em poemas onde há maior

latência desse elemento e, por enquanto, contentaremos-nos com as colocações de Antonio Candido (1995, p. 87): “A sua poesia é em boa parte uma indagação sobre o problema da poesia.”. O poeta canta o “laboratório de erros” e “o labirinto de surpresas”, em uma hipotética alusão ao caminho percorrido pelo escrete canarinho em direção à madura experiência, aspecto fundamental para a retomada da glória. Não seria o próprio caminho percorrido pelo poeta o mesmo “laboratório” e o mesmo “labirinto”? Erros e acertos, experimentação e técnica – e, lembramos, conforme apresentamos acima, José Guilherme Merquior (1975) assinala que o próprio Carlos Drummond passava por um processo de experimentação de sua lírica. A referência ao próprio fazer poético parece cada vez mais assentada. Por fim, na última estrofe, o eu-lírico rompe com a premissa do “jogador-herói” e com o processo de mitificação desses atletas. O processo de negação à ode – forma lírica que parece simbolizar a imortalização da glória – iniciado na primeira estrofe, é “fechado” ao final do poema, quando a voz lírica anuncia a volta dos homens, estropiados e lúcidos (v.57-59). Essa demarcação anti-mítica parece ser uma espécie de exercício de racionalidade do eu-lírico que já anunciara no início do poema: estava livre do sentimento de revolta e de pranto (v.9 e 10). A glória e a derrota, souvenirs trazidos da Inglaterra pelos jogadores brasileiros, são representados pelo *dia-sim* e *dia-não* nos versos drummondianos. Complementaridades antagonicas, tensões que permeiam a essência do esporte. Não é a poesia uma produção marcada por tensões e por dias-sim e dias-não? Novamente a sugestão metalinguística aguça os nossos sentidos: jogar futebol parece algo parecido com o fazer poético – as tensões, a glória da vitória e do poema completo, a derrota na peleja e o não-fazer artístico, enfim, futebol e poesia parecem criações intimamente ligados. A reflexão drummondiana conclui a saudação aos atletas derrotados reiterando a proposta da derrota como aprendizado: as mãos vazias de taça e de medalhas traz o ensinamento e o conhecimento das pedras que compõe o caminho da vitória. A pedra no meio do caminho; o obstáculo que diferencia vencedores dos vencidos. Outra vez, a ideia do “perder para ganhar” na composição lírica parece dialogar com o fechamento da supracitada crônica “Perder, ganhar, viver”, de 1982, onde o autor (2002, p.181) afirma: “Perdendo, após o emocionalismo das lágrimas, readquirimos (ou adquirimos, na maioria das cabeças) o senso da moderação, do real contraditório, mas rico de possibilidades, a verdadeira dimensão da vida.”.

Carlos Drummond de Andrade faz de seus versos em “Aos atletas” uma reflexão sobre o jogo, sobre a vida e, em uma escalar menor, se compararmos à outros

poemas, sobre a poesia. A fim de compreender essa reflexão metapoética nos versos drummondianos, avançaremos um pouco no tempo, considerando agora a estética metalinguística inserida na poética de Carlos Drummond de Andrade. A partir deste movimento, nos deparamos com o poema “Craque”, publicado originalmente em *Boitempo* (1968). Dois pontos, antes da análise, são relevantes: o primeiro é o aprofundamento do próprio conceito de metalinguagem na lírica do poeta itabirano; enquanto que o segundo diz respeito ao livro onde o poema foi publicado. O exercício metalinguístico consiste, e é sempre bom reforçar, no uso do código para a abordagem do próprio código. Na lírica de Carlos Drummond, o metapoema floresce desde *Alguma Poesia* (1930), o belíssimo “No meio do caminho” é uma prova disso. Nestes versos, o poeta procura dobrar os obstáculos que o separam de sua obsessão: o poema. Antonio Candido (1995, p.88), ao abordar essa inquietação drummondiana, analisa os versos de “Explicação”, outro texto de *Alguma Poesia* e afirma que a “atividade poética chega a parecer uma espécie de desabafo que se justifica pelo prazer, o alívio ou a atividade que proporciona.”. Ainda à luz de Candido, não podemos deixar de citar o poema “O lutador”, de *José* (1941), onde o poeta, de acordo com José Guilherme Merquior (1975, p.72), “adota decididamente uma poética fundada na experiência da linguagem.”, em detrimento à poética do vivido idealizada até *Sentimento de Mundo* (1940). Finalmente, é importante dizer que o contato maduro de Carlos Drummond de Andrade com a metalinguagem é visível em *A Rosa do Povo* (1945). Merquior (1975, p.121) considera esta a fase do “meio dia da escrita” drummondiana e complementa essa proposição observando que

Com *José* e a *A Rosa do Povo*, isto é, com sua poesia composta de 1941 a 1945, Drummond traz ao modernismo três conquistas decisivas para o desenvolvimento da literatura brasileira: um realismo social excepcionalmente penetrante, muito acima do lirismo declamatório da poesia engjada; uma poesia metapoética, nutrida de uma espécie de reflexão instropectiva da escrita; um lirismo enfim, de interrogação existencial.

O projeto metapoético drummondiano seguirá seu curso natural até maturidade plena e o domínio da linguagem poética pelo poeta. Dessa forma, chegaremos finalmente à obra *Boitempo*, de 1968, espaço de publicação do poema “Craque”. Sobre esse livro de poemas recorreremos, novamente, à José Guilherme Merquior (1975, p.219): “Pela primeira vez o tema de Itabira reina em todo o livro. *Boitempo*.”. Além

das referências à Itabira, a memória também é parte fundamental nesta obra e sobre isso, Leonardo Vivaldo (2014, p.246) complementa a explanação: “(...) é logicamente impossível escrever qualquer linha sobre os livros de *Boitempo* sem a palavra memória – e o que dela se desprende.”. Identificaremos nos versos seguintes, uma espécie de mescla entre a memória afetiva, possivelmente remontada aos tempos em que Carlos Drummond de Andrade frequentava o Colégio Arnaldo e um toque metalinguístico no momento em que o poeta mineiro aborda a figura de um contemporâneo seu: o também poeta (e conterrâneo) Abgar Renault. Abaixo, “Craque”.

1. Segundo *half-time*.
 2. Declina a tarde sobre o *match*
 3. indefinido.
 4. O Instituto Fundamental envolve o adversário.
 5. A taça já é sua, questão de minutos.
 6. Mas Abgar, certeiro, irrompe
 7. de cabeçada,
 8. conquista o triunfo para o deprimido
 9. team confuso do Colégio Arnaldo.
 10. Olha aí o Instituto siderado!

 11. Despe Abgar o atlético uniforme,
 12. simples recolhe-se ao salão de estudo
 13. para burilar um dolorido
 14. soneto quinhentista:
 15. *Em vão apuro minha fortitude,*
 16. *Senhora, por vencer o meu amor.*
- (ANDRADE, 2002, p.237)

O poema é composto por 16 versos livres, uma das marcas recorrentes na poesia de Carlos Drummond de Andrade naquela fase lírica. O espaço construído na estrofe inicial remete à uma suposta peleja futebolística entre o Colégio Arnaldo, defendido por Abgar Renault e talvez pelo próprio eu-lírico contra o Instituto Fundamental. É conveniente dizer que essas instituições de ensino são tradicionais na cidade de Belo Horizonte/MG, entretanto, não conseguimos descobrir se houve realmente um confronto futebolístico entre ambas em algum momento da história. Sabemos sim, que tanto Carlos Drummond de Andrade quanto Abgar Renault estudaram no Colégio Arnaldo e que este último, atualmente, é reconhecido por ser uma potência esportiva. Sobre Abgar Renault²,

² Abgar Renault: Biografia. Disponível em <https://www.academia.org.br/academicos/abgar-renault/biografia>. Acessado em 09 de Outubro de 2020.

precisamos referenciar alguns dados bibliográficos. De acordo com o perfil no site da Academia Brasileira de Letras:

Abgar de Castro Araújo Renault foi professor, educador, político, poeta, ensaísta e tradutor, nascido em Barbacena, MG, em 15 de abril de 1901, e morto no Rio de Janeiro, RJ, em 31 de dezembro de 1995. Filho de família tradicional belorizontina, realizou os estudos primários, secundários e superiores em Belo Horizonte, onde começou a exercer o magistério. Foi professor do Ginásio Mineiro de Belo Horizonte, da Universidade Federal de Minas Gerais e, no Rio de Janeiro, do Colégio Pedro II e da Universidade do Distrito Federal. Como poeta, foi contemporâneo de Carlos Drummond de Andrade, juntou-se ao grupo surrealista moderno e participou do movimento modernista de Minas Gerais. Apesar de ter a obra associada ao Modernismo, fazia uma poesia original, audaciosa, não formalista e não ligada a nenhuma escola poética. Foi também um notável tradutor de poetas ingleses, norte-americanos, franceses, espanhóis e alemães. Era um grande especialista em Shakespeare. Sua poesia tem sido incluída em numerosas antologias, no Brasil e no exterior.

Pensando na relação de Abgar Renault com Carlos Drummond, encontramos duas passagens que nos parecem relevantes. Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, Renault revela como conheceu o autor de *Boitempo* e a sua visão à respeito da poética drummondiana:

O Carlos eu conheci de uma maneira muito curiosa. Foi em frente ao cinema Odeon, que era também na rua da Bahia. Eu estava esperando a segunda sessão e o Carlos aproximou-se de mim e me disse: "O senhor é o Abgar, não é?". Eu disse: "Sou eu mesmo, por quê?". Ele falou: "Eu gosto muito das suas coisas". Eu fiquei muito preso naquilo. Eu sabia que o Carlos era um nome muito importante, mas não tinha lido nada dele ainda. Ali nós fizemos uma relação muito numerosa, muito boa. Um outro sujeito que fazia parte do grupo, e que foi muito importante, e tinha muita influência entre nós, embora escrevesse pouco, foi o Milton Campos. Era um crítico excelente, e ao mesmo tempo muito engraçado nas suas observações. Talvez ele tenha sido o grande orientador. [...] não gostava de alguns poemas, depois publicados em "Alguma Poesia", nos quais ele carregava contra a poesia antiga, clássica. Mas eu não me lembro de nenhuma desavença com ele. Uma vez eu lhe escrevi comentando um poema seu sobre Belo Horizonte -a meu ver exagerado-, e ele me respondeu de forma bastante contrariada. Ele sempre foi muito intransigente. Achava-o difícil. Mas nunca tivemos nenhuma desavença. (1996)

A relação entre os dois poetas mineiros parece se dar, também, no âmbito da crítica literária. José Guilherme Merquior (1975, p.209) releva que Abgar Renault, estudioso da literatura britânica e conhecedor da origem genealógica escocesa de Carlos Drummond de Andrade, foi quem “apreendeu bem o caráter britânico do humor drummondiano.”. Ainda de acordo com o crítico, “Abgar Renault estabelece um curioso paralelo entre Drummond, descendente de escoceses por sua mãe, e o poeta William Drummond of Hawthornden.” (Idem, p.209). Finalmente, Merquior (Idem, p.209) acrescenta que Abgar Renault “acha seu retrato [o de William of Hawthornden] de uma espantosa semelhança com Carlos Drummond de Andrade.”. O fato é que há na relação entre Carlos Drummond de Andrade e Abgar Renault um respeito mútuo no que diz respeito à produção poética e talvez por isso, o último tenha sido o “craque” referenciado por Carlos Drummond.

Nos versos do poema, Abgar anota o tento decisivo para a conquista da taça pelo confuso time do Colégio Arnaldo. Carlos Drummond se utiliza de dois estrangeirismos ingleses “half-time”, “match” e “team” e creditamos esse uso à ironia drummondiana, ciente do conhecimento do amigo em relação à literatura inglesa. O *match*, que até então parecia destinado à equipe rival, vê a mudança repentina quando da cabeçada certa de Abgar. Há um instigante paradoxo no início do poema: no segundo e terceiro versos, o jogo está indefinido, mas já nos seguintes (v.5, especificamente), a taça já aparece destinada ao Instituto Fundamental. Como pode uma partida indefinida sofrer brusca alteração? A explicação mais plausível para tal mudança recaí sobre a precisão do homenageado em transformar, rápida e novamente, os rumos da partida. Inclusive, o aspecto preciso nos movimentos de Abgar podem remeter ao fato de que ele fora exímio sonetista, fato que será revelado no próprio poema através dos versos 14-16; é imprescindível dizer que são nessas passagens em que observamos o maior metalinguístico do poema. A alusão à produção poética de Abgar Renault é o ponto em que o eu-lírico mais alude ao fazer poético. É interessante o modo como Carlos Drummond de Andrade atribui ao Colégio Arnaldo, defendido por Abgar Renault, trejeitos pouco virtuosos: o triunfo é *deprimido* e a disposição da equipe é *confusa*. Da certeza da conquista, o Instituto Fundamental amarga a derrota atordoado, siderado (v.10). Findada a primeira estrofe e vencida a peleja futebolística, o eu-lírico muda o espaço e Abgar, as suas vestes. Ele despe-se do uniforme da equipe e com a simplicidade de quem parecia saber da vitória no jogo de futebol, torna aos estudos não para apenas

escrever, mas sim para *burilar*, ou seja, para apurar os seus versos. Certo, como fora no jogo, o poeta comporá um soneto aos moldes clássicos, com destaque para o verso decassílabo. Carlos Drummond, contudo, modifica os versos de Renault. Originalmente publicado na obra *Sonetos antigos* (1923), observaremos que esses versos decassílabos (“*Em vam apuro a minha fortitude, / Senhora, por vencer o meu Amor.*”), serão transformados em eneassílabos (nove sílabas), conforme consta nos versos finais de craque (“*Em vão apuro minha fortitude / Senhora, por vencer o meu amor.*”). Além de modificar a medida e a acentuação dos versos, Carlos Drummond parece romper com toda a seriedade construída ao redor da imagem de Abgar Renault. De maneira irônica e bem-humorada, o autor de *Boitempo* alude novamente o fazer poético ao (re)construir os versos de seu contemporâneo. Por meio deste exercício, o poeta parece reestabelecer o diálogo com a vanguarda da primeira geração do Modernismo brasileiro. Davi Arrigucci Jr (2010), ao analisar a poesia reflexiva drummondiana e defini-la com uma poética do “pensar sobre o pensar” (Idem, p.18), avalia que mesmo nos “poemas-piadas” de Drummond encontraremos este aspecto. Adiante, ao propor que o humor varia entre o poetas modernistas, o mesmo Davi Arrigucci Jr. (2010, p.19) explica que o sentido humorístico “nas mãos de Drummond está realmente perto do chiste pelo casamento de comicidade com seriedade, de graça acintosa com severa gravidade, envolvendo a ambiguidade de tom própria da conexão dos elementos opostos.”. Essa oscilação entre o tom grave e sério para o humor e a ironia parece ser uma das latências de “Craque”; é interessante percebermos o movimento do poema: o eu-lírico inicia-o falando sobre futebol e termina-o abordando questões ligadas à poesia. Articulado o recurso da metalinguagem com o refinado senso humor, Carlos Drummond produz imagens que se alinham ao projeto literário de *Boitempo* e também ao projeto total de sua obra: a memória dos tempos de Colégio, em que as pejejas futebolísticas deveriam ser rotineiras, bem como a inquietude sobre a reflexão do fazer poético.

Em “Craque”, percebemos que o futebol surge como o plano de fundo de um processo de rememoração. Intitulamos este capítulo como “Drummond: poeta-torcedor” justamente pelo fato de que o esporte para Carlos Drummond de Andrade parece um espaço para reflexão e também de contemplação; além disso, os mais belos versos futebolísticos do poeta mineiro parecem ter sido produzidos em tempos de Copa do Mundo, período em que as molas nervosas dos torcedores trabalham fervorosamente. É

o caso do poema que analisaremos à seguir: intitulado “Meu coração no México”, ele foi publicado em 09 de Junho de 1970, no Jornal do Brasil, dois dias após a vitória brasileira contra com a Seleção Inglesa, até então defensora do título mundial. Aquele jogo selou a classificação brasileira para a próxima fase daquela Copa e o foi o primeiro grande teste do lendário escrete de Félix, Carlos Alberto Torres, Brito, Piazza, Everaldo, Clodoaldo, Rivellino, Gérson, Tostão, Jairzinho, Pelé, dentre outros grandes nomes do nosso futebol. Abaixo, “Meu coração no México”.

1. Meu coração não joga nem conhece
2. as artes de jogar. Bate distante
3. da bola nos estádios, que alucina
4. o torcedor, escravo de seu clube.
5. Vive comigo, e em mim, os meus cuidados.
6. Hoje, porém, acordo, e eis que me estranho:
7. que é de meu coração? Está no México,
8. voou certo, sem me consultar,
9. instalou-se, discreto, num cantinho
10. qualquer, entre bandeiras tremulantes,
11. microfones, charangas, ovações,
12. e de repente, sem que eu mesmo saiba
13. como ficou assim, ele se exalta
14. e vira coração de torcedor,
15. torce, retorce e se distorce todo,
16. grita: Brasil! Com fúria e com amor.

(ANDRADE, 2002, p.109)

Os versos de “Meu coração no México” são, provavelmente, a melhor amostra daquilo que classificamos como “poeta-torcedor”. Composto por dezesseis versos decassílabos brancos em que identificamos um mote ligado à oscilação entre razão e emoção. Nos seis primeiros versos, percebemos a posição que o eu-lírico assume: distante das emoções futebolísticas, ele “não conhece as artes do jogo” e seu coração, personificado, “bate distante da bola nos estádios”. Livre, pois, de qualquer amarra emocional com o jogo, o coração do poeta vive sob os cuidados de seu *dono*. Embora observemos a tentativa do eu-lírico em expressar o domínio lúcido e racional em relação às suas emoções, identificamos a própria expressão dessa necessidade de controle sentimental remete àquilo que Davi Arrigucci Jr. (2002, p.41) afirma sobre o poeta dizer o que está presente em seu coração: “(...) Drummond parece empenhado num esforço conceitual de dizer com precisão o que vai no coração, buscando reconhecer os próprios sentimentos.”. A consciente reflexão drummondiana sobre os sentimentos presentes no

coração é o caminho para a comunhão com a linguagem poética e, conseqüentemente, para com a poesia. Arrigucci Jr (2002, p.41) pontua: “(...) o coração é o lugar da falta, pois se abre para o espaço da desmesura, da infinitude, o sem-fim do sentimento, onde a linguagem (a poesia), reconhecendo-se pela reflexão, se dá.”. O poeta parece destinado aos cuidados (v.5) e à mediação do trabalho com as palavras e com o coração; este fato alude à uma possível reflexão que o próprio eu-lírico tem sobre a poesia: operação racional, que exige cuidado e distanciamento sentimental. Diferente da lucidez do eu-lírico, a figura do torcedor escravo do clube, alucinado pelo jogo aprofunda o abismo existente entre a figura criadora de arte – poeta, racional – em relação aos emotivos torcedores. Mas a partir do verso sétimo, o eu-lírico estranha o próprio coração e os seus movimentos. Sem domínio do órgão, que está no México, junto da Seleção em voo certo e sem consulta prévia ao seu portador: essa ação, à luz de Davi Arrigucci Jr. (2010, p.23), indica uma “outra face do Eu”. Neste segundo momento do poema, toda a construção imagética se faz através da prosopopeia (personificação): o coração, agora dono de si mas, aparentemente, ainda ressabiado com alguma coisa, já que instala-se “num cantinho”, de maneira até então discreta”. O ambiente, porém, é totalmente contrário à discrição do coração do poeta, devido ao campo semântico ao qual pertence as palavras dos versos nove e dez: as *bandeiras tremulantes*, os *microfones*, as *charangas* e as *ovações* indicam a vibração e o barulho dos demais torcedores. Dessa forma, sem qualquer controle por parte do poeta, o coração se exalta e acontece a transformação do racional para o coração de torcedor. Tomado pela euforia do ato de torcer, ele, coração, não apenas torce, como *retorce* e *distorce*, fato que demonstra o seu envolvimento com a paixão futebolística. Contudo, a ato de torcer novamente e o de refazer (ou recriar) também indicam a essência racional do coração, descrita nos versos iniciais do poema. Não é o poeta um indivíduo que também torce e retorce os vocábulos durante a criação poética? Se tomarmos essa interpretação, novamente identificaremos a alusão metalinguística promovida por Carlos Drummond de Andrade. A paixão pelo jogo de futebol e pela Seleção desemboca, finalmente, no grito de amor e de fúria em prol do escrete canarinho. O sentimento floresce aos poucos e através do envolvimento do coração com o ambiente coletivo (outros torcedores). Parece ocorrer um processo de escavação do coração outrora racional e que agora é de torcedor, ficando nítido o conflito entre a racionalidade e a paixão despertada pelo futebol: isolado do universo exterior e, por consequência, distante do esporte, o coração, assim como o poeta, também é *gauche*; ao se envolver com o espaço, recebe uma caracterização: torna-se torcedor. Recorrendo

novamente à Davi Arrigucci Jr. (2010, p.23) e à sua análise do “Poema de sete faces”, compreendemos que o “coração não é apenas o lugar interrogação meditativa em contraste com a errância exterior do desejo, mas também o lugar de vastidão, do desejo ilimitado.”. O coração, pois, é lugar que permite ao poeta o sentimento de estar no mundo e também o de não poder estar.

A lírica reflexiva de Carlos Drummond de Andrade, presente em poemas como “Meu coração no México”, coloca o leitor diante dos impasses do coração e, principalmente, dos impasses e inquietudes do poeta. Uma dessas inquietações se desenvolve através da consciência social e política do poeta, que produz uma poesia de força redentora diante do caos e da destruição deixados pelas Grandes Guerras. Conforme atesta Antonio Candido (1995, p.79)

Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da Guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial – conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante. As convicções de Drummond se exprimem com nitidez suscitando poemas admiráveis, alusivos tanto aos princípios, simbolicamente tratados, quanto aos acontecimentos, que ele consegue integrar em estruturas poéticas de maneira eficaz, quase única no meio da aluvião de versos perceptíveis que então se fizeram.

Antonio Candido (Idem, p.79) deixa claro que, apesar do aspecto social, o que saltava aos olhos nessa fase da poesia drummondiana era “a substituição dos problemas pessoais pelos problemas coletivos.”. Seguindo esta vertente, encontramos o poema “Foi-se a Copa?”, publicado no *Jornal do Brasil* em 24 de Junho de 1978, três dias após a controversa eliminação brasileira na Copa do Mundo da Argentina (e diga-se, dia do jogo pelo terceiro lugar). O contexto histórico brasileiro, assim como o contexto do país anfitrião do Campeonato Mundial, era terrível: ditaduras militares sanguinárias em ambos os países e que levaram à morte de milhares de pessoas. Envolvido por este cenário trágico, Carlos Drummond de Andrade compõe “Foi-se a Copa?”.

1. Foi-se a Copa? Não faz mal.
2. Adeus chutes e sistemas.
3. A gente pode, afinal,

4. cuidar de nossos problemas.

5. Faltou inflação de pontos?
6. Perdura a inflação de fato.
7. Deixaremos de ser tontos
8. se chutarmos no alvo exato.

9. O povo, noutra torneio,
10. havendo tenacidade,
11. ganhará, rijo, e de cheio,
12. A Copa da Liberdade.

(ANDRADE, 2002, p.151)

O poema é composto por doze versos heptassílabos (redondilha maior) e apresenta esquema de rimas alternadas. O ritmo do poema, demarcado pelo metro e pelas rimas, confere melodia aos versos e este fato parece reforçar o aspecto político do plano expressivo do poema. A tentativa do eu-lírico é convencer o leitor de que a eliminação na Copa do Mundo não é um problema grande perto daqueles sociais e isso fica nítido desde o primeiro verso: “Foi-se a Copa? Não faz mal”. A reiteração de perguntas retóricas nos dois versos iniciais das duas primeiras estrofes suscita uma tentativa de alentar aos torcedores, possivelmente lamuriosos com o revés futebolístico, e promover uma mudança no comportamento geral da sociedade. Carlos Drummond de Andrade se utiliza de um evento do cotidiano do brasileiro para chamar a atenção à outros aspectos relevantes, realizando um movimento que, de acordo com Antonio Candido (1995, p.81), “sempre foi um dos fulcros de sua obra e inclusive explica a sua qualidade de excelente cronista em prosa.”. Transfigurando um acontecimento marcante à sociedade, o poeta aprofunda a sua reflexão política, sacramentando o “adeus aos chutes e sistemas”, para atentar, finalmente, aos verdadeiros problemas. Sobre isso, o mesmo Antonio Candido (Idem, p.82) discorre:

[...] ele aguçou a capacidade de apreender o destino individual na malha das circunstâncias e, deste modo, deu lugar a uma forma peculiar de poesia social, não mais no sentido político, mas como discernimento da condição humana em certos dramas corriqueiros da sociedade moderna.

Compreendendo o drama de sua sociedade, conforme atenta Candido, também nos é interessante o fato de o eu-lírico incluir a si próprio na ação de cuidado aos problemas sociais: “a gente pode afinal, / cuidar de nosso problemas.”. Dessa maneira, o poeta

remonta aos tempo de *A Rosa do Povo*, obra em que ele, de acordo com John Gledson (1981, p.163), “(...) se vê como membro da sociedade, mas também como indivíduo rebelde, capaz de utilizar os produtos da sociedade para seus próprios fins.”. Neste caso, o “produto”, compreendido por nós como objeto poético, é o futebol e, especificamente, a eliminação da Seleção Brasileira na Copa do Mundo. Em um universo onde perdura o aumento descabido dos preços (definição simplista ao conceito de *inflação*), o imaginário coletivo está ligado à falta de pontos no torneio futebolístico, daí o poeta referir-se à comunidade e a ele próprio através do adjetivo “tontos”. O cuidado aos problemas, proposto no verso quarto dialoga diretamente com o oitavo verso do poema; uma análise semântica nos permite compreender por ordem lógica, primeiro vira o cuidado com os problemas verdadeiros para depois realizar o chute no alvo exato. Somente por este movimento lúcido é que triunfará o povo, tenaz e rijo, na *Copa da Liberdade*. O aspecto combativo presente no jogo de futebol parece ser o caminho por onde o eu-lírico tenta persuadir o leitor. Neste movimento, Carlos Drummond de Andrade aborda a dimensão social do futebol, de acordo com Edmílson Caminha (2002, p.263), observando o jogo “não apenas como exercício lúdico, mas também como representação dos valores de uma coletividade e do desejo das pessoas.”. Portanto, não é por acaso que o poeta, conforme atenta Caminha (2002, p.264), “assemelha o futebol à política”. Frente à tirania do regime da época, Carlos Drummond trata de recolher os farrapos do espírito nacional pós-eliminação; o poeta identifica os elementos futebolísticos mais relevantes aos seus versos (o cuidado com o jogo, o chute no alvo exato, a tenacidade e rigidez, o objetivo do triunfo) e por meio deles, trata de reanimar o espírito brasileiro e pô-lo em oposição ao governo ditatorial. Encerramos nossas análises acerca do escopo drummondiano. Ficaram nítidas alguns elementos presentes na lírica futebolística de Carlos Drummond de Andrade: a metalinguagem, a poesia-reflexiva e a poesia-memorialista compõe a arquitetura do autor de *Quando é dia de futebol*. A posição de poeta-torcedor é reforçada, principalmente, pela frequência em que o poeta utiliza o jogo em seus versos: boa parte dos poemas foram compostos em períodos de Copa do Mundo e apresentam referências diretas à Seleção Brasileira. O futebol e os suas partes lúdicas (drible, ritmo, etc.) não são completamente utilizados pelo mineiro, fato esse que destoa do outro poeta analisado nesta dissertação. À seguir, adentraremos ao escopo de João Cabral de Melo Neto, poeta que foi jogador de futebol e que apresenta textos líricos tão ricos quanto os de Carlos Drummond de Andrade.

6 JOÃO CABRAL: O POETA-JOGADOR

Desde já, parece necessário explicar o título desse capítulo; partiremos pois, da relação vívida que João Cabral mantinha com o futebol. Desde os primeiros anos o poeta praticava o esporte e venceu o campeonato estadual juvenil em 1935. Em entrevista publicada no jornal *Folha de São Paulo* poucos dias após o falecimento do poeta, o repórter Fábio Victor (1999, s.p.) assinala o seguinte:

Sem enxergar havia sete anos, consequência de degeneração da retina, João Cabral disse que praticamente não acompanhava mais futebol - ouvia esporadicamente transmissões de jogos pelo rádio, em seu apartamento na praia do Flamengo, no Rio, de onde não saía quase nunca. Sua mulher, a poeta Marly de Oliveira, contou, porém, que, na última Copa do Mundo, o escritor teve uma atitude intrigante. "Ele chegou bem perto da televisão, o que me fez supor que estivesse vendo alguma coisa. O futebol é uma distração muito grande para ele, para todos os homens." (VICTOR, 1999, s.p.)

Em seu velório, o poeta pernambucano teve seu corpo coberto pela bandeira do América Futebol Clube, do Rio de Janeiro, embora ele fosse torcedor do “Ameriquinha” de seu Estado natal. Nos versos de “Menino de três engenho”, o poeta revela:

[...]
Do “Engenhos de minha infância”,
onde a memória ainda me sangra,

preferi sempre Pacoval:
a pequena Casa-Grande de cal,

com telhados de telha-vã
e a bagaceira verde e chã

onde logo eu e meu irmão
fomos a um futebol pé-no-chão.

(MELO NETO, 2007, p.18)

O futebol em João Cabral pertence à tenra infância, praticado desde muito cedo com o irmão, futebol de pés descalços e de campo de terra batida, provavelmente. Destacaremos então, o futebol enquanto objeto poético da produção lírica de Cabral. Os

poemas cabralinos analisados foram retirados de mais de um livro do poeta: “O torcedor do América F.C.”, “Ademir da Guia”, “A Ademir Menezes” e “O futebol brasileiro evocado da Europa” foram publicados em *Museu de Tudo* de 1975. Retiramos o poema “De um jogador brasileiro a um técnico espanhol” do livro *Agrestes* de 1985. As diferentes fases da poética de João Cabral de Melo Neto são fundamentais para a compreensão desses poemas no estofado do poeta e por isso, teceremos algumas considerações críticas sobre algumas dessas obras. Sobre *Museu de Tudo* (1975), por exemplo, recorreremos à João Alexandre Barbosa (2002, p.275) e seu ensaio “A lição de João Cabral”, onde assinala: “O livro *Museu de Tudo* é um conjunto de oitenta poemas, poemas-objetos de grande eficácia estética, sem uma articulação entre eles [...] em cada poema, um modo de tornar presente a poesia: cidades, artistas plásticos, futebol, aspirina (...)”. Apesar de o crítico brasileiro afirmar não haver uma espécie de articulação temática entre os poemas de *Museu de Tudo*, esperamos ter deixado explícita a relação entre o futebol e a Arte, por exemplo, fato que, com toda a certeza, foi pensado por João Cabral de Melo Neto.

Especialmente nos poemas que faz referência aos “Ademires”, encontraremos o aspecto artístico do jogo. O poeta pernambucano parece enxergar o futebol como uma forma dessa expressão e a partir disso ele aproxima a prática futebolística do fazer poético. Dessa forma, concordamos com João Alexandre Barbosa (2002, p.277) quando ele aponta que em *Museu de Tudo*, Cabral “[...] põe em xeque valores assentados por sua própria poesia, refazendo caminhos, multiplicando maneiras de ver a realidade ao desdobrá-la em novas variantes de suas obsessões.”. Acrescentamos ainda que a essa associação do futebol com a Arte encontraremos uma referência de teor metalinguístico. João Alexandre Barbosa (1974, p.138), em “Linguagem e Metalinguagem em João Cabral”, atesta que a metalinguagem é uma espécie de “caracterização do poeta”, suscitando a um projeto poético em que a linguagem “esteja submetida a uma incessante operação metalinguística, isto é, aquela em que, dobrada sobre si mesma, conduz o leitor, ou aquele que fala, para a teia das interrogantes acerca do próprio código.”. Embora estivesse analisando *A Educação pela Pedra*, de livro publicado em 1966, acreditamos que a metalinguagem é um dos traços que perdura ao longo da poesia cabralina e tentaremos, portanto, explicitá-la em seus poemas futebolísticos.

Ainda pensando nesta relação com o futebol, é conveniente citar que em outro momento, por exemplo, João Cabral de Melo Neto rememora as origens do futebol

pernambucano, como em “A Múmia”, poema em que ele faz referência à Capelinha da Jaqueira, local que entre os anos de 1920 e 1930 foi cenário para o campeonato pernambucano de futebol. Por fim, destacamos o sentimento de João Cabral de Melo Neto em relação ao futebol. Ao ser questionado pelo jornalista Geneton Moraes Neto (1986, s.p.) sobre o futebol fazer bem à saúde mental do povo brasileiro, o poeta afirma:

Ah, eu gosto de futebol! Mas, agora, como não vivo no Brasil, não vou a futebol. A grande vantagem do futebol brasileiro é que é o único futebol que você assiste sem estar interessado na vitória de um clube. Você assiste porque é um espetáculo bonito. Com futebol europeu não acontece. Você não vê uma jogada maliciosa, não vê um gesto harmônico, não vê elegância. Só aquela correria. E correria não me interessa. Só consigo me interessar pelo futebol brasileiro. Há os que gostam de ver futebol porque gostam de ver o time predileto ganhar. Mas acontece que meu clube é o América. Ganha tão pouco... *Então, gosto de futebol não para ganhar. Gosto pelo espetáculo.* Eu era América no Recife. Quando voltei para o Rio, era normal que fosse América também. Joguei um campeonato pelo América, no Recife. O Santa Cruz tinha chegado ao fim do campeonato empatado com o Torre, um clube que nem existe mais. O Santa Cruz não tinha center-half. Então, descobriram que a minha mãe era fanática pelo Santa Cruz, embora nunca tenha ido a um jogo de futebol. A diretoria do Santa Cruz, então, foi pedir à minha mãe que me fizesse jogar pelo Santa Cruz. Joguei. Disputei o campeonato com o Torre e fui campeão juvenil pelo Santa Cruz, em 1935. (1986, s.p., grifo nosso)

A fala de João Cabral de Melo explicita, desde já, a sua concepção sobre o futebol. A poesia negativa (poética do não) de João Cabral de Melo pode ser lembrada pelo trecho grifado nossa citação. Essa estética fica explícita em algumas de suas composições, como no belíssimo “Luto no Sertão”, publicado originalmente em *Agrestes*, em que a voz lírica discorre:

Pelo Sertão não se tem como
não se viver sempre enlutado;
lá o luto não é de vestir,
é de nascer com, luto nato.

Sobe de dentro, tinge a pele
de um fosco fulo: é quase raça;
luto levado toda a vida
e que a vida empoeira e desgasta.
(MELO NETO, 1994, p.528)

Nestes versos o nascer é o luto, ou seja, o não-nascer. Nasce-se, mas se vive enlutado, paradoxo de teor negativo. A presença é a própria ausência, já que o “luto é levado por toda a vida.”. Esse é somente um exemplo desta estética negativa da poesia cabralina, que nos interessa pelo fato de o poeta, na supracitada entrevista, ter exposto que o seu interesse com o futebol não a vitória. Novamente, o *não* é o ponto fulcral em João Cabral de Melo Neto; a negativa acaba sendo uma forma de resistência à todo e qualquer tipo de naturalidade no poetizar, assim como a própria concepção de criação poética cabralina resiste a todo o tipo de inspiração; sobre isso, Davi Arrigucci Jr. (2010, p.27) aponta: “João Cabral não teve dúvidas de batizar o seu [trabalho poético] com a exata expressão de trabalho de arte, contrapondo a atenção vigilante e a lucidez do fazer que o caracterizavam à espontaneidade instintiva.”. Pensando no futebol, se não interessa a vitória, o poeta atenta para a espetacularização do jogo, ou seja, para o traço artístico da partida de futebol. Com isso, podemos reforçar os aspectos metalinguísticos dos poemas futebolísticos em João Cabral, pois ao recorrer ao meta-poema, o poeta assume uma de suas mais importantes facetas. Exemplificaremos tal colocação com o primeiro poema analisado nesta dissertação, “O futebol brasileiro evocado da Europa”.

1. A bola não é a inimiga
2. como o touro, numa *corrida*;
3. e embora seja um utensílio
4. caseiro e que se usa sem risco,
5. não é o utensílio impessoal,
6. sempre manso, de gesto usual:
7. é um utensílio semivivo,
8. de reações próprias como bicho,
9. e que, como bicho, é mister
10. (mais que bicho, como mulher)
11. usar com malícia e atenção
12. dando aos pés astúcias de mão.

(MELO NETO, 1975, p.81)

Este poema de João Cabral é composto por 12 versos octossílabos. As rimas são emparelhadas (AABB), alternando entre agudas e graves. Nas linhas de 1-4 e 7-9, predominam palavras paroxítonas ao final dos versos; enquanto nas sequências 5-6 e 10-12 há incidência de oxítonas dos versos. Uma breve análise do título do poema suscita a hipótese de o eu-lírico recupera o tempo através da memória. Esta visão relaciona-se com a proposição de Marta de Senna (1980), que em sua obra *João Cabral: tempo e memória*

aponta para a essência do projeto estético de *Museu de Tudo* (1975). A própria palavra “museu” parece representar uma tentativa de preservação de um objeto valioso perante a passagem do tempo, daí a teórica afirmar:

Em verdade, o museu é a garantia de que as coisas até então resistentes por si mesmas serão conscienciosamente protegidas dessa destruição. É uma espécie de correlato, ampliado ao nível coletivo, da memória voluntária individual, uma vez que implica uma intenção de preservar. (SENNA, 1980, p.188)

Sabemos que a memória é parte de fundamental de qualquer museu, pois está essencialmente ligada à história e João Cabral de Melo Neto escancara o projeto da referida obra logo no poema de abertura:

Este museu de tudo é museu
Como qualquer outro reunido;
Como museu, tanto pode ser
Caixão de lixo ou arquivo.

Assim, não chega ao vertebrado
Que deve entranhar qualquer livro:
É depósito do que aí está,
Se fez risca ou risco
(MELO NETO, 1975, p.3)

Sobre esse museu, Antonio Carlos Secchin (1985, p.251) esclarece: “[...] reunião de objetos diversos sem serventia (“caixão de lixo”), mas, ainda assim, passível de uma operação que agencie os objetos em grupos homogêneos (“arquivo”).”. Neste museu, João Cabral de Melo Neto parece evocar os objetos, a fim de mantê-los vivos em sua memória, em uma espécie de desdobramento da realidade. João Alexandre Barbosa (2002, p.277-278) destaca:

Museu de tudo, isolado e luminoso livro dos anos 70, instaurava uma nova fase na poesia de João Cabral, fase que se representa com a publicação, em 1988, de mais uma coletânea de sua obra, *Museu de Tudo e Depois*, trazendo o subtítulo de *Poesias Completas II*, compreendendo, além do livro título, as obras *A Escola das Facas*, de 1980, *o Auto do Frade*, de 1984, *Agrestes*, de 1985, e *Crime na Calle Relator*, de 1987. *Basta ler a segunda obra da coletânea, na ordem cronológica, para se perceber de que maneira o tempo da poesia de João Cabral abre-se agora, generosamente, para a memória: seus gumes, suas arestas, facas conquistadas pelo fazer caprichoso,*

presenças de uma educação passo a passo, a palo seco. (2002, p.277-278, grifo nosso)

Observando a evocação futebolística em “O futebol brasileiro evocado da Europa”, perceberemos que o ritmo do poema é cadenciado pela repetição de vogais e semivogais: algumas fechadas /i/, algumas semifechadas /ô/ e outras semiabertas /ó/, em palavras como *bola*, *inimiga*, *touro*, *corrida*, *embora*, *utensílio*, *caseiro*, *risco*, *semivivo*, *bicho*, *mister*, *malícia*, *astúcias*. A repetição de alguns fonemas no plano expressivo nos parece a representação da luta do eu-lírico em preservar a memória perante a passagem do tempo; se imaginarmos uma espécie de onda sonora oscilante – ora alta, clara e vibrante (/ó/), ora baixa, ruidosa (/ô/ e /i/) – identificaríamos, nos obstáculos encontrados durante a produção e passagem do som, a hipotética dificuldade no processo de rememoração. Recorrendo à Alfredo Bosi (1983) e ao seu capítulo “O som no signo”, ficamos diante do processo de compreensão e assimilação dos efeitos do signo linguístico atado à poesia. Ao explicar a hipotética obscuridade implícita em palavras cuja sílaba tônica é a vogal fechada /u/, Bosi (1983, p. 49) destaca a subjetividade no processo de interpretação de sentidos suscitados pela sonoridade do signo linguístico, afirmando: “Haveria, portanto, nas palavras ditas motivadas, um acordo subjetivo entre as reações globais (sensoriais e emotivas) e o modo de articulação de um determinado som.”. Se associarmos a nossa hipótese ao projeto de preservação da memória embutido em Museu de Tudo e defendendo por Marta de Senna (1980), encontramos algum amparo para as nossas suposições.

A partir dos dois primeiros versos, supomos sobre qual é o lugar da Europa a que se refere o poeta: “a bola não é a inimiga / como o touro, numa corrida”. A contraposição entre bola e touro é simbólica, pois evoca a Espanha, país cuja cultura inspirou João Cabral; é importante destacar em no ano de 1975, quando da publicação de Museu de Tudo, o poeta pernambucano vivia no país ibérico. A bola é, supostamente, amiga dos brasileiros com a mesma intensidade em que o touro é inimigo dos espanhóis nas corridas; sobre esses objetos, o apontamento de Leonardo Vivaldo (no prelo, p.13) em seu artigo “*Irriquieto adversário: Futebol & Poesia no Museu de Tudo de João Cabral de Melo Neto*”, nos é importante: “A bola, diferente do touro, é cúmplice do jogador – a quem deve unir-se. Ainda sim, a bola compartilha com o touro a mesma animosidade: é preciso domá-la.”. Essa relação de afetuosidade entre os brasileiros e o objeto central do futebol (a bola) expressaria qual nação joga o melhor futebol. João Cabral estreita a

relação entre brasileiros e a bola: ela é “utensílio caseiro”, usada sem riscos por nós brasileiros. A reiteração da bola como um utensílio (*caseiro, semivivo*) é simbólica; o Minidicionário Aurélio (2004, p.698) define utensílio como “qualquer instrumento de trabalho de que se utilize o artista, o operário, ou o artesão.”. Paradoxalmente, mas nem tanto, recorremos ao texto “Inutensílio”, onde o poeta Paulo Leminski (1986, p.58) assinala para a ditadura da utilidade, onde “o pragmatismo de empresários, vendedores e compradores, mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro.”. A bola, utensílio primário do jogo e objeto de trabalho do brasileiro ajuda a produzir um dos materialismos (o jogo de futebol) que é, de acordo com o poeta paranaense (1986, p.59), uma das coisas que “não precisam de justificação nem de justificativas.”. Essa prática, assim como outras citadas – “O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo.” (1986, p.59) – consistem na própria finalidade da vida. Unindo os dois fios, o futebol seria um dos propósitos da vida do brasileiro; a bola faz parte no dia a dia dos brasileiros e daí o poeta estabelece a relação íntima entre os seus compatriotas e aquele objeto sacro do jogo. Os espanhóis, por sua vez, domam (ou tentam domar) o touro, com finalidade diferente daquela dos brasileiros: a bola não terminará morta como o animal.

Irônica e sutilmente, a bola personificada é como *bicho* pela pena de João Cabral de Melo Neto. À princípio, nos soa paradoxal a ideia da bola como um utensílio semivivo, “mas de reações próprias como *bicho*”, ou seja, viva e arisca. Esse contraste ocorre pela oposição da ideia de um objeto ser semivivo, ou seja, quase morto, parado e ao mesmo tempo ser dotado de movimentos próprios, quase animais. Bem verdade, é preciso acrescentar que, à época, as bolas de futebol eram feitas a partir do couro bovino. Deste modo, percebemos que não é por acaso a associação entre a bola e o touro, proposta por João Cabral. Adiante, nos versos nove e dez do poema, João Cabral para jogar com as possibilidades de sentidos da palavra “bicho”: sugerimos que ele tenha conhecimento da linguagem usual do universo futebolístico, rememorando, talvez, os tempos em que fora jogador das categorias de base do América F.C. e do Santa Cruz, ambos clubes pernambucanos. O *bicho* que é *mister*, ou seja, que é indispensável, pode ser uma referência do poeta à “gratificação paga aos profissionais de uma equipe por um resultado favorável durante uma partida ou durante a competição.” (CAPINUSSÚ, 1988, p.39), ou seja, ao dinheiro que bonifica os jogadores e os membros da comissão técnica quando da

vitória da equipe. Pensando no aspecto de indispensabilidade do dinheiro, compreenderemos a referência à figura da mulher e a sua característica quase indispensável no imaginário futebolístico-masculino (heterossexual). A tríade formada por *bola-bicho-mulher* parece ter uma relação comum: precisam ser bem tratadas(os) a fim de serem conquistados: a bola, pelo jogador brasileiro; o touro (bicho), pelo toureiro espanhol e a mulher, por ambos e também pelo poeta, é bom lembrar, o qual precisa de astúcia nas mãos para conquistar (e domar) as palavras, adequando-as à poesia. Sobre isso, recorreremos à Leonardo Vivaldo (no prelo, p.12-13): “As ‘astúcias de mãos’ para a bola são as mesmas necessárias do poeta para com as palavras e a do amante para com a amada.”. À essas mãos astutas, descritas por João Cabral de Melo Neto no verso doze do poema, reforçamos o caráter metalinguístico de sua poética; neste ponto o poema passa a ser uma evocação não apenas do futebol, mas também o resgate do próprio fazer artístico. Além disso, notamos a aproximação do ser jogador de futebol com o criador de poesia e isto corrobora com a análise de Antônio Carlos Secchin (1985, p.252) sobre a exaltação do fazer artístico na obra: “*Museu de tudo*, no conjunto das produções de João Cabral, é a obra que mais referência e reverência a própria arte.”. A metalinguagem cabralina, conforme aponta João Alexandre Barbosa (2002, p.273), “é de uma espécie mais rara: os limites de uma poética que, optando pelo difícil, instaura o antilirismo como horizonte de uma sintaxe complexa da realidade.”. Pelos caminhos da lucidez acerca do processo criativo, e o metapoema é fruto desse conhecimento, é que João Cabral de Melo Neto desenha as suas imagens. Imagens lúdicas, diga-se, mas construídas à base de uma linguagem poética lucidamente consolidada. Sobre essa relação entre o lúcido e o lúdico em João Cabral e, principalmente como projeto poético de *Museu de Tudo*, João Alexandre Barbosa (2002, p. 276-277) reafirma:

O poeta sabe que o seu gesto, o seu atuar pela linguagem, está sempre ameaçado pela insignificação e é somente esse saber que permite a continuidade. Para misturar os termos: o lúdico pode ser uma conquista quando o que o deflagra é a lucidez e o lúcido pode ser uma vitória quando o que o espera é a *gratuidade* do jogo com a linguagem.

Seguindo com o nosso passeio pelo museu cabralino, encontramos outro guardado futebolístico. O poema “O torcedor do América F.C.”. Neste, João Cabral retrata a relação entre os torcedores de equipes pequenas e a vitória, insinuando a maior intimidade desses

fanáticos com a derrota. Aos nossos olhos, novamente é válido destacar que o América Futebol Clube, de Pernambuco, é o time de coração do poeta, fadado à poucos títulos e pequena torcida. Em posse dessas informações, o nosso questionamento sobre o valor que a experiência pessoal do poeta enquanto torcedor do clube é inevitável, contudo, revelado o objeto central do poema (a memória), perceberemos o grau de distanciamento do poeta em relação ao plano de fundo da composição literária, como se lê em “O torcedor do América F.C”:

1. O desábito de vencer
2. não cria o calo da vitória;
3. não dá à vitória o fio cego
4. nem lhe cansa as molas nervosas.

5. Guarda-a sem mofo: coisa fresca,
6. pele sensível, núbil, nova,
7. ácida à língua qual cajá,
8. salto do sol no Cais da Aurora.

(MELO NETO, 1975, p.14)

O poema é composto por oito versos octossílabos, dividido em duas quadras. Nos primeiros quatro versos, há incidência de rimas toantes e predominância do acento tônico nas 2, 6 e 8 sílabas; além da repetição do fonema /o/ nas sílabas tônicas de “au-rO-ra”, “nO-va”, “vi-tÓ-ria”, “ner-vÓ-sas”, “mÓ-las”. A reiteração deste fonema, aliada à repetição do fonema aberto /a/, provoca o efeito sonoro que permeia todo o poema e que parece acompanhar o movimento de rememoração por parte do eu-lírico até que ele atinja o clímax daquela memória: quando o eu-lírico recorda e reconhece o sabor da vitória, suscitando a libertação do grito de gol que estava preso na garganta do torcedor. Os vários /ó/ parecem uma alusão à onomatopeia “goooooool”, aguardada pelos espectadores de um jogo e pronunciada animosamente pelos narradores e locutores. Em contrapartida, considerando ainda o fonema /a/, consideramos que a sua repetição remete ao “ahhhh” lamurioso, expelido pelos presentes nas arquibancadas quando um jogador perde um gol fácil. Tal variação indica uma rememoração oscilante, que indica momento de apreensão e incredulidade pelo gol perdido. A memória, assim como o gol (e talvez como o próprio texto poético) se constroem sobre essas variações de ritmo e de aguçamento dos sentidos.

Assim como no poema analisado anteriormente, o objeto central parece ser a memória, dado o fato de o poema estar inserido no já citado *Museu de Tudo* (1975). O vai-e-vem causado pela alternância dos fonemas esboça a dificuldade do eu-lírico neste processo de rememoração, talvez por uma distância temporal daquela vitória, que deixou apenas o gosto ácido na língua. Este movimento fica latente durante a leitura: a articulação dos sintagmas lexicais é “dura” (tal qual o *calo* também é duro) ao aparelho fonador, configurando a passagem da frase prosaica para frase poética, difundida por Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982). A força sonora do poema adquire grande importância e o é ponto fulcral no entendimento da poesia; é o ritmo como “agente de sedução” (1982, p.64). Poder-se-ia comparar a dificuldade do leitor em ler o poema com a dificuldade do eu-lírico em tecer suas rememorações dando a ambos uma igualdade de complicações. Portanto, a articulação das palavras ou o movimento gerador de som aparece como uma ferramenta importante na construção de sentido do poema.

Se a estrutura poética permeia o ato de rememoração, analisaremos agora o conteúdo semântico que o eu-lírico traz à tona no poema. Noutras palavras, trataremos da memória recuperada por ele. O primeiro elemento que chama a atenção é o eufemismo “desábito da vitória” (v.1). Possivelmente, tal figura de linguagem substitui a palavra derrota e percebemos que o poema se constrói em torno desta “rotina” do torcedor do América F.C. É sabido que as equipes de futebol de pequeno porte disputam poucas competições e muitas vezes convivem mais com o infortúnio esportivo do que com as glórias do jogo. De modo sutil o poeta exalta a vitória, mesmo que esta não esteja presente na rotina futebolística desses e de outros torcedores de equipes menores.

Nos quatro versos iniciais, nota-se a reiteração do advérbio “não” e algumas construções de sentido por meio de analogias. Não há o calo da vitória. O “calo” remete à cicatriz, provavelmente latente na memória e no dia a dia dos torcedores de equipes vencedoras. No terceiro verso, o substantivo fio alude à algo de caráter contínuo ou linear, próximo da razão e equilíbrio; enquanto o adjetivo cego remete à própria ideia da perda da razão. O desábito da vitória propicia a alegria desvairada que toma conta dos vencedores e a explicação se dá quando interpretamos que um time habituado às grandes conquistas não surpreende seus torcedores ao vencer novamente. A vitória é hábito, rotina. Por fim, as “molas nervosas” fazem referência ao sistema nervoso dos torcedores; estas molas, por assim dizer, estão acostumadas às derrotas. Ao final desses quatro versos, chega-se à conclusão de que o desábito da vitória é hábito para os torcedores do América

F.C. A derrota, se a interpretarmos à luz da teoria pasoliniana, é uma espécie de código comum aos torcedores americanos (e também àqueles que torcem para equipes menores). O futebol, portanto, não seria apenas uma linguagem não-verbal composta por *podemas* e afins, mas seus acontecimentos comungam uma forma de interação entre os indivíduos. Eles estão habituados a ela e todo hábito, sabemos, é invariavelmente consequência temporal.

A construção léxica e semântica da primeira quadra converte para a consciência da memória e para a consciência no desábito que é hábito, e expressa a lucidez da linguagem cabralina, discutida profundamente pela crítica do poeta. Se antes o foco do poeta é a explanação acerca da complexidade do ato de rememoração, agora o eu-lírico parece preocupado com a descrição da memória rememorada: o clímax desta memória é a exaltação do sabor da vitória. Ela tem sabor ácido pois permanece no imaginário do eu-lírico, resiste ao tempo e vez ou outra torna à língua, agitando o indivíduo. Há também outras características sensoriais que tomam conta do torcedor – a vitória é guardada de maneira fresca, nova, sem mofo. Encontramos ainda algumas referências a Recife e a Pernambuco se acentuam quando ocorre a aproximação da vitória com o nascer do sol no cais da Aurora, alusão à capital do Estado; o cajá, fruta tradicional daquela região, também aparece. Seu conhecido gosto agridoce indica um possível prazer na rememoração da vitória por parte do eu-lírico. João Cabral explora os sentidos como o paladar, a visão e o tato: há o jogo de sensações quando o poeta dá à vitória gosto ácido e agridoce da fruta, além aspecto de coisa fresca e a referência à pele sensível.

O poeta reforça a acidez pela repetição do fonema /s/ no último verso (*Salto do Sol no cais da Aurora*). Sabe-se que a acidez é algo que perdura na língua por mais tempo que os gostos muito doces ou que aqueles muito salgados, daí a ideia de a vitória, ocorrida em um tempo passado, perdurar no imaginário do eu-lírico. Nestes quatro últimos versos, João Cabral parece submeter sua composição ao onírico e o descritivismo só parece possível através de um devaneio. O eu-lírico, ao aproximar a vitória ao sabor do cajá e do nascer do sol no cais parece estar relembrando, também, estes dois fatos, em um movimento contínuo de rememoração que completam o museu de tudo de João Cabral. O poema, portanto, contempla uma memória que não é apenas pessoal, mas também histórica, conforme sugerido por João Alexandre Barbosa (2002, p.280) quando este trata de analisar o projeto poético de *Museu de Tudo*:

Sendo assim, a memória, vértebra do livro, não é apenas pessoal, mas histórica, revelando-se em um numerosos textos, seja através de personalidades (...), seja através de lugares (...), *seja através do inusitado*.

Mantendo-nos alinhados ao supracitado teórico e às suas proposições acerca da presente memória histórica na lírica cabralina de Museu de Tudo, adentramos ao poema “A Ademir Meneses”. O “Queixada”, nascido Ademir Marques de Meneses, foi revelado pelo Sport Club do Recife, mas consagrou-se no Clube de Regatas Vasco da Gama. Pernambucano, foi artilheiro da Copa do Mundo de 1950 e é, até hoje, o terceiro maior goleador brasileiros em campeonatos mundiais. Armando Nogueira (198-?), um dos mestres da crônica esportiva brasileira, escreveu um pequeno artigo em homenagem ao então ex-jogador. Originalmente publicado no jornal *O Globo*, na década 80, o texto, intitulado “Um artilheiro no meu coração”, foi encontrado a esmo no site *NetVasco*, dedicado às memórias do clube carioca:

Se o futebol me quisesse dar um presente, bastava que me desse um domingo inteirinho só de gols de Ademir Menezes. O estádio embandeirado, a multidão ali, em peso, todo mundo cantando e pulando pela glória do artilheiro inesquecível do Vasco da Gama. [...] Quantas vezes amaldiçoei os "rushes" de Ademir! Ele arrancava do meio campo, temível, e, como um raio, entrava pela grande área, fulminante. O desfecho da jogada era sempre o mesmo: uma bola no fundo da rede, um goleiro desvalido e o meu coração magoado. Era assim que terminavam os meus domingos em tarde de Ademir. [...] Se eu soubesse que um dia o futebol dele ia se acabar, eu teria pedido a Deus que me emprestasse um par de olhos cruz-de-malta só para que eu pudesse ver, à luz do amor, todos os gols que Ademir fazia contra mim.

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, parece ter poetizado (rememorado) e imortalizado o ritmo de jogo de seu conterrâneo.

A Ademir Meneses

1. Você, como outros recifenses,
2. Nascido onde mangues e o frevo,
3. soube mais que nenhum passar
4. de um para o outro, sem tropeço.

5. Recifense e, assim, dividido
6. entre dois climas diferentes,
7. ambidestro do seco e do úmido

8. como em geral os recifenses,

9. como você, ninguém passou
10. de dentro de um para o outro ritmo
11. nem soube emergir, punhal, do lento:
12. secar-se dele, vivo, arisco.

(MELO NETO, 1975, p.46)

Reafirmamos as proposição de Antonio Carlos Secchin sobre a obra *Museu de Tudo* referenciar o próprio fazer artístico e acrescentamos que o teórico estabelece o museu cabralino como sendo o “agrupamento mais numeroso será o que englobe o binômio ‘criador/criação’.” Na sequência, ele acrescenta que dentro do museu quatro grupos podem ser desvendados ou encontrados: “o de seres humanos não-artistas, o de objetos (à exceção dos artísticos) e paisagens da ordem cultural, o de elementos e paisagens pertencentes à ordem natural e o de situações que envolvam a problematização do tempo e da morte.” (Idem, p.252). Secchin, contudo, não discorre sobre o poema “A Ademir Meneses” que, por aos nossos olhos, é um exemplo perfeito de texto lírico que contempla a referência à própria arte, encaixando-se no grupo secchiniano de *seres humanos não-artistas*. O “Queixada”, homenageado por João Cabral de Melo Neto, pode ser considerado um *artista da bola* em sua época e é bem provável que esse tenha sido o motivo de atenção do poeta além, claro, do já citado fato de ele ser conterrâneo de João Cabral. Convém citar que a figura do atacante pernambucano é apenas uma das referências ao Estado natal do poeta, assim como propôs Antonio Secchin (1985), o poema alude à paisagens naturais e elementos culturais, que serão esmiuçados à seguir.

O poema é composto por doze versos octossílabos; seu ritmo é oscilante, a fim de acompanhar o plano expressivo descrito pelo eu-lírico. A repetição de vogais fechadas /ê/ e /ô/ e de ditongos de mesma característica, como /ou/, auxiliado por consoantes nasais como /m/ e /n/, conferem um som “pesado” (úmido, se pensarmos a força expressiva do verso) à primeira estrofe. Nesta, João Cabral de Melo contrapõe dois objetos que são comuns à todos os recifenses: o *mangue* (natureza) e o *frevo* (cultura). O mangue, úmido, denso, quase imóvel, pertencente à natureza recifense, contrasta com o frevo, objeto cultural, de movimentos ágeis, rápidos e “secos”. Em meio ao conflito umidade *versus* seca é que se nascem os recifenses e Ademir Meneses, de acordo com o eu-lírico, foi aquele que melhor soube passar de um ritmo ao outro: “soube mais que nenhum passar / de um para outro, sem tropeço.” (v.3 e 4). Parece interessante o eu-lírico se utilizar do

verbo “passar”, algo que nos remete a ideia de uma transição natural, pouco abrupta e que pode ocorrer à qualquer momento e que também pode voltar ao seu estado de imobilidade ou lentidão. Nos parece uma alusão clara ao próprio estilo de jogo do “Queixada”, cujo ritmo variava entre o lento e o rápido; não atoa é que Ademir Meneses foi o atleta que criou a posição de “ponta de lança”, utilizando-se de sua condição física, ele é considerado o brasileiro pioneiro do estilo *rush* de jogar futebol, que consiste no domínio da bola e a arrancada fatal em direção ao gol, deixando para trás todos os adversários. Ademir Meneses ora mangue, lento, estático e ao receber a bola, passa para o frevo, de pernas e pés ágeis, praticamente imparável. A passagem do úmido para o seco, do mangue ao frevo, proposta pelo eu-lírico, ocorre no próprio poema, o qual também altera seu ritmo à partir da segunda estrofe, pela variação das supracitadas vogais e consoantes fechadas para vogais abertas, como o /a/ e para a consoante /s/: “RecifenSe e, ASSim, dividido / entre doiS climAS diferentes.”. O poeta ainda recorre aos termos “AmbideStro”, “Seco”, “gerAl” e, novamente, “recifenSeS”, parecendo construir a sonoridade dos movimentos dos ora ágeis (abertura, claridade sonora), ora lentos (fechamentos vocálicos) do jogador homenageado. Justamente por essa variação é que João Cabral de Melo Neto descreve Ademir Meneses como “ambidestro do seco e do úmido”. A estrofe final do poema constrói a bela metáfora da saída do mangue, do ritmo lento, pelo jogador, que por sua vez corta feito punhal a umidade e densidade daquele ambiente ou do campo de jogo. Arranca seco, vivo e arisco em direção ao gol.

Nas duas primeiras estrofes do poema, João Cabral de Melo Neto constrói a ideia de que a figura do jogador está próxima de próxima dos outros recifenses, em uma tentativa de aproximá-lo aos seus conterrâneos, mas logo em seguida ele reitera o caráter único de Ademir Meneses. Voltemos à primeira estrofe, onde o eu-lírico afirma que a origem do jogador, assim como a dos outros recifenses, pertence ao mangue e ao frevo: “Você, como outros recifenses / nascido onde mangues e frevos.”. Nos versos seguintes, João Cabral desconstrói a hipotética ideia coletividade, afirmando que Ademir Meneses soube como *ninguém*, ou seja, como nenhum outro recifense, passar do ritmo do mangue para o do frevo: “soube mais que nenhum passar / de um para outro (...)”. Essa dualidade não para por aqui, pois nas duas estrofes seguintes o poeta reforça que Ademir Meneses, dividido entre climas diferentes, como em geral são os recifenses, foi o único a emergir, feito punhal, do lento [do mangue] ao ritmo rápido [do frevo]: “como você, ninguém passou / de dentro de um para o outro ritmo”. *Ninguém*, ou seja, nenhum outro recifense,

emergiu daquele ritmo lento para o ritmo acelerado como fez o atacante. Acreditamos que essa antítese simbolize a tônica de “O poeta no espelho”, proposta por Antonio Carlos Secchin na análise de *Museu de Tudo*. Ao analisar os poemas que correspondem ao grupo temático “criador/criação”, o crítico aponta que “todos os artistas homenageados possuem ao menos um traço comum com a concepção (e prática) cabralina da poesia.” (1985, p.253). O discurso sobre o outro artista seria, portanto, uma espécie de reflexo da própria reflexão da poética cabralina, em um movimento altamente metalinguístico. Ao falar do ritmo de Ademir Meneses e da maneira única de o atacante emergir do ritmo lento e transitar desse para o ritmo rápido, João Cabral de Melo Neto exercita a reflexão acerca de sua própria linguagem poética, reforçando as proposições de Antonio Carlos Secchin (Idem, p.253): “(...) a poética de João Cabral parece assumir ares de ‘balanço definitivo’, na minuciosa compilação, via espelho, de seus elementos constituintes.”. Dentre esses elementos, Secchin sugere a plasticidade, a luminosidade, a concretude, a concisão, a rudeza e a lucidez. A metalinguagem que permeia a construção de “A Ademir Meneses” parece ser, portanto, um exercício lúcido por parte de João Cabral de Melo Neto. A versatilidade rítmica do “Queixada” é a mesma de todo recifense e, conseqüentemente, é semelhante à do próprio poema e também da poesia cabralina.

Ainda ligado à questão do ritmo como elemento unificador de poesia e futebol, João Cabral de Melo “passa a bola” ao outro Ademir, agora o Divino. O poeta pernambucano complementa o seu *Museu de Tudo* com o célebre “Ademir da Guia”. O *Divino*, como ficou conhecido o carioca Ademir Ferreira da Guia, filho do lendário zagueiro Domingos da Guia é considerado um dos grandes jogadores da história do futebol brasileiro. Ídolo da *Sociedade Esportiva Palmeiras* (SP), Ademir da Guia também é considerado um jogador injustiçado pelo fato de ter disputado apenas um jogo de Copa do Mundo, em 1974, sendo este a disputa do terceiro lugar contra a Polônia. Diferente do outro Ademir, o Meneses, o *Divino* não tem nenhuma relação direta com Recife ou mesmo com o Estado de Pernambuco. A única proximidade que reconhecemos consiste na final da Taça Brasil de 1967 (equivalente ao atual Campeonato Brasileiro de Futebol), disputada entre Palmeiras, time defendido por Ademir e o *Clube Náutico Capibaribe*, do Estado de Pernambuco. O título foi conquistado pela equipe alviverde e o tento final no último jogo da melhor de três partidas foi assinalado por Ademir da Guia. Esse fato nos leva ao questionamento acerca dos motivos que levaram João Cabral de Melo Neto a dedicar versos ao ex-meio-campista brasileiro. Levantamos a hipótese de que o estilo de

jogo (ritmo!) do ex-jogador, bem como seu notório destaque durante os anos 60 e meados dos 70 corroboraram para o interesse do poeta. Ademir da Guia foi um jogador de estilo lento, como o próprio João Cabral apresenta em seus versos, mas a lentidão contrastava com uma habilidade de produzir belos dribles e arrancadas fatais. O ex-jogador Sócrates, no prefácio da biografia *Divino: a vida e a arte de Ademir da Guia*, de Kleber Mazziero (2003), aborda o futebol do ídolo palmeirense:

O futebol brasileiro, em toda a sua trajetória, nos ofereceu centenas de *grandes bailarinos* que com suas coreografias encantaram o mundo. Da Guia foi um deles. Talvez o maior neste quesito. A colocação impecável, a frente eternamente erguida, a calma irritante, o passe perfeito, a simplicidade dos gestos, o alcance dos passos, *a lentidão veloz e o raciocínio implacável ficaram definitivamente em nossa memória*. Ademir representou para uma geração – à qual me incluo – o vértice da serenidade e da competência. Sua postura sempre foi respeitosa e altaneira. Passeava pelos gramados como um cisne, encantando a todos que o acompanhavam. (2003, grifo nosso)

Nos chama a atenção o modo como Sócrates suscita a ideia de os movimentos de Ademir da Guia se aproximarem da precisão artística de um bailado. Arte pura. Provavelmente observando este aspecto do futebol-arte do Divino é que João Cabral tenha composto o poema “Ademir da Guia”.

1. Ademir impõe com seu jogo
2. o ritmo do chumbo (e o peso),
3. da lesma, da câmara lenta,
4. do homem dentro do pesadelo.

5. Ritmo líquido se infiltrando
6. no adversário, grosso, de dentro,
7. impondo-lhe o que ele deseja,
8. mandando nele, apodrecendo-o.

9. Ritmo morno, de andar na areia,
10. de água doente de alagados,
11. entorpecendo e então atando
12. o mais irrequieto adversário.

(MELO NETO, 1975, p.28)

O poema é composto por doze versos octossílabos, assim como os textos líricos anteriores. Novamente, a atenção de João Cabral recai sobre o ritmo, elemento tanto do futebol como também da poesia. O plano descritivo do elemento rítmico está dividido em cada uma das três quadras do poema. São três quadros em que encontramos o ritmo de chumbo, sólido; o ritmo líquido e morno. Essa alusão mineral e química embutida ao ritmo de Ademir da Guia, se for relacionada à poética de João Cabral de Melo Neto, encontrará amparo nas proposições teóricas de Antonio Carlos Secchin (1985, p.44), quando este crítico, ao analisar o processo de desativação onírica na poética de João Cabral, iniciado em *O engenheiro* (1945), assinala que “na poesia cabralina, o reino mineral se ofertará como forma privilegiada para que dela se extraia um conhecimento menos emotivo.”. Compreendemos que o poeta, livre de qualquer amarra sentimental ligada ao futebol e ao atleta homenageado, construirá seus versos sobre a projeto poético metalinguístico, novamente aproximando o futebol e a poesia pelo elo rítmico. E mais que isso, os gestos de Ademir – *impor, mandar, entorpecer e atar* – aludem a apreensão da poesia à palavra proposta por Octavio Paz (1982) em *O Arco e a Lira*. O poeta mágico ou feiticeiro, de Paz, é representado pelo jogador mágico, em João Cabral. O jogo de Ademir da Guia consiste no plano de fundo para uma reflexão que transcende os limites do jogo de futebol. Tomando e adaptando a análise de João Alexandre Barbosa (2002, p.255) sobre o poema “A bailarina”, encontramos o sustento para as nossas considerações: Ademir, substituindo a *bailarina*, personifica o ritmo poético e corrobora para a metalinguagem da mensagem lírica cabralina; “seus gestos servem para a definição do próprio gesto poético num longo e preciso percurso textual-coreográfico.”.

Primeiramente, através do ritmo do chumbo, vagaroso como a lesma, é que Ademir impõe o seu jogo. Concordando com a supracitada proposta da desativação onírica em João Cabral desenvolvida por Antonio Carlos Secchin, interpretamos que quando o ritmo de chumbo impõe-se sobre o homem aprisionado ao pesadelo (v. 3 e 4), o eu-lírico retrata a ruptura da poesia com o objeto onírico. Parafraseando Secchin (1985, p.40), “a realidade penetra o onírico e o modela à sua imagem.”. A poesia da linguagem sobrepõe a poesia do devaneio, da inspiração, enfim, a poesia onírica. O ritmo passa a ser o fio condutor da composição poética, não mais a inspiração ou qualquer elemento fora do cerco lírico. *Ademir e ritmo* confundem-se no poema cabralino e tão logo percebemos que o eu-lírico não fala somente das capacidades e do ritmo do jogador: ao repetir o vocábulo *ritmo* no início da segunda e terceira estrofes, em detrimento ao vocábulo

Ademir, que aparece somente no início da primeira, o poeta demonstra que já não fala apenas do futebol ou do próprio Ademir da Guia, mas sim do processo de composição poética. Não é mais o jogador que se infiltra nos adversários, mas o próprio ritmo que toma para si o foco da criação. Seu adversário, grosso e irrequieto, apodrece de dentro para fora e essa “putrefação” não ocorre de maneira violenta, mas de forma quase natural. Sobre isso, lembramos Octavio Paz (1982, p.82), o qual assinala que “pela violência da razão as palavras se desprendem do ritmo e que essa violência racional sustenta a prosa.”. Fluindo como água [“água doente de alagados”, v.10], morno, à passo fofo, cuidadoso, “de andar na areia”, ele entorpece e ata os adversários.

Não menos importante, é preciso destacar que a sonoridade dos versos está visceralmente ligada ao plano expressivo do poema. A lentidão do ritmo de Ademir e maneira progressiva como ele [ritmo] adentra e envolve o adversário é revelada pela repetição de alguns termos. Na primeira quadra, observamos o movimento rítmico pela variação entre as vogais abertas /a/ e /e/ e das vogais fechadas /o/ e /u/; tal oscilação parece refletir o peso do chumbo, adjetivo que caracteriza o *ritmo* no segundo verso. Por outro lado, a presença das consoantes /m/ e /n/, na mesma estrofe, indicam o movimento lento, quase “lesmal”, de Ademir da Guia. Ele, assim como João Cabral, media o movimento do seu objeto artístico; o primeiro, com a bola, o segundo, com as palavras. A liquidez ou fruição líquida dos movimentos rítmicos de Ademir, os quais deixaram de ser “de chumbo”, aparecem pela repetição da vogal /i/, já na segunda estrofe. O som nasal de /ã/ e de /en/ expõe o modo gradual como ritmo e jogador vão preenchendo seus rivais, palavras e adversário, respectivamente. A terceira estrofe, enfim, nos enche com a reiteração sonora da vogal /o/. O adversário, nesse momento, parece preenchido ou melhor, inundado pelo ritmo líquido. Mesmo o mais irrequieto dos oponentes é dominado e acaba apodrecido pela reiteração do efeito rítmico. O poeta pernambucano parece falar do processo de movimentação do jogador e sabemos que desse movimento surge a jogada de efeito que possibilitará o gol, portanto, podemos dizer que João Cabral aborda um tipo de atividade criativa, fato que nos levar à compreensão de que o princípio que anima a construção do poema parece ser mesmo a metalinguagem, que, sabemos, é parte fundamental no projeto poético cabralino.

Fecha-se, pois, o *Museu de Tudo* de João Cabral de Melo. O futebol, como vemos, fornece quadros e movimentos interessantes à composição poética do autor. À luz de João Alexandre Barbosa (2002, p.274), entendemos que a “poesia se represente em poemas

que já passaram pelo crivo de uma longa e conquistada poética: a do rigor.”. Dominada a linguagem poética (o jogo com o metapoema é só um exemplo desse controle), João Cabral de Melo Neto, a partir de *Museu de Tudo*, acolhe uma temática que não mais oferece riscos, como é o caso do futebol e de suas figuras: “Relaxada a atenção de um projeto rigoroso, aprendidas as lições da realidade pelo seu contínuo tomar forma, pode-se passear pelos textos como se passeia pelos objetos de um museu.” (BARBOSA, 2002, p.275). Em posse dessa premissa é que podemos avançar nas análises dos demais poemas futebolísticos assinados por João Cabral.

Após expor os objetos ligados ao esporte em seu Museu, repetirá a dose dez anos mais tarde, na obra *Agrestes* (1985). É preciso, pois, tecermos considerações sobre a décima sexta obra poética do poeta pernambucano, “o mais extenso em número de poemas”, conforme assinala João Alexandre Barbosa (2002, p.282). O mesmo autor, refletindo sobre o todo desta obra cabralina, assinala:

Visto na perspectiva de sua obra anterior, *Agrestes* parece ser uma combinação de *Museu de Tudo*, pela riqueza temática e por suas variantes obsessivas, e de *Paisagens com Figuras*, pela larga confluência de Pernambuco e Sevilha, a que agora se acrescentam paisagens e figuras da África e dos Andes. A presença do Nordeste e da Espanha ocorre nas duas primeiras partes da obra, *Do Recife, de Pernambuco e Ainda, ou Sempre, Sevilha*; a África está em “Do outro lado da Rua”, e os Andes em “Viver nos Andes”. Há, ainda, duas outras partes: uma que se segue as duas primeiras, intitulada ainda “Linguagens alheias”, e uma afinal, aquela em que se afirma uma meditação sobre a morte individual, cujo título é parte de verso de Manuel Bandeira, “A indesejada das Gentes”.

Conforme já anunciamos, o poema retirado de *Agrestes* é intitulado “De um jogador brasileiro a um técnico espanhol”. Desde o seu título, percebemos a relação que o poeta construirá e que foi anunciada por João Alexandre Barbosa: as imagens brasileiras e aquelas espanholas preenchem o nosso imaginário através das referências ao jogador brasileiro e o técnico espanhol. Além disso, o mesmo teórico (2002, p.283) pontua a inquietação metalinguística, “onde se busca acentuar a concretização da palavra poética entre as tensões criadas pelos aspectos de arte e comunicação da própria linguagem da poesia.”. Embora pareça ser o corte principal da obra de 1985, a metalinguagem, de acordo com Barbosa (2002, p.283) “serve para falar de coisas, na medida em que é, para João Cabral, um instrumento pelo qual vai descobrindo ou recriando a forma das coisas,

sejam figuras, paisagens, objetos, artes diferentes da sua.”. Vejamos, pois, o poema “De um jogador brasileiro a um técnico espanhol”.

1. Não é a bola alguma carta
2. que se leva de casa em casa:

3. é antes telegrama que vai
4. de onde o atiram ao onde cai.

5. Parado, o brasileiro a faz
6. ir onde há-de, sem leva e traz;

7. com aritméticas de circo
8. ele a faz ir onde é preciso;

9. em telegrama, que é sem tempo
10. ele a faz ir ao mais extremo.

11. Não corre: ele sabe que a bola,
12. Telegrama, mais que corre voa.

(MELO NETO, 1985, p.90)

O poema é composto por doze versos octossílabos (novamente as oito sílabas poéticas!) e apresenta rimas toantes ao longo de sua composição, marca comum na lírica espanhola. Sobre esse tipo de rima, Antonio Candido (1996, p.41) assinala que “tem sido usada de novo com predileção por poetas modernos brasileiros, sobretudo Joao Cabral de Melo Neto, muito influenciado pelos espanhóis, e dele passou a toda e nova poesia brasileira.”. No caso do poema, observamos aquilo que Candido (1996, p.41) chama de “homofonia absoluta”, já que a assonância se faz presente ao final de cada verso e parte da sugestão do crítico brasileiro chamou-nos a atenção: “[...] a homofonia absoluta, que de certo modo é o ideal da rima, a rima das rimas, como se faz na poesia humorística ou nos *jogos puramente malabarísticos*.” (1996, p.41, grifo nosso). A força expressiva do texto lírico parece sugerir uma espécie de malabarismo e até mesmo o verso sete do poema alude ao circo, um espaço em que há esse tipo de movimentação artística; além disso, o verbos “vai”, “cai”, “faz”, “leva e “traz” suscitam um movimento rápido e perspicaz, hábil para contornar situações adversas. E quem realiza esse tipo de ação? O jogador brasileiro, é claro. Considerando ainda o aspecto sonoro do poema, a assonância do fonema aberto /a/ e dos semiabertos /é/ e /ó/ aproxima semanticamente alguns

vocábulos como “bola”, “carta” e “telegrama”. O objeto do jogo de futebol é transformado em objeto de leitura. De acordo com João Alexandre Barbosa (2002, p.282), o poeta elabora movimento similar em “O Capibaribe e a Leitura”, poema também publicado em *Agrestes*. Diferentemente do supracitado poema, em que João Cabral transporta o rio “até aos recantos da memória de sua infância” (2002, p.284), em “De um jogador brasileiro a um técnico espanhol” o poeta pernambucano parece aludir, pelo próprio título, as lembranças dos tempos de Espanha; quando da publicação de *Agrestes*, é bom lembrar, João Cabral vivia em Portugal, atuando como diplomata. Analisando o título, observaremos a nítida distinção entre o *jogador* e o *técnico*: o primeiro, dono de “aritméticas circenses”, preciso em seus movimentos ágeis, cujo o intuito é domar a bola e fazê-la chegar ao ponto de mais extremo de algum espaço não esmiuçado pelo eu-lírico. Não seria a pelota um algo mais que não ela própria? Veremos em seguida. Quanto à figura do técnico, que diz o poeta? Nos parece que o eu-lírico atribui ao tecnicismo espanhol o movimento pouco veloz, sem a astúcia brasileira. A bola, tomada aqui sem compreensões metafóricas, parece mais íntima ao brasileiro que ao europeu.

A *bola-telegrama* é um objeto atirado, que vai e que cai de casa em casa, de maneira muito rápida e instantânea. A sua comunicação/leitura não é demorada, pelo contrário. O *telegrama* tem essa característica de urgência, “é sem tempo” (v.9) e a sua longevidade no espaço-tempo se dá de onde o atiram onde ele cai. Sem tempo também é o toque do jogador brasileiro, que conduz a pelota até “onde é preciso” e até o ponto mais “extremo”. Diferente da *carta* que, por sua vez, é levada, ou seja, conduzida de um lugar a outro, prolongando a sua presença e a sua mensagem temporal e espacialmente. Fosse a bola uma espécie de carta, relembraríamos a teoria pasoliniana do *futebol de prosa*: tal qual a carta, o jogo europeu (*técnico espanhol*) também é construído de maneira gradual; é um tipo de futebol onde a bola parece ser prosaicamente conduzida ao gol de maneira semelhante à de um escritor de cartas. Pensando nisso, consideramos a *bola-telegrama* e a *bola-carta* como espécies de objetos a serem lidos pelo eu-lírico; tal leitura só é possível pelo entendimento que a voz lírica tem em relação aos processos de construção das duas formas escritas: *telegrama* e *carta*. A edificação do jogo, a qual depende da bola, é aproximada da organização dessas manifestações escritas. Podemos (e devemos!) ir além: considerando que a *bola* é substrato para o jogo e que a palavra é a base para o desenvolvimento de qualquer comunicação verbal, chegaremos ao eixo semântico *bola-*

palavra. Sabemos, pois, que a palavra organizada e atrelada à poesia – vide Octavio Paz (1982) – comporá o poema. Dessa forma, a apreensão do poeta parece ser a de que jogo e poesia apresentam algum tipo de relação em seu processo constitutivo. A partir deste aprendizado, João Cabral de Melo faz ressoar o aspecto singular da metalinguagem de seus versos. O crítico João Alexandre Barbosa (2002, p.284) frisa que esta é uma das características de *Agrestes* e do projeto poético cabralino:

Uma aprendizagem com a realidade que é, ao mesmo tempo, uma lição de poesia porque ele sabe, e toda a sua obra é demonstração clara disso, que as relações entre as duas – realidade e poesia – são antes de tensão e de procura de estruturais do que descritivas, quer disfóricas, quer eufóricas ou apologéticas.

A insinuação metalinguística em “De um jogador brasileiro a um técnico espanhol” é mais uma daquelas de mesmo tipo que aparecem ao longo da obra de João Cabral. O futebol é, assim como outros objetos, um lugar em que o poeta apreenderá a própria forma poética. O jogo concede ao criador o fomento necessário para lapidar os seus versos, sem fazê-lo de maneira superficial: João Cabral explora os mais elementos mais comuns do esporte – os jogadores, a bola, o ato de torcer pelo clube pequeno – e a partir deles constrói uma poética livre de sentimentalidades que envolvem o jogo e completamente centrada no fazer artístico. Antes de qualquer coisa, prevalece a construção de seu projeto poético. Embora concordemos, e isso é quase irrefutável, que a abordagem à criação poética é uma das principais obsessões de João Cabral de Melo Neto, parece relevante citarmos Sebastião Uchoa Leite (2003) e seu ensaio “João Cabral e a tripa”, com o objetivo de situar o futebol enquanto tema dos versos cabralinos. Ao analisar o poema “Conversa de sevilhana”, publicado em *Agrestes*, o crítico brasileiro (2003, p.90) afirma que “poemas testemunham que o poeta não está tão do lado da lei e da ordem como se poderia supor estar um tradicionalista.”. Dessa forma, Uchoa Leite (2003) contesta a posição de poeta clássico de João Cabral e o seu empenho para com a metáfora poética; e o teórico faz isso creditando ao pernambucano uma espécie de “poesia decidida do ‘baixo-ventre’ (Idem, p.92); poesia visceral, advinda das tripas. Sendo assim, o futebol não seria um mero tema, fermento para a produção metalinguística, mas teria alguma relação íntima ou mesmo afetiva (visceralidade!) com o poeta. Sebastião Uchoa Leite (Idem, p.92) conclui seu pequeno artigo dando margem à essa interpretação:

Sob esse ângulo, a insistência em se destacar o cálculo e a racionalidade na poesia de João Cabral pode acabar ignorando outro aspecto importante dessa poética, que é a sua opção – que não é só “racional”, mas emocional – pelo que é visceral, pelo que é tripa e não metáfora poética, por algo rústico que reside mais na ideia nuclear da cabra que resiste do que nas medidas arquitetônicas da construção poética.

Finalmente, a hipótese levantada por Uchoa Leite parece aceitável pela relação que, sabemos, João Cabral teve com o futebol. O conhecimento prático que o poeta teve com o jogo e a paixão pelo América indicam a intimidade e uma provável afetividade dele para com o futebol. Talvez até mesmo por reconhecer essa espécie de “fraqueza sentimental”, é que João Cabral de Melo Neto tenha produzido um número reduzido de poemas futebolísticos.

Conforme atentamos no início de cada uma das análises dos poemas cabralinos, a presença do verso octossílabo nos chamou a atenção. A fim de compreendermos a simbologia por trás do número oito, recorreremos ao *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier (2009, p.651), o qual assinala: “O oito é, universalmente, o número do equilíbrio cósmico.”. Apenas essa afirmação nos faz pensar que a presença constante do verso de oito sílabas poéticas indicaria a harmonia (ou equilíbrio) ao ritmo do poema, contudo, outra proposição de Chevalier (2009, p.652) é ainda mais importante:

O homem é oito em seu esqueleto, assegurado pelas oito articulações dos membros, articulações cuja importância é primordial, pois é delas que provém a semente masculina. O homem, imagem do macrocosmo, é governado pelo número oito, não só no mecanismo da geração e na estrutura do corpo, mas também na criação e ordenação de tudo aquilo de que depende a sua subsistência.

Tomando a simbologia do número oito como estando ligada a algum tipo de criação pelo homem e também como estrutura vital para a articulação física do ser humano, podemos levantar a hipótese de que para a poesia, o verso octossílabo suscita esse poder criador, além de ser o metro poético que melhor sustenta o ritmo do texto lírico.

7 CONCLUSÃO

Mais do que atestar as similaridades presentes nas estéticas drummondianas e cabralinas, é preciso apontar o modo como os dois poetas brasileiros abordaram o futebol e as suas nuances em seus poemas. Antes mesmo de falarmos sobre ambos autores, é preciso recapitular a nossa trajetória. Esta pesquisa foi iniciada de maneira empírica, pelo interesse que recaia em textos literários futebolísticos escritos em prosa e verso. O passo seguinte aconteceu quando tomamos ciência dos poemas futebolísticos, primeiro os de Carlos Drummond de Andrade, posteriormente aqueles que pertenciam à João Cabral de Melo Neto. Disto, pensamos que seria necessário introduzir toda a relação do esporte com a cultura e depois com a Literatura brasileira; daí apresentarmos autores como Nelson Rodrigues, Gilka Machado, Ferreira Gullar, Paulo Leminski, além da importante prosa futebolística drummondiana. O objeto era desenvolver uma espécie de linha do tempo histórica que abordasse desde a chegada do jogo no Brasil até a maneira como os principais escritores brasileiros do início do Século XX receberam e assimilaram o esporte. Em seguida, trataríamos de discorrer sobre os impactos causados pela rápida e visceral inserção do futebol na sociedade e na “alma” do indivíduo brasileiro e por isso, recorreremos às teorias de Hans Ulrich Gumbrecht. O objetivo era compreender o campo social e cultural encontrado por Drummond e Cabral quando das suas publicações futebolísticas.

Sendo o futebol um tipo de jogo, o mais óbvio foi abordar os conceitos ligados à natureza do elemento lúdico e supor, desde aquele momento, alguma relação entre o jogo e a poesia; para isso, Johan Huizinga foi fundamental. Naturalmente, pois, seria abordar os conceitos de poesia seria fundamental. Ciente deste e também do fato de que ambos os poetas estudados compuseram aquilo que hoje chamamos de lírica moderna, optamos por teorizar o conceito de Modernidade bem como o supracitado termo ligado à poesia produzida nos tempos modernos; esse movimento só foi possível graças, principalmente, às considerações de Hugo Friedrich. Colhidos os principais apontamentos do teórico alemão, adentramos aos elementos estruturais da lírica – ritmo, metro, som e linguagem poética – a fim de situarmos os termos que fazem da poesia um tipo de linguagem. Neste ponto, o poeta mexicano Octavio Paz mostrou-se peça importantíssima. Preparado este terreno, o movimento seguinte foi estabelecer a relação derradeira entre o futebol e a poesia, tomando o fato de ambos serem, hipoteticamente, formas de linguagem, cada um

à sua maneira e estruturas. Os conceitos de “futebol de prosa” e de “futebol de poesia” desenvolvidos por Pier Paolo Pasolini basearam boa parte daquele segmento. Exposta essa relação, nos sentimos confiantes para colocarmos nossas observações e análises em jogo; os capítulos que seguiram abordariam os poetas que dão nome à esta dissertação.

Desde os títulos dos capítulos ligados à Carlos Drummond e João Cabral, a nossa intenção era bem clara: o primeiro, aparente admirador da euforia causada pelo jogo e ciente da importância cultural e social do futebol para a sociedade brasileira. O poeta pernambucano, por sua vez, tratou de ir mais fundo no trato com o esporte. Ele, ex-jogador e conhecedor de todas as mazelas que envolvem uma peleja futebolística explorou e aproximou as estruturas do jogo com àquelas que pertencem ao campo poético. Carlos Drummond de Andrade, sempre reflexivo, contempla o futebol à distância, recolhido em seus pensamentos; *gauche* somente até o contato o primeiro jogo de Copa do Mundo, até o primeiro título Mundial ou até a primeira derrota inesperada. Em tempos de Campeonato Mundial e de qualquer outro triunfo da Seleção Canarinho, o poeta mistura-se aos fervorosos torcedores e mergulha naquele universo que, a ele, é totalmente oposto. Naturalmente, o poeta mineiro oscila entre o êxtase da vitória e total lucidez diante daquele universo que, assim como ele, também é todo retorcido. Sem deixar de lado os problemas ligados à poesia, Carlos Drummond comunga os efeitos causados pelo futebol e os alinha às suas inquietações líricas; desta união, surgem poemas de efeito reflexivo, metalinguístico e de cunho social, principalmente.

João Cabral de Melo Neto, conforme já assinalamos, apresenta maior conhecimento em relação ao jogo e àquilo que compreende a prática do futebol. No caso do autor de *Museu de Tudo*, observamos uma tensão peculiar: é nítido o interesse de João Cabral em falar de poesia se utilizando da gama de elementos futebolísticos, entretanto, não nos passou despercebido um hipotético comedimento por parte do poeta, a fim de manter o distanciamento sentimental do jogo. O gosto pelo esporte não parece tê-lo abandonado e durante as leituras de seus versos, sentimos uma racionalidade ainda mais assentada do que aquela já conhecida em João Cabral. Tal lucidez, aos nossos olhos, é fruto da tentativa do poeta em resguardar os seus sentimentos ligados ao esporte. O futebol é um tema que João Cabral parece tratar entredentes, não por acaso recorreremos à teoria da “poesia da tripa”, de Sebastião Uchoa Leite. Naturalmente, são hipóteses. De maneira mais clara, o projeto poético cabralino baseado, principalmente, na referência à linguagem e à forma do poema, aparece de maneira recorrente em seus versos

futebolísticos. Em João Cabral, futebol (e todos os elementos ligados a ele) e poesia comungam das mesmas características, sendo o ritmo o principal deles. O jogador e a bola estão no mesmo plano que o poeta e a palavra; os primeiros, seres criadores, os últimos, matéria-prima da criação. Por falar em criação, a sublimação poética presente no poema é tão eloquente, na pena de João Cabral, quanto é o gol no jogo de futebol. Impossível não lembrarmos de Pier Paolo Pasolini (2005) e o célebre fechamento de “O gol fatal” no qual o cineasta italiano sugere que o gol é o momento mais poético de um jogo de futebol.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Quando é dia de futebol**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.
- _____. **A rosa do Povo**. Companhia das Letras : São Paulo, 2013.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O guardador de segredos**. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Coração Partido – Uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1976.
- BARBOSA, João Alexandre. *A lição de João Cabral*. In: **Alguma crítica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo : Duas Cidades, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: volume único**. Tradução, introdução e notas: Alexei Bueno, Antônio Paulo Garça et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BILAC, Olavo. “As flores” In: **Poesias infantis**. Rio de Janeiro : Francisco Alves. 1929.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo : Editora Cultrix, 1983.
- BRASILEIRO, Sócrates. **Sócrates, Brasileiro : as crônicas do Doutor em Carta Capital** / org. Sergio Lirio; prefácio Juca Kfourir. São Paulo : Editora Confiança, 2012.
- _____. *Prefácio* In MAZZIERO, Kleber. **Divino – A vida e a arte de Ademir da Guia**. Rio de Janeiro : Editora Gryphus, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. Humanitas : São Paulo, 1996.
- _____. *Inquietudes na poesia de Drummond*. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CAPINUSSÚ, José Maurício **A linguagem popular do futebol**. São Paulo : Ed. IBRASA, 1988.

CARNEIRO, Flávio. **Passé de Letra – Futebol & Literatura**. Rio de Janeiro : Ed. Rocco. 2009

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et. al.]; coordenação Carlos Sussekind; Trad. de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro : José Olympio, 23ª ed. 2009.

DAMATTA, Roberto. “Esporte na sociedade: Um ensaio sobre o futebol brasileiro”. In: **Universo futebol: Esporte e sociedade brasileira**. Rio de Janeiro : Pinakothek, 1982.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ESTADÃO. **O futebol segundo Drummond**. *Estadão*. 2002. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-futebol-segundo-drummond,20020510p2364>>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

FILHO, Mário. **O negro no futebol brasileiro**. Rio de Janeiro : Mauad, 2003.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Um depoimento inédito de Abgar Renault, o último poeta modernista**. Caderno Mais. 1996. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/17/mais!/20.html>. Acessado em 09 de Outubro de 2020.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo. Ed. Duas Cidades, 1978.

GARDEL, André. A visão épico-lírica das crônicas de Nelson Rodrigues sobre futebol: os deuses estão entre nós!. In: **Pitágoras 500 – vol. 3 – Out. 2012**. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/download/8634763/2682/>>. Acessado em 20 de Julho de 2020.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo : Duas Cidades, 1981.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmo**. Edição virtual disponível em <<http://files.letrasunip2010.webnode.com.br/200000007-cb601cbb90/Livro%20Versos,sons%20e%20ritmos.pdf>>.

GULLAR, Ferreira. “O gol” In: **Livro Bravo! Literatura e futebol**. Org. João Gabriel de Lima. São Paulo : Ed. Abril, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “*Dança dionisíaca? Estilos nacionais no futebol sul-americano*”. Trad. de Rafael R. Bonono. Projeto História, São Paulo, n. 49, pp. 157-164, Abr. 2014. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/20210>>. Acessado em 20 de Julho de 2020.

_____. **Estética do futebol: Brasil x Alemanha**. Org. por Willi Bolle. In *Pandaemonium Germanicum*, n.2, p.67-104, 1998.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Ed. PUC-RIO : Rio de Janeiro, 2010.

GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil: uma história da maior expressão popular do país**. São Paulo : Ed. Contexto, 2009.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. Cosacnaify : São Paulo, 2007.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. Ed. Unicamp, 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura**. Trad. por João Paulo Monteiro. São Paulo : Perspectiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: **Linguística e comunicação**. Cultrix : São Paulo, 1995.

LEITE, Sebastião Uchoa. “João Cabral e a tripa” in **Crítica de Ouvido**. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

LEMINSKI, Paulo. “Inutensílio” In **Anseios cripticos**, Ed. Criar, Curitiba, PR, 1986, p. 58-60.

_____. **Caprichos e relaxos**. Editora Brasiliense : São Paulo, 1983.

LIMA, Luiz Costa. **Uma questão de modernidade: o lugar do imaginário**. Revista USP. Nº 1, 1989.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski**. Annablume : São Paulo, 2002.

MACHADO, Gilka. **Poesias completas**. Apres. Eros Volúcia Machado. Rio de Janeiro: L. Christiano: FUNARJ, 1991.

MANO, Carla da Silveira. **A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras. Porto Alegre, Rio Grande do Sul. 273 p. 206.

MELO NETO, João Cabral de. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Museu de Tudo**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

_____. **João Cabral de Melo Neto - Prosa**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998.

_____. **Obra completa: volume único**. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **O artista inconfessável**. Rio de Janeiro : Objetiva, 2007.

_____. **Entrevista concedida a Marisa Raja Gabaglia, exibida no “Jornal Hoje” em 1978**. Sem local especificado, 1978. [Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eL6SSGue_VE. A entrevista encontra-se na epígrafe desta dissertação].

MISSAGIA, Juliana. “A noção husserliana de mundo da vida (lebenswelt): em defesa de sua unidade e coerência”. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 41, n. 1, p. 191-208, Jan./Mar., 2018.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia & Utopia – sobre a função social da poesia e do poeta**. Ed. Escrituras : São Paulo, 2007.

MORGADO, Andrêya Garcia da Paixão. *Um bate-bola entre futebol e história da literatura brasileira*. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais. Maringá, 2009, p. 179-187.

NETO, Geneton Moraes. **Uma aula do poeta que combatia a “emoção fácil” na poesia. João Cabral de Melo Neto : Uma aula do poeta que combatia a “emoção fácil” na poesia**. 2007. Disponível em < http://www.geneton.com.br/archives/2007_06.html>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

NOGUEIRA, Armando [Orelha do livro]. In RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras dos imortais: crônicas de futebol**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Um artilheiro no meu coração*. 198-?. Disponível em <https://netvasco.com.br/midia/cronicas/armandonogueira.shtml>.

PASOLINI, Pier Paolo. **O Gol Fatal**. Folha de São Paulo, Caderno “Mais!”. 6 de março de 2005. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0603200506.htm>>. Acessado em 20/08/2020.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do Barro**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

PRADO JR, Bento. **Literatura e mistério da bola**. Folha de São Paulo. 1999. Disponível em < https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc_2_7.htm>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

RENAULT, Abgar. “III” in: **Sonetos antigos**. Disponível em < <https://www.academia.org.br/academicos/abgar-renault/textos-escolhidos>>. Acessado em 09 de Outubro de 2020.

RODRIGUES, Nelson. “À sombra das chuteiras imortais”. In: FERREIRA, Renato & FILHO, Oscar M. **Fla-Flu...e as multidões despertaram**. Rio de Janeiro : Ed. Europa, 1987.

RODRIGUES, Sérgio. **O drible**. São Paulo : Companhia das Letras, 2013.

RAMOS, Graciliano. *Traços a esmo*. Disponível em < <https://www.efdeportes.com/efd10/palha1.htm>>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral: A poesia do Menos**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

SENNÁ, Marta de. **João Cabral: tempo e memória**. Rio de Janeiro : Antares, 1980.

TOSTÃO. **Dez anos de soberba do Brasil no futebol**. *Folha de São Paulo*. 2020. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/tostao/2020/01/dez-anos-de-soberba-e-orgulho.shtml>>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

TRAJANO, José. **Tijucamérica – uma chanchada fantasmagórica**. São Paulo : Paralela, 2015.

VALENTIN, Renato B. & COELHO, Marília. **Futebol e ciências sociais: um passeio teórico**. Disponível em < <https://revista.fct.unesp.br/index.php/topos/article/viewFile/2190/1999>>. Acessado em 20 de Julho de 2020.

VICTOR, Fábio. “O futebol me tomava tempo”, diz em sua última entrevista. Folha de São Paulo. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1010199925.htm>>. Folha de São Paulo, 10 de out. de 1999. Acesso em 15 de fev. de 2020.

VIVALDO, Leonardo. “*Irriquieto adversário: Futebol & Poesia no Museu de Tudo de João Cabral de Melo Neto*. No prelo. 18p.

_____. *Boitempos: desaparecimento, poesia e ritual em Menino antigo* in: **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. Org. por Antônio Donizeti Pires e Alexandre de Melo Andrade. São Paulo : Cultura acadêmica, 2014. p.243-261.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.