



Organizações & Sociedade

ISSN: 1413-585X

revistaoes@ufba.br

Universidade Federal da Bahia
Brasil

Borges Buarque de Hollanda, Bernardo
FUTEBOL, ARTE E POLÍTICA: A CATARSE E SEUS EFEITOS NA REPRESENTAÇÃO DO
TORCEDOR
Organizações & Sociedade, vol. 16, núm. 48, enero-marzo, 2009, pp. 123-140
Universidade Federal da Bahia
Salvador, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=400638310007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

FUTEBOL, ARTE E POLÍTICA: A CATARSE E SEUS EFEITOS NA REPRESENTAÇÃO DO TORCEDOR

Bernardo Borges Buarque de Hollanda *

RESUMO

O presente artigo acompanha os desdobramentos do conceito de catarse na tradição filosófica ocidental. Seu intuito é compreender como se deu a passagem do elemento catártico, originado nos domínios do teatro, para o universo esportivo na vida contemporânea. Para isto, analisa-se a maneira pela qual os princípios aristotélicos de representação dramática, cujo efeito sobre o público espectador seria o escoamento das tensões, foram deslocados das artes cênicas para os esportes no século XX. Tal deslocamento permite que se entenda o preconceito intelectual em torno do futebol, visto como fenômeno de alienação das massas, sucedâneo da religião como "ópio do povo". Com base nos apontamentos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, procura-se uma via alternativa dentro da própria tradição marxista, capaz de identificar na experiência dos esportes a desconstrução da "ilusão" cênica, o que se torna possível graças à nova percepção do papel do espectador na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Filosofia. Literatura. Esporte. Espectador. Torcedor

ABSTRACT

The following article is about how the concept of catharsis has developed in western philosophical tradition. Its goal is to understand how the cathartic element evolved from its original field, which was drama, to the field of sports in contemporary life. Thus, it is analyzed how Aristotle's principles about dramatic representation and its effects on audiences' outflow of tension have moved from drama to sports in the twentieth century. This move favors to understand the reason why there is intellectual prejudice against soccer, a game frequently seen as mass alienation and as the substitute of religion in the role of "people's opium". Basing upon German play writer Bertolt Brecht and also on a new perspective about audiences in modern times, an alternative but still Marxist view is sought; one able to see in sports a deconstruction of scenic "delusion".

KEY-WORDS: Arts. Philosophy. Sports. Audience. Fan

* Pós-doutorando na Fondation Maison des Sciences de l'Homme

"... transformai os espectadores em espetáculo, tornai-os atores..."
Jean-Jacques Rousseau

"O futebol só começou a ser histórico quando apareceu o primeiro torcedor..."
Nelson Rodrigues

Introdução

O torcedor de futebol costuma ser visto pelo senso-comum e por parte dos intelectuais de um modo depreciativo. Aquele que frequenta estádios é, em geral, um indivíduo vulgar, com atitudes irracionais e de mentalidade provinciana. Aferrado a seu clube, o torcedor não gosta de ser contrariado e apresenta estados emotivos instáveis: passa da alegria à cólera em questão de segundos. Trata-se, também, de alguém que se vale do esporte como uma forma de evasão da realidade e o utiliza como válvula de escape para compensar as frustrações pessoais do cotidiano. Logo, o aficionado pelo jogo é um indivíduo altamente suscetível à alienação, presa fácil de políticos que se aproveitam da euforia coletiva para desviar a atenção popular. A Copa do Mundo de 1970, no México, ainda hoje é lembrada como seu exemplo mais emblemático.

O argumento acima sintetizado explicita, de maneira um tanto grotesca e caricatural, a imagem corrente do torcedor de futebol. Tal imagem se tornou tão arraigada nas conversas cotidianas e no imaginário dos intelectuais do século XX que, nos dias atuais, é difícil saber de onde se origina. Não obstante, um exame mais atento nos permite dizer que essa representação do torcedor provém de dois debates acadêmicos principais: 1) a função do espectador no teatro e sua elaboração na tradição filosófica iniciada por Aristóteles; e 2) a função da religião na sociedade, segundo a expressão vulgarizada de Karl Marx – “ópio do povo” –, e sua aplicação ao domínio do esporte por alguns seguidores da Escola de Frankfurt nos anos 1960 (VAZ, 2005). Para estes, as práticas esportivas seriam mais um bem cultural para consumo massificado na vida moderna.

O presente artigo procura retrair o conceito de catarse, recorrendo a cânones do pensamento ocidental, sobretudo os da filosofia e das artes. O intuito principal é demonstrar como o “escoamento das tensões” do público espectador serviu de modelo explicativo para o comportamento das platéias de esporte, em especial de futebol. Nos séculos XVIII e XIX, à medida que o teatro torna-se uma “arte de espetáculo”, caracterizada socialmente como um *habitus* aristocrático e burguês – vinculada, portanto, às regras de etiqueta e à contenção das emoções típica dos aplausos da ópera e da música clássica (ELIAS, 1995) –, o elemento catártico passa a definir o público dos esportes modernos. Estes consistem em grandes eventos de massa que, por sua vez, foram instituídos e regulamentados na modernidade da virada do século XIX para o século XX.

Em contrapartida a essa perspectiva que associa o futebol à catarse, no sentido adotado pelos *frankfurtianos* e disseminado no imaginário popular, o presente artigo vai deter-se em alguns apontamentos da obra de Bertolt Brecht (1898-1956). Em meados da década de 1920, o dramaturgo alemão apresentou uma visão inovadora sobre o público esportivo, notadamente o de boxe. O autor procurou enfatizar de que maneira a platéia dessa modalidade esportiva absorvia não apenas a dimensão passional, por meio do envolvimento com o que se passava na arena de luta – o ringue –, mas também a dimensão racional, através de um distanciamento crítico obtido com o pleno domínio e conhecimento das regras do jogo. Isto foi favorecido pelo fato de os espetáculos modernos terem operado uma ruptura com o antigo espaço cênico, no qual a fronteira entre o palco e a platéia apresentava-se até então tênue.

Segundo Brecht (1966), a separação demarcou uma nova relação entre atores e espectadores, na qual estes últimos passaram a ter um papel de participação distanciada, colocando-se em uma posição por assim dizer reflexiva. Inspirado nesse modelo, o dramaturgo alemão formulou a proposta de um “teatro épico”,

que visaria desenvolver um espírito crítico por parte dos espectadores. Cabia à audiência de teatro assumir uma nova postura diante do enredo e do que se passava no palco. Em contraposição ao “teatro dramático”, que reforçava a empatia entre personagem e espectador por meio da criação de processos de identificação, a dramaturgia épica brechtiana propunha, assim, o estranhamento como forma de provocar a reflexão e o questionamento do público.

Essas colocações pontuais de Brecht, uma brecha dentro do pensamento marxista, não foram suficientes para definir o tipo de participação do público no esporte, sendo rapidamente esquecidas pela tradição intelectual de esquerda. Na Alemanha, a aversão de parte significativa dos artistas de vanguarda aos esportes se intensifica com a realização dos Jogos Olímpicos de 1936 em Berlim, em virtude de sua evidente apropriação pelo ascendente e cooptador regime nazista. Na medida em que esportes coletivos, como o futebol, se popularizaram e se profissionalizaram – na Inglaterra, desde a de 1880, no Brasil, na década de 1930 –, a associação com a dimensão catártica do público vai ser mais e mais enfatizada, a ponto de se cristalizar como sua chave decifradora.

O exame teórico do papel da catarse no teatro será sucedido no presente ensaio por uma análise da linguagem da crônica esportiva. A finalidade é a demonstração da maneira pela qual o elemento emocional da catarse foi transportado do universo teatral para o universo futebolístico pelos meios de comunicação. Em diversos países da Europa e da América do Sul, as palavras referentes ao espectador de futebol propõem imagens que carregam em seu bojo a idéia de um “escoamento das emoções”. A criação *suis generis* da palavra “torcedor”, em língua portuguesa, será um dos casos abordados.

A relação eminentemente empática do público com os jogadores, transformados em ídolos esportivos e em heróis nacionais, vai contribuir para a onipresença explicativa da catarse. Sem dar margem para uma aceção positiva, quer seja de seu sentido ativo ou participativo – ou ainda crítico, como proposto por Brecht –, a imagem do público ficará marcada pela exclusividade da sua significação passiva, própria do fenômeno catártico originado no teatro grego e traduzido para as diversões na Roma antiga por Juvenal, em sua famosa expressão latina: *panis et circensis* (PÉCHE; VENDRIES, 2001).

Esse quadro permitirá, por fim, a proposição de uma discussão em torno da catarse no Brasil, em particular no contexto literário. Para isto, evocar-se-á um debate protagonizado por dois grandes escritores brasileiros no início dos anos 1940: Oswald de Andrade e José Lins do Rego. O primeiro, representante do modernismo paulista, tece considerações críticas sobre o futebol, dentro da perspectiva preconizada pela Escola de Frankfurt. Influenciado por suas leituras marxistas à época, Oswald vê o futebol como um novo “ópio do povo”, destinado a produzir mais alienação e passividade. Já o segundo, representante do regionalismo nordestino, filiado por sua vez à tradição nacional-popular, defende o fenômeno futebolístico como uma legítima expressão da cultura do povo, manifestação capaz de congregar os indivíduos e minimizar as distâncias sociais.

Assim, a abordagem do papel do torcedor no futebol e a compreensão da função do esporte na sociedade – temas que ainda hoje suscitam polêmicas – têm por objetivo contribuir para elucidar um debate cujos fundamentos são pouco conhecidos no Brasil.

A Catarse Aristotélica: matriz teórica primordial

A definição mais ancestral e arquetípica da catarse remonta a Aristóteles e a suas considerações sobre o teatro grego. Ao discorrer acerca das características e dos elementos próprios da tragédia no mundo helênico, o filósofo de Estagira deixou assinalado, em breves linhas de sua *arte poética*, de que maneira os efeitos dramáticos podiam se fazer sentir no ânimo do público assistente. A estrutura cênica compreendia a imitação de uma série de ações e de situações da vida real, uma *mimesis* com início, meio e fim. Esta levava a um ponto culminante, ao desfe-

cho de um suspense imprevisível ou ao desenlace surpreendente de uma intriga urdida pelo poeta trágico; seu objetivo último consistia na obtenção da *katharsis* por parte do auditório.

A catarse, finalidade precípua da tragédia na Grécia antiga, foi uma manifestação eminentemente purgativa e purificadora, capaz de provocar no espectador a liberação de determinadas sensações e de fazer com que aflorassem nele sentimentos como os de compaixão, de temor ou de humor incômodo. Segundo Aristóteles (1997), as obras trágicas melhor sucedidas sob um ponto de vista técnico eram aquelas cujos resultados podiam ser aferidos na identificação da audiência com os assuntos levantados pela respectiva trama – a empatia, o ‘sentir com’ – e na capacidade da narrativa de despertar o prazer e a diversão na platéia dos anfiteatros. A tensão desenvolvida ao longo do enredo, com a concorrência da música, da dança e de toda a ambiência plástico-sonora do espetáculo, seguiam-se, pois, o gozo, a calma e o relaxamento obtidos pelo “escoamento do excesso de emoções.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 232-235).

Na experiência da dramaturgia, a ação do ator estaria condicionada pela transmissão da emoção da personagem e pela recepção passional do público presente, o que se pode deixar entrever no étimo da palavra teatro, “o lugar de onde se vê”, e na própria etimologia da palavra grega para ator, *hypokrités* (“respondedor”), aquele que responde ao coro e aos seus ditirambos, à platéia e às necessidades de representação do grupo (ROSENFELD, 1973, p. 41), sintomática da relação de dependência dialógica e de complementaridade estabelecida entre um e outro. Para Martin Esslin: “O autor e seus intérpretes são apenas metade do processo total: a outra metade é composta pela platéia e sua reação. Sem platéia não existe drama. Uma peça que não é encenada é apenas literatura.” (ESSLIN, 1976, p. 21).

A ênfase aristotélica nas transfigurações psicológicas e nos reflexos motoro-sensoriais da audiência das tragédias gregas, desencadeadas pela alternância entre estados emotivos opostos que combinam tensão e alívio, sofrimento e prazer, terror e comisseração, é, então, regida por dois princípios constitutivos da cena dramática: o agir e o padecer (LEBRUN, 1987, p. 17). Em consonância com tal dinâmica, no desenrolar da trama, o ator age à medida que o espectador padece; o primeiro faz mover, na proporção em que o segundo é movido; um é sujeito, enquanto o outro, objeto.

A ação articula-se à paixão porquanto esta sofre as vicissitudes daquela. Cólera, desejo, calma, alegria, entusiasmo, ódio, inveja seriam alguns dos impulsos afetivos acionados tanto pelo poeta quanto pelo orador sofista. Este, por intermédio da retórica, é capaz de persuadir os ouvintes ao tocar no âmago da sua imaginação.

A estrutura binária ação/paixão leva à constatação de que o entendimento do espectador em Aristóteles, e de parte significativa de sua ontologia ou de sua antropologia, situa-se na esfera do patológico. O *pathos* grego e o *passio* latino possuem um sentido original comum de passividade – sofrer uma ação sem reagir –, sendo vistos de igual maneira como inferiores, posto que dependentes dos atos de outrem, sem autonomia, amorfos, reflexo de atitudes que vêm de fora e que provocam alterações em seu metabolismo interno.

Conforme esclarece o historiador francês Jean Starobinski, apenas no período medieval e moderno o antônimo da ação passaria a ser a reação, em lugar da paixão, segundo a terminologia latina *reactio*, que apareceria na física, na química e depois se transladaria para outras esferas lingüísticas compartilhadas na filosofia moral e na vida social. No século XVII, a expressão *passio*, designadora de emoções profundas que tendem a explodir, passou a indicar o dinamismo psíquico em geral, notadamente com o sentido de força de vontade e de energia dirigida (STAROBINSKI, 2002, p. 37).

As paixões consistiam, pois, na variação dos juízos daqueles que esperam, que aguardam e que vêem, intercalando sentimentos de dor e prazer por meio de suas percepções sensíveis. Já a mobilidade, a mutabilidade e a instabilidade dos

indivíduos apaixonados derivam do prolongamento dos efeitos de certas emoções em sua alma e da variação de certas propriedades físicas em seu organismo – como o quente e o frio, o seco e o úmido –, que são também qualidades fisiológicas, pois reverberam nos indivíduos, talhando e moldando-lhes o caráter, a personalidade, a tempera. Tal quadro configuraria a galeria de tipos humanos aristotélicos, na qual se encontrariam quatro figuras principais, correspondentes por sua vez à clássica teoria dos Quatro Humores: o sangüíneo (frio), o colérico (quente), o fleumático (constante) e o melancólico (inconstante) (ARISTÓTELES, 1998).

Brecht e a Crise do Teatro Burguês: modelo catártico e passividade do público

A breve apresentação das propriedades passionais e patológicas da catarse na Grécia antiga, segundo os estritos termos aristotélicos, permite-nos dar continuidade à observação dos desdobramentos desse legado na vida moderna e contemporânea. O foco, a seguir, recairá na interpretação e na problematização da catarse segundo um pensador do teatro no século XX: Bertolt Brecht. Este fará um diagnóstico das transformações do teatro na modernidade e chegará à conclusão da necessidade de se encontrar um caminho alternativo para o que detecta como aburguesamento do espetáculo teatral, em virtude do confinamento do espectador ao papel de receptor.

É possível dizer que a acentuação da antinomia sujeito-objeto no Ocidente, sistematizada com o pensamento de Descartes no século XVII, e a manutenção da catarse como desígnio maior do teatro, desde sua enunciação nos fragmentos de Aristóteles, foram dois movimentos paralelos que se irradiaram até a época contemporânea. Nos limites da prática e da teoria teatral, Brecht (1966) procurou efetuar a convergência dos dois fenômenos na primeira metade do século XX, mediante o exame dos impasses do teatro de seu tempo. Em relação ao primeiro movimento, Brecht demonstraria como o espaço cênico também seria atingido pela progressiva delimitação dos campos da subjetividade e da objetividade, com a clivagem instaurada entre o palco e a platéia, em seguida ao ocaso do teatro elisabetano nos séculos XVI e XVII, em que floresceu a obra de Shakespeare.

A ausência de separação nítida entre os que protagonizavam e os que assistiam às peças era própria de um teatro popular, cujas origens remetiam à tradição religiosa do mundo antigo e medieval. De acordo com a leitura nietzscheana do antropólogo italiano Massimo Canevacci:

A origem da tragédia não conhece nitidez na cisão entre quem olha e quem é olhado, entre quem age e quem sofre a ação, entre quem é publicamente móvel e quem é privadamente imóvel. Quem participa da ação trágica – assim como da embriaguez orgiástica em honra de Dionísio – mantém originalmente a dialética de ser sujeito e objeto da história (CANEVACCI, 1988, p. 41).

Com a perda do referencial sagrado, mítico e dionisíaco, o alvorecer do teatro burguês na Renascença e sua evolução laica posterior, no início do século XVII, foram marcados pela racionalização do espaço, com a divisão mais enfática entre o prosênio e o público. Isto foi consubstanciado pela hegemonia do palco italiano, uma novidade surgida por volta de 1530, com a introdução do fosso e da cortina. Ela afetaria sobremaneira a relação entre representação e realidade, bem como a posição do espectador face ao espetáculo (BORNHEIM, 1992, p. 195).

As transformações burguesas do palco italiano no teatro europeu incluíram, também, o desaparecimento do camarote real, com o fim do privilégio da visão perspectiva e absoluta do rei, uma demonstração dos nexos entre a forma da arquitetura teatral e a organização social assentada em novas classes sociais, nas emergentes cidades-Estado da península itálica.

A consecução de tais mudanças no contexto europeu não deixaria de suscitar controvérsias intelectuais no século XVIII. Jean-Jacques Rousseau instaura uma polêmica ao opor-se ao projeto de substituição do teatro clássico pelo drama

moral-burguês em Genebra, sua cidade natal, como discorre em sua alentada carta a D'Alembert sobre os espetáculos (ROUSSEAU, 1993). Tendo sempre como paradigma implícito a tragédia grega, representada a céu aberto para a diversidade dos cidadãos atenienses, dispostos nos anfiteatros com capacidade para catorze mil lugares segundo a idade, o sexo e a ocupação profissional – sabe-se que membros do senado, efebos, estrangeiros e mulheres não apenas assistiam como comiam e bebiam durante a apresentação das peças –, o filósofo franco-suíço contrapunha o teatro à festa pública, com a explicitação do caráter refinado do primeiro e o caráter democrático-popular do segundo.

Para Rousseau (1993), cuja visão divergia de Descartes e de d'Alembert, mas era congruente com os apontamentos de Diderot relativos à corrupção do gênero dramático, a dimensão espacial não era um dado secundário ou irrelevante. A forma arquitetônica, em suas novas disposições geométricas – circulares ou retangulares, cônicas ou poliédricas, abertas ou fechadas –, determinava a composição e a qualidade do espetáculo, de modo que o teatro moderno colocava o espectador em uma posição de inércia e passividade:

... não adotemos esses espetáculos exclusivos que fecham tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que o guardam tímido e imóvel no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos paredes, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da desigualdade e da servidão (ROUSSEAU *apud* PRADO JR., 1975, p. 22).

Em estudo sobre o teatro grego, o estruturalista francês Roland Barthes também sublinha as distinções formais dos locais onde se davam as representações cênicas na Antiguidade e na Idade Moderna:

...contrairement à notre théâtre bourgeois, pas de rupture physique entre le spectacle et ses spectateurs; cette continuité était assurée par deux éléments fondamentaux, que notre théâtre a essayé récemment de retrouver: la circularité du lieu scénique et son ouverture. (...) De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire: le premier est d'évasion, le second de participation (BARTHES, 1982, p. 76-77).

A discussão apontada por Barthes em torno da evasão ou da participação do público burguês vai ao encontro das ponderações de Brecht. Sem deixar de fazer um balanço desse legado histórico, o dramaturgo tinha em mira tanto a finalidade do teatro aristotélico, com o primado da catarse, quanto os princípios estruturais da dramaturgia burguesa, assentados na dicotomia cartesiana sujeito-objeto e na relação que pressupõe a atividade do ator e a passividade do público. Os aspectos catárticos eram combatidos pelo dramaturgo uma vez que o teatro deveria ter como meta menos a identificação emocional do público com as personagens em cena e mais a produção do distanciamento e do estranhamento, condição necessária para um posicionamento reflexivo perante a realidade enfocada.

A superação teórica e prática da *poética* de Aristóteles consistia na ultrapassagem do parâmetro teatral calcado no estilo dramático em favor de um teatro épico que integrasse diversão e aprendizagem, ensino e entretenimento, pedagogia e distração, com vistas a impedir o processo ilusório de empatia e com vistas a despertar os questionamentos políticos do espectador sobre a realidade circundante. A reivindicação brechtiana postulava um nivelamento entre a força então hegemônica centrada na emoção e a condição marginal em que se encontrava a razão e o espírito crítico:

....o que Brecht mais ataca em toda a tradição aristotélica é a função da catarse. Se o espectador deve ser purgado de certos sentimentos, ele é 'engolido' pelo espetáculo, no sentido de que a sua atividade é gasta, usada. O importante, contudo, não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social (BORNHEIM, 1969, p. 28-29).

Os escritos do *jovem* Brecht, que nas décadas de 1920 e 1930 vivia a ambiência da república de Weimar entre as duas grandes guerras mundiais, sob o

influxo do materialismo dialético marxista e de estéticas vanguardistas, como o expressionismo alemão, procuravam encontrar uma saída para a crise do teatro e do homem de sua época. Ante um diagnóstico que apontava para o fracasso do teatro tradicional, com a evasão do público para outras esferas da vida cultural, sua apreciação buscava soluções fora dos círculos teatrais e dos ambientes artísticos situados a seu redor.

A próxima seção vai ater-se às inquietações de Bertolt Brecht na procura por uma solução para os dilemas do teatro de seu tempo.

Por uma Nova Dramaturgia: do espetáculo artístico ao espetáculo esportivo

A busca por um novo modelo de público não se contentaria com a experiência inovadora do cinema, uma das invenções mais impressionantes da vida moderna, no final do século XIX. Isto porque os apelos emotivos da catarse levavam, também no cinema, a uma evasão da realidade e a uma transformação do espectador em objeto passivo. Enquanto o comportamento do espectador teatral se volta cada vez mais para as virtudes civilizadoras do refinamento, da distinção e da educação de uma arte supostamente superior, o cinema, proclamado como o sucessor do teatro na emergente modernidade européia, elevava ao máximo essa dicotomia cartesiana sujeito-objeto e a condição inercial creditada ao público.

Para Edgar Morin, um dos primeiros sociólogos franceses a se debruçar sobre o fenômeno da cultura de massas do século XX:

... o espectador das 'salas obscuras' é, quanto a ele, sujeito passivo no estado puro. Não tem qualquer poder, não tem nada para dar, nem sequer aplauso. Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora do seu alcance. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si, na sua coenestesia psíquica, se assim se pode dizer. Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna, perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mônada fechada a tudo, exceto à tela, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais de ação se fecham, abrem-se as comportas do mito, do sonho e da magia (MORIN, 1983, p. 156).

O empenho no encontro de um público participativo, que articulasse sentimento e razão, levaria Brecht à passagem da consideração das *platéias artísticas* para as *platéias esportivas*. Estas despontavam como novidade em Berlim durante a década de 1920, com o esplendor das suas grandiosas arenas, dotadas de infra-estruturas arquitetônicas capazes de abrigar milhares de aficionados dos mais variados matizes e dos mais diversos estratos sociais. Ao lado do cinema, os esportes configuravam um elemento típico da modernidade que passava de maneira crescente a angariar adeptos e entusiastas em toda a sociedade (MELO, 2006).

Dentre as modalidades esportivas, o boxe era aquela que causava mais impacto no campo de experiência do dramaturgo. A fascinação se devia não só ao encantamento com a gestualidade exibida pelos atletas, mediante a combinação de velocidade, força e tirocínio na superação do adversário – eram notórias sua admiração e sua amizade pelo campeão de peso médio Paul Samson-Körner, sobre quem começara a escrever uma biografia (BADER, 1987, p. 50) –, mas também à forma de participação e envolvimento contagiante do público no acompanhamento da luta.

A sintonia entre o que ocorria no ringue e o que se dava no comportamento de seus admiradores, a aliar entusiasmos e razão, paixão e lucidez, sensibilidade e raciocínio pelo esporte, por meio de um conhecimento objetivo pormenorizado das regras do jogo, em contraste com o alheamento e a indiferença dos espectadores de teatro verificados por Brecht, fazia-o exprimir-se em sentença lapidar: "Nos espoirs, c'est le public sportif qui les porte." (BRECHT, 1966, p. 7).

Em reforço à perspectiva que utilizava o exemplo esportivo como saída para o impasse teatral, um estudo de Walter Benjamin consagrado a Brecht assim tratava a situação:

O teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que 'não pensam sem motivos'. Mas essa é uma atitude que eles partilham com as massas. No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da 'cultura', o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. 'Desse modo, teríamos muito em breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo está cheio de especialistas' (BENJAMIN, 1986, p. 81).

A assertiva esperançosa com que Brecht saudava o público especialista dos esportes no início do artigo escrito em um jornal berlinense em 1926, mesmo ano em que começa a falar de "teatro épico" e em que inicia intensos estudos marxistas e sociológicos (ROSENFELD, 1965, p. 145-146), seria indicativa, para o historiador literário Hans Ulrich Gumbrecht, de uma tendência intelectual à admissão dos eventos esportivos como sucedâneos das representações teatrais no período por ele denominado de *alta modernidade* (1998, p. 222). Segundo Gumbrecht,

... a imaginação dos intelectuais também aceita que a sobriedade, a tensão e a concentração são estados de espírito que o boxeador partilha com seus espectadores. Eis por que as multidões de boxe tornaram-se um ideal normativo para a audiência do teatro moderno (...). É quase uma provocação trivial dizer que os eventos esportivos, especialmente as lutas de boxe, acabaram substituindo o teatro (GUMBRECHT, 1988, p. 222).

Um dos primeiros sociólogos franceses a estudar o esporte em moldes científicos nos anos de 1960, Georges Magnane, não ficou imune também a tal tipo de identificação, sendo o estádio um *locus* de sucessão dos espetáculos antigos, com a atualização das funções catárticas do teatro na vida contemporânea:

... quando se eleva esse longo e intenso clamor, que pouco a pouco se transforma em canto de alegria, amplo como um mar que ribomba, rodopia e ferve, é impossível não sentir ali, debaixo do céu, muito mais do que na maior sala de espetáculos do mundo, a realização da *catharsis* coletiva esperada do teatro pelos gregos (MAGNANE, 1969).

O esporte, na ótica brechtiana, é um contraponto paradigmático para suas observações críticas acerca da função da representação na dramaturgia ocidental. Tais críticas focavam, em particular, a relação da consciência com o binômio realidade/ilusão e os efeitos da fragmentação perceptiva sobre a totalidade do espaço cênico. Isto acarretava a revisão da ordem de correlação entre os termos sujeito e objeto nos espetáculos da modernidade.

Tal forma se opunha ao modelo narrativo preestabelecido pelo teatro ao seu público, pautado nas regras aristotélicas de verossimilhança e de continuidade ilusionista, com uma estrutura de início-meio-fim já dada de antemão, fatalismo a que o espectador contribuía tão-somente com o alívio subsequente ao clímax e com a purgação de seus sentimentos.

Para o escritor italiano Umberto Eco, eis as linhas mestras da abertura épica brechtiana que iam de encontro à estrutura dramática tradicional:

Se examinarmos a poética teatral de Bertolt Brecht, encontraremos uma concepção da ação dramática como exposição problemática de determinadas situações de tensão; propostas estas situações – segundo a conhecida técnica da recitação 'épica', que não quer sugestionar o espectador, mas apresentar-lhe de modo distanciado, *estranhado*, os fatos a observar – a dramaturgia brechtiana, em suas expressões mais rigorosas, não elabora soluções; caberá ao espectador tirar conclusões críticas daquilo que viu (ECO, 1969, p. 49).

À passividade contemporânea do teatro burguês, cuja meta passava a ser o esquecimento da realidade, segundo o diagnóstico de Brecht, corresponderia a postura ativa consciente como princípio inovador observado no comportamento do espectador esportivo. Ainda em sequência à argumentação do estudioso da obra brechtiana, Gerd Bornheim:

... em Brecht, a decisão é tomada a favor do esporte, fincado dentro dos limites da dicotomia sujeito-objeto. A evolução futura de Brecht está aqui: ele respeitara sempre a dicotomia sujeito-objeto, mas tentará também transformar o comportamento interno dos dois termos que a compõem: em vez de aceitar a relação de atividade (sujeito-espetáculo) e passividade (objeto-público), elaborará técnicas para mudar esse esquema em relações de atividade: o sujeito-espetáculo ativo exige a resposta de um objeto-público igualmente ativo. Mas isso sem abandonar jamais a dicotomia (BORNHEIM, 1992, p. 96).

O dramaturgo endossa a postura por ele denominada “científica” do público, decorrente da estrutura formal do esporte, pois seu espectador é aquele que, a seu ver, apresenta uma capacidade dupla: ele sabe julgar com objetividade, o que o leva a um distanciamento crítico por intermédio do conhecimento das leis da partida, bem como dos seus aspectos técnicos e táticos; e ao mesmo tempo ele é capaz de se entusiasmar com facilidade, o que gera um envolvimento direto com o desenrolar dos acontecimentos da partida. Em detrimento da mera assistência passiva, a intervenção do espectador seria um emblema da experiência autêntica por parte do sujeito, com o estabelecimento de um olhar distanciado que conjuga frieza e excitação, calma e inquietude, ponderação e nervosismo.

De Espectador a Torcedor: a catarse na linguagem do futebol

Até o momento, acompanhou-se o percurso teórico de reflexão sobre o fenômeno da catarse, com base na experiência grega e em sua conceituação aristotélica. Dentro de uma tradição artística vinculada ao pensamento marxista, enfocou-se, em seguida, a visão crítica da passividade no teatro, tal como formulada por Brecht. Este buscou uma via alternativa à crise teatral, com a identificação de uma posição ativa do público de esportes. No boxe moderno, o autor identificou um tipo de participação distanciada que não descarta o pólo emocional, mas que sublinha a importância do juízo crítico frente à realidade apresentada.

Feita essa exposição, cumpre reconhecer o malogro do projeto de Bertolt Brecht, sobretudo no que diz respeito à caracterização dos esportes entre os intelectuais e mesmo sua repercussão no imaginário popular. Apesar de um ou outro escritor haver feito referência positiva e pontual à prática esportiva, seja um Gramsci, um Camus ou um Pasolini, a versão passiva da catarse prevaleceria como explicação dominante para a maioria deles.

Dito isso, vai-se a partir de agora procurar fazer uma descrição da presença da catarse na linguagem da crônica esportiva. A idéia é mostrar como a aparência de passividade atribuída ao perfil geral do espectador de esportes, e ao torcedor de futebol, em específico, não seria apenas traçada por alguns expoentes da *intelligentsia* acadêmica e artística em nível internacional.

No âmbito particular do esporte, vários agentes contribuiriam para enfeixar um conjunto de imagens tidas como características e idiossincráticas do seu público assistente, em correspondência com o processo de transformações históricas por que passou o futebol, tendo em vista a sua crescente popularização, profissionalização e massificação, cujo marco no Brasil remonta aos anos de 1930.

Enquanto artistas e intelectuais teciam suas interpretações abrangentes sobre o papel do espectador, quer nas artes quer nos esportes, de maneira ensaística ou circunstancial, a proposição e a prescrição de um modelo de comportamento mais determinado para os torcedores eram urdidas por especialistas letrados do meio futebolístico, com destaque para jornalistas e cronistas esportivos.

Sabe-se que a difusão internacional dos esportes modernos, originados na Inglaterra, se deu na virada do século XIX para o século XX e que, dentre eles, o *football association* se disseminou com maior êxito graças à sua capacidade extraordinária de transposição de fronteiras geográficas, econômicas e sociais. No bojo da concorrência imperial britânica pela dominação de portos – Havre na França, Hamburgo na Alemanha ou Porto em Portugal – e pela construção de estradas de

ferro, cada colônia, ex-colônia ou república emergente assimilou em escala local não somente as respectivas práticas esportivas, como, também, a constelação lingüística subjacente a elas (ELIAS, 1995, p. 187).

Isso pode ser aferido na gama de vocábulos nativos, de expressões peculiares e de significados próprios a cada língua. A incorporação semântica e vocabular se deu em paralelo à invenção de estilos nacionais do jogo, com a inovação de aspectos técnicos e táticos mais convencionais e hegemônicos. A importação inicial de elementos estrangeiros que denotavam exotismo e erudição, absorvidos em princípio de modo integral, sobrepôs-se uma aclimação e uma reconversão histórica paulatina no nível da ação e da representação do fenômeno esportivo.

O prazer provocado pelo ato de jogar logo chamou a atenção e logo veio a ser cultivado por aqueles que descobriram a emoção ensejada pelo comparecimento nas disputas. De início restrita a sócios dos clubes e a familiares dos jogadores, cedo a atividade se propagou entre outros estratos econômico-sociais, com a disseminação do futebol nas companhias industriais, nos clubes recreativos, nos logradouros públicos e nos terrenos baldios. Nesse sentido, coube ao historiador Eric Hobsbawm (2000) assinalar em breves linhas como a restrição do futebol aos círculos de elite foi ultrapassada rapidamente na Inglaterra do último quartel do século XIX pelas classes operárias britânicas, que se apropriaram deste esporte tanto em sua prática quanto em sua apreciação, transformando-o na "religião leiga do século XX".

Se os primeiros apontamentos dos cronistas na descrição dos acontecimentos esportivos transpuseram os termos cunhados no original britânico, a variedade conotativa atribuída à figura do espectador de futebol não vai subsumir-se à cópia da matriz originária inglesa. Tal variedade revela a direção impressa por esses escritores locais na observação e na fixação de uma imagem para este recém-integrado personagem do futebol. Em cada país, os nomes escolhidos para mencionar os espectadores apresentariam singularidades e sutilezas muito específicas, integrando-se, por vezes, ao estoque e ao repertório de "lendas locais".

É possível observar em quase todos os termos dados, contudo, a presença da matriz aristotélica da catarse, abordada nos itens anteriores. Tal presença se expressa no acento de uma qualidade sensório-motora, na designação de uma reação patológica, na alusão a uma pulsão física e orgânica. Estas, por suposto, atenderiam à tradução mais fidedigna da vivência emocional dos envolvidos com a observação de uma partida de futebol.

Assim, a heteronomia das palavras em seu contexto nacional não equivalia a uma polissemia muito distinta do que se interessava frisar em um plano geral, em que o *élan* catártico ressurgia com todo seu vigor metafórico. Longe de ser uma nomeação desinteressada, seus significantes traziam embutidos consigo uma série de valores e conteúdos sugestivos, porém, semelhantes àquilo que se acreditava como intrínseco e essencial à sua condição.

No final do século XIX, a Inglaterra consagraria dois termos específicos para fazer menção ao espectador de futebol: *fan*, abreviação de *fanatic*, palavra de raiz religiosa ligada, por um lado, à idéia de devoção e doação e, por outro, à de exaltação e idolatria; e *supporter*, derivação de *to support*, verbo que implica defender, apoiar, incentivar. Se, na França, o léxico seria vertido em sua integralidade, *le supporter*, o mesmo não ocorreria em outras regiões latinas da Europa e da América do Sul, onde o futebol primeiro se espalhou.

Na Itália, assim como o *calcio* inventado na Florença renascentista, a categoria adotada, na década de 1920, para nomear o torcedor, teria uma expressão nativa. De origem médica, a palavra *tifoso* ou *tifoso* designa aquele que é acometido por uma febre (*tifo*). O termo remete à imagem do estado febril de quem é contagiado por uma enfermidade incontrolável ou de quem vê alterada a normalidade de sua conduta em virtude da elevação térmica do corpo, decorrente da excitação e do transtorno emocional a que está sujeito um indivíduo no ápice de uma partida de futebol.

Já os países de língua hispânica, em especial, Espanha, Argentina e Uruguai, utilizariam a partir dos anos de 1950 o vocativo *hinch* para designar o adepto do futebol, em substituição a palavras até então correntes como aficionados, fanáticos e simpatizantes (CONDE: 2005, p. 22). De acordo com o intelectual argentino Juan José Sebreli, o termo tem uma origem legendária e uma explicação difusionista:

Este último término fue aplicado por primera vez en Montevideo a Prudencio Miguel Reyes, talabartero uruguayo, encargado de 'hinchar' la pelota de su club preferido, el Nacional de Montevideo, al que alentaba con gritos durante el partido. De Uruguay el término pasó a la Argentina y luego a España (SEBRELI, 1998, p. 35).

A tradução correspondia ao verbo *inchar*, que suscita a idéia de uma transformação similar a uma bola de futebol quando inflada por uma bomba de gás. Por analogia, o termo foi pensado como uma compressão corporal associada à oscilação dos estados de ânimo daquele que assiste ao jogo, ora a retraindo-se com a condição adversa de uma derrota, ora a insuflar-se com a condição favorável de uma vitória.

A Catarse no “País do Futebol”: a invenção da palavra *torcedor*

Em língua portuguesa, a crônica também iria se comprazer no decênio de 1920 com a criação de um discurso *sui generis* para a identificação e, até certo ponto, a glamourização das sensações vividas no futebol. Se, em Portugal, seria empregada a palavra *adepto*, “aquele que se ajoelha em respeito quase religioso por seu time”, o tom anedótico de suas origens no Brasil era atribuído à autoria do beletrista Coelho Neto. Esse escritor notabilizou-se, nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, por seu pendor entusiástico pelo *Fluminense Football Club*, do qual foi diretor e pelo qual chegava a entrar em campo para reclamar do juiz, interpelando-o com bengala em riste, quando via seu clube lesado. Coelho Neto (1864-1934) colocou em evidência os aspectos que seriam valorizados para uma sugestiva tipificação ancorada na originalidade do imaginário linguístico.

A palavra *torcedor*, oriunda do verbo torcer, era consignada pelos cronistas com base em uma observação pitoresca feita nos dias de jogo: em meio aos lances de indefinição e expectativa anteriores ao arremate de um gol, lenços eram torcidos e contorcidos na arquibancada por parte do público feminino presente que, conhecido pela contenção e pela moderação verbal, contrastantes com os gritos, os berros e os impropérios mais permissivos ao público masculino, exprimia de maneira sutil seu sofrimento com as tensões emanadas da partida.

Usados pelas mulheres de início para a saudação aos jogadores do time no decorrer do ritual futebolístico – seja a entrada da equipe em campo, seja a comemoração da vitória de sua equipe –, junto às fitas coloridas que serviam de adorno e de distintivo clubístico aos chapéus de cada espectador, a torção de tais adereços passou a simbolizar os gestos de aflição, bem como, os efeitos de contração do corpo a que se submetia de um modo generalizado todo e qualquer torcedor. Segundo a reconstituição, até certo ponto idílica, feita pelo jornalista Mário Rodrigues Filho (2003), acerca do futebol no Rio de Janeiro da década de 1910:

Os jogadores distraíam-se, cercados de moças, cada uma querendo namorar um deles. No dia seguinte, elas estariam na arquibancada, mordendo lencinhos de renda, soltando gritinhos, torcendo pela vitória do Flamengo (...) Muito torcedor de fitinha no chapéu gostava de assistir ao jogo atrás do gol. Para ver a bola entrando, suspendendo a rede. Para gritar gol antes da bola entrar. Para torcer mais à vontade. Como um moleque. Sem essa coisa de olhar para ver se tinha moça perto. O torcedor, com um palavrão na boca, tendo de engolir o palavrão (RODRIGUES FILHO, 2003, p. 78 e 102).

Os lenços antecederam, também, a introdução das bandeiras como mecanismos de sinalização e de saudação dos torcedores aos jogadores em campo. Para o crítico de teatro de origem alemã, Anatol Rosenfeld (1974), tal utensílio dava ensejo à cunhagem ímpar de um vocábulo no Brasil, que exprimia um movimento capaz de reproduzir com maestria a coordenação motora, a tendência do espectador em impelir a equipe para frente e o sentimento de “também-poder”, incomparavelmente maior no futebol do que em esportes como o tênis ou o hóquei de gelo, nos quais não se verifica a identificação íntima do público com o jogo e com os jogadores:

O verbo ‘torcer’ significa virar, dobrar, encacarolar, entortar, etc... O substantivo ‘torcedor’ designa, portanto, a condição daquele que, fazendo figa por um time, torce quase todos os membros, na apaixonada esperança de sua vitória. Com isso reproduz-se muito plasticamente a participação do espectador que ‘co-atua’ motoramente, de forma intensa, como se pudesse contribuir, com sua conduta aflita, para o sucesso de sua equipe... (ROSENFELD, 1974, p. 76 e 77).

Dentre os analistas acadêmicos, Roberto DaMatta (1994) vai ao encontro da visão de Rosenfeld ao sustentar que a invenção brasileira do “torcedor” transfigurou a acepção inglesa de *fan*, ou seja, a do aficionado ardente capaz de perder a cabeça por seu time, em favor de uma perspectiva que salienta a torção corporal com vistas ao êxito do time:

... o torcedor cria com o espetáculo uma relação absolutamente ausente do evento erudito, em que os reis, príncipes, duques e nobres não estão tocando – ou no caso do futebol brasileiro, jogando – mas permanecem quedos e seguros na platéia (DAMATTA, 1994, p.15).

O historiador Nicolau Sevcenko (1994) segue a mesma linha interpretativa, com a análise da tensão corporal e espiritual da atividade do jogador, quando comparada à atividade do torcedor: “Jogar futebol exige imenso desempenho físico e forte controle nervoso. Torcer implica uma tremenda descarga nervosa, com grande controle físico” (SEVCENKO, 1994, p. 36).

Ao lado da definição em nível individual, uma expressão específica, concernente ao conjunto indiscriminado de torcedores presentes nas dependências de um estádio, seria muito usual entre os cronistas. A palavra *assistência* teria vigência até os anos de 1930 entre a crônica carioca e paulistana na alusão a uma coletividade de espectadores de futebol. O termo adotado pela imprensa esportiva teria uma origem erudita, pois era deslocado da taxonomia dos espetáculos musicais e teatrais, como os concertos ocorridos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, espaço de gala e requinte construído em 1909, capaz de atualizar uma tradição que vinha desde o período imperial, quando a cidade já conhecia esses espaços concedidos à execução das grandes óperas italianas, das peças francesas e de outros divertimentos europeus vigentes na Corte do Segundo Império brasileiro (LUCCHESI, 1999).

O ato de assistir, próprio da *assistência*, encontrava inspiração no ato de ouvir, próprio da *audiência*, que em princípio deveria compartilhar um mesmo *habitus* nesses eventos de encontro da alta sociedade carioca. Cedo, porém, a palavra inverteria sua semântica e ganharia um outro viés no contexto futebolístico, com a definição da condição do torcedor comum, de extração popular, em contraposição aos *sócios*, termo indicativo da seleta individualidade creditada aos membros dos clubes de elite, derivada da estratificação social já verificada nas demais modalidades esportivas (TOLEDO, 2000).

Expressão inicial das primeiras décadas do futebol no Brasil, cunhada pela imprensa, a palavra *assistência* cederia lugar, com o advento do profissionalismo, a um outro termo genérico para a designação do público de esportes. De adjetivo ou substantivo próprio a um indivíduo simpatizante de um clube, *torcedor*, aquele que prefere torcer por um clube a simplesmente assistir ao jogo, originava-se em português o substantivo dado à totalidade de espectadores presentes em um estádio: *torcida*. A neutralidade do indivíduo isolado era substituída pelo bloco

homogêneo e compacto que designava o conjunto entusiasta de torcedores de um time, no momento em que as identidades clubísticas encontravam-se difundidas nas grandes cidades e, em alguns casos, a rivalidade de seus clássicos locais já se acirrava.

“Ópio do Povo” ou Paixão Popular? Notas de uma polêmica literária brasileira

A passagem em revista dos termos relativos ao torcedor, nas primeiras décadas do futebol, permite a constatação da permanência e da pregnância, do ponto de vista sócio-lingüístico, do significado purgativo da catarse no imaginário esportivo. Por mais diversos que fossem os vocábulos – *fan*, *supporter*, *tifo*, *hincha*, *torcedor*, *torcida* –, a genealogia das palavras jornalísticas mostra como todos traziam implícita a dimensão catártica, que aproximava o comportamento do torcedor a uma variante emocional de fundo patológico.

Neste último item do artigo, vai-se abordar de modo pontual uma discussão entre dois literatos brasileiros a propósito do futebol. O pomo da discórdia é o sentido desse esporte no início dos anos 1940, período em que ele já se encontrava popularizado no país. Trata-se de dois autores bem conhecidos do grande público, mas cujas impressões sobre o fenômeno são estranhos para muitos de seus próprios leitores e apreciadores: um é o romancista José Lins do Rego; o outro, o modernista Oswald de Andrade.

A posição diametralmente oposta de ambos torna possível perceber de que maneira o futebol suscitava calorosos debates e rixas, mesmo depois de sua institucionalização no Brasil, durante a Era Vargas. A polêmica travada na imprensa é interessante, ainda, porque equaciona, segundo termos literários, a questão da catarse à concepção da Escola de Frankfurt acerca da alienação provocada pelas diversões da indústria cultural e da cultura de massas.

Como se sabe, os decênios de 1930 e 1940 foram marcados pelo acirramento da polarização ideológica em âmbito internacional, decorrente da crise do liberalismo, da ascensão do nazi-fascismo e da conflagração da Segunda Guerra mundial. No Brasil, esse quadro levou parte expressiva dos escritores oriundos do Modernismo – movimento artístico de renovação cultural deflagrado após a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 – a uma vinculação entre a vida literária e o engajamento político, com uma progressiva atenção da escrita ficcional à realidade circundante.

Conforme apontou o filósofo Eduardo Jardim (JARDIM, 1978), a indistinção entre uma atividade e outra já se dava desde os anos 20. Mas ela se intensificou ainda mais a partir de então, com a realização do I Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945 – uma das primeiras manifestações coletivas contra a ditadura do Estado Novo – e com a adesão de vários artistas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), nos anos em que este esteve sob legalidade política, desde sua fundação, também em 1922.

Dentre os simpatizantes e militantes que cerravam fileira nas hostes comunistas, é possível mencionar Graciliano Ramos, Cândido Portinari, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ismael Nery e Oswald de Andrade. Este último será um dos mais fervorosos na absorção das diretrizes do pensamento marxista e na filiação à militância política de esquerda, timbrando sua obra artística e suas reflexões sobre a realidade nacional com cada vez mais ardor. É sob tal viés que se constata no período uma inflexão na forma desse escritor conceber os aspectos mais prosaicos do cotidiano e, dentre eles, o futebol.

Enquanto, na década de 1920, Oswald de Andrade havia mencionado de passagem a presença do futebol na vida social por meio de manifestos poéticos que apregoavam a atenção do poeta para os fenômenos do dia a dia, tirando proveito das efemérides jornalísticas, no início da década de 1940, o poeta vai insurgir-se contra o que considerava a histeria de então em relação ao futebol. Ele retomava,

assim, um tema secular que havia ocupado décadas atrás as crônicas de Lima Barreto e Graciliano Ramos: o futebol como válvula de escape, como ópio do povo.

No momento de sua introdução e difusão no Brasil das décadas de 1910 e 1920, a prática esportiva era tida pelos dois escritores como mais uma moda estrangeira das elites brasileiras, tão desconhecedoras, segundo eles, do manancial de tradições rurais e da autenticidade dos genuínos esportes regionais. Segundo Graciliano (1921), estes esportes eram representados pela rasteira, pela pega de bois e pela cavalhada.

O eleito por Oswald para a esgrima de idéias era José Lins do Rego, escritor nordestino que fizera fama no Distrito Federal, com uma considerável vendagem, sob a chancela da editora José Olympio, e com uma recepção muito positiva da crítica e do público leitor à sua obra de cunho regionalista, dedicada ao Ciclo da Cana de Açúcar e ao Ciclo do Cangaço e da Seca. Segundo Oswald de Andrade, autor que à época estava longe de possuir a mesma projeção editorial, José Lins do Rego era o “fogo morto” da literatura brasileira, que investia no futebol em um momento em que esse esporte já havia se consolidado no Brasil.

Aos olhos de Oswald, a postura de José Lins era de uma extravagância injustificável, valendo-se de seu fanatismo pelo futebol como forma de autopromoção na capital da República. Nesta linha de raciocínio, Oswald comentava ainda com sarcasmo ao jornalista Mário Filho que, para ser noticiado e para ser conhecido no Brasil daquela época, era necessário associar-se ao Clube de Regatas do Flamengo, justamente o que fizera José Lins do Rego: “... hoje quem não está no futebol é um condenado à obscuridade. Por isso estou com vontade de apresentar uma proposta para ser sócio do Flamengo” (RODRIGUES FILHO, s.d.).

Oswald de Andrade, em sua crônica “Carta a um torcida”, de 1943, fustigava de maneira direta o escritor José Lins do Rego, logo depois que esse se envolvera em polêmica com a crônica esportiva de São Paulo. O romancista nordestino, que exaltava os “pretões do pé de ouro” e o “couro mágico de Leônidas”, se serviria do futebol como um lenitivo para a sua própria escassez literária e para a sua decadência intelectual. Em forma de ataque frontal, Oswald escrevia um libelo contra o futebol, denunciando-o como um ardil de origem imperialista:

Quem negará ao futebol esse condão de catarse circense em que os velhos sabidos de Roma lambuzavam o pão triste das massas? Não podendo xingar o patrão que o rouba, o operário xinga os juizes das partidas e procura espancá-los, como se o bandeirinha mais próximo fosse o procurador da prepotência, do arbítrio e dos sinais do mundo injusto que o oprime. E você, homem de esquerda, que deu, não nego, aquela série de romances úteis, os quais no fundo são a homeopatia gatafunhada de *Casa-Grande & Senzala*, você que tem procurado ter nos últimos tempo diretivas progressistas, é quem pactua na exaltação mórbida desse novo ópio, descoberta e enviada para cá pelos neo-romanos, amáveis civilizados saídos do conúbio imperialista de Disraeli com a Rainha Vitória. É você quem defende, histérico e incisivo, a exploração de rapazes pobres, bruscamente retirados de seu meio laborioso, para o esplendor precário dos grandes cartazes e dos grossos cachês, a fim de despencarem depois de lá e ficarem como os potros quebrados nas corridas dos prados milionários (ANDRADE, 1972, p.19)

Na ótica marxista oswaldiana, a classe operária, ao invés da provisão e do fortalecimento da sua luta e da sua consciência em uma sociedade de classes, descontava sua frustração acumulada durante a semana no que para o autor era um jogo irrelevante. Em detrimento da defesa dos seus direitos contra a exploração diária a que era submetido, o operário passava seu final de semana a xingar o juiz no estádio. Já o jogador era o trabalhador que cumpria o papel de “palhaço da burguesia”, em um picadeiro ao qual os aristocratas e burgueses acorriam em suas horas de ócio. Por meio da imagem de espetáculos como o circo e a corrida de cavalos, Oswald procurava mostrar de que maneira as manifestações populares possuíam funções ocultas na sociedade capitalista, que transcendiam a aparência de ingenuidade e a idéia de um divertimento inocente dos dias de lazer.

A resposta de José Lins do Rego aos questionamentos levantados por Oswald de Andrade sairia na imprensa e seria publicada em livro dois anos mais tarde, no ensaio "Fôlego e classe", no ano de 1945. Embora de maneira indireta e implícita, José Lins do Rego rebatia o teor das críticas de Oswald de Andrade e justificava a sua adesão ao futebol. A alienação, nesse caso, era uma propriedade de eruditos e de letrados, esnobes incapazes de vislumbrar a magnitude das diversões populares:

Muita gente me pergunta: mas o que vai você fazer no futebol? Divertir-me, digo a alguns. Viver, digo a outros. E sofrer, diriam meus correligionários flamengos. Na verdade uma partida de futebol é alguma coisa a mais que bater uma bola, que uma disputa de pontapés. Os espanhóis fizeram de suas touradas espécie de retrato psicológico de um povo. Ligaram-se com tanta alma, com tanto corpo aos espetáculos selvagens que com eles explicam mais a Espanha que com livros e livros de sociólogos. Os que falam de barbarismo em relação à matança de touros são os mesmos que falam de estupidez em relação a uma partida de futebol. E então, generalizam: é o momento da falta de espírito admirar-se com o que os homens fazem com os pés. Ironizam os que vão passar suas horas vendo as bicicletas de um Leônidas, as tiradas de um Domingos. Para esta gente tudo não passa de uma degradação. No entanto há uma grandeza no futebol que escapa aos requintados (REGO, 1945, p. 218).

A comparação entre o futebol no Brasil e as touradas na Espanha revela o horizonte intelectual em que se situava José Lins do Rego. O autor trabalhava com polaridades como o erudito e o popular, o civilizado e o selvagem, os intelectuais e o povo, as manifestações populares e a identidade nacional. A exemplo de um Ernest Hemingway, de um André Maurois e de um Albert Camus, José Lins do Rego era um membro do círculo de letrados que se mostrava sensível àqueles eventos esportivos de massa. Ao contrário da tradicional postura de elite, para quem o paradigma de escritor se situava na erudição livresca, José Lins do Rego defendia o postulado típico do Modernismo, segundo o qual o saber tinha de ser extraído da experiência cotidiana e da aprendizagem com as fontes da cultura popular.

A tourada na Espanha, de acordo com o autor de *Meus verdes anos*, longe de ser uma manifestação primitiva, constituía o "retrato psicológico" do país e daquilo que o povo espanhol elegeu de forma espontânea como a sua mais lídima expressão. Já o futebol no Brasil desencadeou uma identificação popular cujo significado extrapolou a dimensão esportiva e pedagógica e atingiu o sentido mais amplo de festa e de arte coletiva. Configurava-se como um bem material e espiritual da sociedade brasileira, menosprezado pela maioria dos seus bacharéis, impossibilitados de compreender, com uma visada superficial, o seu sentido mais profundo.

Conclusão

O presente trabalho acompanhou, apoiado em diferentes perspectivas teóricas e em distintos momentos históricos, a trajetória da catarse no universo artístico e esportivo. À luz de um conceito de lastro filosófico, a intenção foi dar ao leitor a possibilidade de entender a maneira pela qual se costuma referir, pejorativamente, a um campo de experiências tão intensas, díspares e fecundas quanto o futebol. Ao fazer *tabula rasa* desse fenômeno coletivo, mediante a aplicação homogeneizadora do termo catarse, perde-se de vista a própria complexidade da manifestação.

Conforme observou o sociólogo Norbert Elias (1995), o esporte, dentro de uma acepção ampla de cultura, não é um reflexo superestrutural da economia nem uma ideologia maniqueísta da dominação, mas um feixe de relações interdependentes com o universo político, econômico e jurídico no qual se inscreve. Os esportes, tal como outras atividades culturais, estão em interação dinâmica com as diversas dimensões da realidade, influenciando e sendo influenciadas pelas mesmas.

Essa compreensão não-determinista da cultura vale, também, para pensar o comportamento do espectador e do torcedor de futebol. Com essa motivação, o presente artigo procurou ir às fontes da formulação do conceito de catarse na filosofia e nas artes. O objetivo foi evidenciar as linhas mestras dessa matriz intelectual, com o enfoque do seu percurso histórico até a modernidade.

A vida moderna urbano-industrial, tal como anunciada na virada do século XIX para o século XX, foi responsável por operar uma série de mudanças concernentes ao lazer e ao emprego do tempo-livre.

Esse processo de ruptura resultou no surgimento dos esportes modernos. Historicamente, estes constituíram em uma série de práticas inventadas nas *publics schools* britânicas, com vistas a disciplinar e a reger o comportamento dos jovens estudantes, através da canalização de seu tempo e de sua energia. Com efeito, na proporção em que o esporte converteu-se não apenas em prática, mas também em espetáculo, o argumento referente à dominação do corpo e ao aprisionamento da alma do indivíduo moderno ganhou terreno em universidades de países como a Alemanha e os Estados Unidos, espalhando-se no imaginário coletivo do século XX.

Na contracorrente desse discurso, apresentou-se aqui uma perspectiva solitária, a de Bertolt Brecht, que durante a República de Weimar dos anos 20 se encantou com o fenômeno esportivo. Em particular, sua atenção voltou-se para o modo de participação e engajamento típicos do público nas arenas de boxe. Essas demonstrações serviram-lhe de modelo para a proposição de uma nova atitude do espectador no teatro, até então orientado pelo paradigma aristotélico da purgação das emoções e do alívio das paixões.

Segundo a experiência vivenciada pelo dramaturgo alemão, a postura do espectador de esportes consistia no conhecimento pormenorizado e consciencioso das regras do jogo. Isto lhe proporcionava, ao mesmo tempo, um distanciamento e um comprometimento com o que sucedia no palco, isto é, nas arenas esportivas; donde a inversão da perspectiva tradicional que atribui a condição de passividade ao espectador.

As considerações teóricas sobre a catarse tiveram prosseguimento no presente trabalho com uma apreciação do universo da linguagem dos esportes. Procurou-se defender a idéia de que o paradigma catártico permaneceu subjacente aos diversos significantes atribuídos à imagem do torcedor. Mais do que mera convenção ordinária, o emprego até certo ponto anedótico das palavras consignadas pela crônica esportiva foi importante para a fixação do imaginário do torcedor. Este passou a ser entendido como aquele que se move e é tão-somente impelido por um conjunto de reações instintivas e patológicas. Estas, por seu turno, variam ao sabor das vicissitudes de acompanhamento de uma partida.

Após a consagração dos vocábulos relativos ao torcedor e à identificação de seu fundamento na catarse, inclusive com a criação original do termo "torcedor" no caso brasileiro, uma palavra tão intraduzível quanto a famosa "saudade", o último movimento de nosso ensaio direcionou-se a uma polêmica literária de que se tem pouco conhecimento nos dias de hoje. Esta foi levada a termo por dois vultos das letras, na conjuntura histórica da década de 1940. Oswald de Andrade e José Lins do Rego representaram, cada um a seu modo, posições discrepantes a respeito do futebol. Tais posições refletem visões que ainda hoje dividem muitos brasileiros. Quando se fala deste assunto, quer seja como ópio do povo ou como paixão popular, este continua sendo uma espécie de segunda natureza, definidora – sabe-se lá até quando! – de nosso *ethos* nacional.

Referências

ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança: polêmica*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1972.

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX, 1*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BADER, Wolfgang. (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARTHES, Roland. "Le théâtre grec". In: *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Brecht, a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1966.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CONDE, Mariana. "La invención del hincha en la prensa periódica". In: ALABARCES, Pablo. (Org.). *Hinchadas*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- DAMATTA, Roberto. "Antropologia do óbvio – notas em torno do significado social do futebol brasileiro". In: *Revista USP*. São Paulo: s.e., 1994. n.º 22.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Elias. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1995.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1976.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HOBSBAWM, Eric J. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- LEBRUN, Gerard. "O conceito de paixão". In: NOVAES, A. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LUCCHESI, Marco. "Mitologia das platéias (A Ópera na Corte: 1840-1889)". In: *Teatro alquímico: diário de leituras*. Rio de Janeiro: Artium Editora, 1999.
- MAGNANE, Georges. *Sociologia do esporte*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- MELO, Victor Andrade de. *Cinema & esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano: FAPERJ, 2006.
- MORIN, Edgar. "A alma do cinema". In: XAVIER, ISMAIL. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 1983.
- PÉCHE, Valérie; VENDRIES, Christophe. *Musique et spectacles à Rome et dans l'Occident romain*. Paris: Éditions Errance, 2001.
- PRADO JR., Bento. "Gênese e estrutura dos espetáculos (notas sobre a *Lettre à d'Alembert*, de Jean-Jacques Rousseau)". In: *Estudos CEBRAP*. São Paulo: Editora Brasileira de Ciências, 1975, n.º 4.
- REGO, José Lins do. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1945.
- RODRIGUES FILHO, Mário. *Histórias do Flamengo*. Rio de Janeiro: Gernasa, s.d.
- _____. *O negro no futebol brasileiro*. Prefácio de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Livro Técnico, 1965.
- _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. "O futebol no Brasil". In: *Revista Argumento*. São Paulo: Paz e Terra, 1974, n.º 4.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.
- SEBRELI, Juan José. *La era del fútbol*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. "Futebol, metrópoles e desatinos". In: *Revista USP*. São Paulo: s.e., 1994. n.º 22.
- STAROBINSKI, Jean. *Ação e reação: vida e aventuras de um casal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- TOLEDO, Luiz Henrique de. *Lógicas no futebol*. São Paulo: Huicitec; Fapesp, 2000.
- VAZ, Alexandre Fernandes. "Teorias críticas do esporte: origens, polêmicas, atualidade". In: *Revista Esporte e Sociedade*. <[http: www.esportesociedade.com](http://www.esportesociedade.com)>. Rio de Janeiro: n. 1, 2005.