

A “LINGUAGEM DO FUTEBOL” SEGUNDO PASOLINI: “FUTEBOL DE PROSA” E “FUTEBOL DE POESIA”*

Elcio Loureiro Cornelsen**

Resumo: *Nosso artigo¹ apresenta uma reflexão sobre a tentativa do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) em elaborar uma “semiologia do futebol”. No ensaio “Il calcio ‘è’ un linguaggio con i suoi poeti e prosatori” (1971), Pasolini estabelece, em tom de “diversão”, as categorias “futebol de prosa” e “futebol de poesia” para diferenciar esteticamente o futebol europeu do latino-americano. Nesse sentido, nos valeremos de tais categorias para avaliar “semiologicamente” — no sentido pasoliniano — o estado atual do futebol em relação àquele de 1970, quando a Seleção Canarinho se sagrou tricampeã mundial diante da Squadra Azzurra.*

1. INTRODUÇÃO: PASOLINI E A PAIXÃO PELO FUTEBOL

Nossa contribuição visa refletir sobre a tentativa do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) em elaborar uma “semiologia do futebol”. No ensaio “Il calcio ‘è’ un linguaggio con i suoi poeti e prosatori” (“O futebol ‘é’ uma linguagem com seus poetas e prosadores”; título publicado em Português: “O gol fatal”), publicado em janeiro de 1971 no jornal italiano *Il Giorno*, Pasolini propõe, em tom de “diversão”, entre outras, as categorias “futebol de prosa” *calcio di prosa* e “futebol de poesia” *calcio di poesia* para

* Recebido para publicação em agosto de 2006.

** Professor da Faculdade de Letras/UFGM.

¹ O presente artigo resulta da palestra “‘Futebol de prosa’ e ‘futebol de poesia’: a ‘linguagem do futebol’ segundo Pasolini,” apresentada dentro do painel sobre “Futebol: Discurso e Linguagem”, no evento “Futebol no Brasil e na Alemanha: Cultura, Comércio e Paixão”, organizado pelo DAAD — Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico no período de 06 a 08/03/2006, no Museu Histórico Nacional e no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, na cidade do Rio de Janeiro.

diferenciar esteticamente o futebol europeu do praticado na América Latina, sobretudo à luz da partida final do Mundial do México, que reuniu no Estádio Asteca a *Squadra Azzurra* e a Seleção Canarinho, no dia 21 de junho de 1970. No intuito de estabelecermos uma ponte entre aquela época e o presente, pretendemos verificar também até que ponto tais categorias nos auxiliam a avaliar “semiologicamente” — no sentido pasoliniano — o estado atual do futebol em relação àquele de 1970.

Como se sabe, a paixão de Pasolini pelo futebol remonta aos tempos de infância, em Casarsa, cidade natal de sua mãe, localizada na região de Friuli, onde costumava passar as férias, quando jogava futebol com os amigos, sempre às tardes, por seis a sete horas ininterruptas. Na juventude, chegou a atuar como meio-campista na equipe local de Casarsa, no início dos anos 40, período em que a família deixou Bologna temporariamente, fugindo das ameaças de bombardeio. Assim como no âmbito político, Pasolini era considerado um jogador “impetuoso”, “turbulento” e “controverso”, fazendo jus ao apelido de *Stuka*, numa referência ao avião bombardeiro da *Luftwaffe*, empregado na Segunda Guerra Mundial. Além disso, Pasolini descreve aquele período como um dos mais belos de sua vida, em que seu time de coração, o Bologna, vivenciou sua melhor fase. Quando estava em Bologna, ia todo domingo ao *Stadio Comunale*.

A paixão de Pasolini pelo futebol advinha da crença de que a cultura popular seria um terreno de luta política, e de que o futebol seria um elemento importante da cultura contemporânea:

“O futebol é a última representação sacra do nosso tempo. É rito profundo e também evasão. Enquanto outras representações sacras, dentre elas a missa, estão em declínio, o futebol é a única que permanece. O futebol é o espetáculo que substituiu o teatro.” (apud MOLTENI, 2006) (tradução própria)²

² “Il calcio è l’ultima rappresentazione sacra del nostro tempo. È rito nel fondo, anche se è evasione. Mentre altre rappresentazioni sacre, persino la messa, sono in declino, il calcio è l’unica rimastaci. Il calcio è lo spettacolo che ha sostituito il teatro”

Por isso, o artigo de Pasolini sobre a “linguagem do futebol” se constrói também a partir de uma contextualização sócio-histórica, em que o aspecto político parece ganhar um sentido especial, mesmo que velado e ocupando o espaço das entrelinhas, transformando-se em mensagem subliminar.

2. A “LINGUAGEM DO FUTEBOL” SEGUNDO PASOLINI

Insatisfeito com a publicação fragmentada de uma entrevista concedida a um repórter do jornal *Europeo* “sobre os problemas lingüísticos que separam artificialmente literatos de jornalistas e jornalistas de jogadores” (PASOLINI, 2005:4)³, Pasolini decidiu retomar o tema num novo artigo. Portanto, pelo menos aparentemente, parece se tratar de um posicionamento de Pasolini diante do debate em torno de aspectos lingüísticos correntes na época em que o artigo foi escrito.

Inicialmente, Pasolini estrutura a sua argumentação a partir de uma questão categórica: “O que é uma língua?” (PASOLINI, 2005:4)⁴ E, prontamente, afirma:

“‘Um sistema de signos’, responde de 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).” (PASOLINI, 2005:4)⁵

Com isso, Pasolini parece partir de uma perspectiva semiológica no sentido empregado por Ferdinand de Saussure (1857-1913), ou seja, de que a Semiologia seria uma teoria geral de sistemas de signos, que encerraria em si a Lingüística (cf. NÖTH, 1999:17-18), e está, por sua vez, forneceria à primeira “as leis de estruturas lingüísticas como guia para a elaboração da

³ “sui problema linguistiche che artificialmente dividono letterati da giornalisti e giornalisti da calciatori” (PASOLINI, 1999:2545).

⁴ “Che cos’è una lingua?” (PASOLINI, 1999:2545)

⁵ “‘Un sistema di segni’, risponde, nel modo oggi più esatto, un semiologo. Ma questo ‘sistema di segni’ non è solo necessariamente una lingua scritto-parlata (questa qui che usiamo adesso, io scrivendo, e tu, lettore, leggendo).” (PASOLINI, 1999:2545)

semiologia” (NÖTH, 1999:19). Sendo assim, a Lingüística desempenharia um papel especial enquanto *patron général* da Semiologia. Cabe lembrar que, para Saussure,

“[...] os signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico; eis porque a língua, o mais completo e mais difundido sistema de expressão, é também o mais característico de todos; nesse sentido, a Lingüística pode erigir-se em padrão de toda Semiologia, se bem que a língua não seja senão um sistema particular.” (SAUSSURE, 1969: 82)

Num procedimento semelhante, Pasolini projeta leis que regem os signos lingüísticos para um suposto “sistema” de signos não-lingüístico, ou seja, o futebol, visto como um sistema de signos passível de ser abordado a partir de uma teoria geral de base semiológica *à la* Saussure. Aliás, não é por acaso que este tenha sido um procedimento dominante na chamada Semiótica Estruturalista dos anos 60 na França e na Itália (cf. NÖTH, 1999:19).

Após sinalizar com uma teoria geral de sistemas sígnicos, Pasolini cita alguns sistemas de signos não-verbais, no intuito de integrar a esse grupo o futebol enquanto “linguagem”:

“Outro sistema de signos não-verbal é o da pintura; ou o do cinema; ou o da moda (objeto de estudo de um mestre nesse campo, Roland Barthes) etc. O jogo de futebol também é um ‘sistema de signos’, ou seja, é uma língua, ainda que não-verbal” (PASOLINI, 2005:4).⁶

Para demonstrar tal visão, Pasolini afirma:

“O futebol é um sistema de signos, ou seja, uma linguagem. Ele tem todas as características fundamentais:

⁶ Un altro sistema di segni non verbale è quello della pittura; o quello del cinema; o quello della moda (oggetto di studi di un maestro in questo campo, Roland Barthes) ecc. ecc. Il gioco del *football* è un ‘sistema di segni’; è cioè, una lingua, sia pure non verbale. (PASOLINI, 1999: 2546)

da linguagem por excelência, aquela que imediatamente tomamos como termo de comparação, isto é, a linguagem escrita-falada.” (PASOLINI, 2005:4)⁷

Portanto, a paixão de Pasolini pelo futebol o leva a atribuir, de maneira original, ao futebol uma linguagem própria, definindo-a como um sistema de signos que possuiria todas as características fundamentais do sistema da linguagem falada-escrita, desde a dupla articulação da linguagem até os fonemas enquanto unidades mínimas:

“De fato, as ‘palavras’ da linguagem do futebol são formadas exatamente como as palavras da linguagem escrita-falada. Ora, como se formam estas últimas? Formam-se por meio da chamada ‘dupla articulação’, isto é, por infinitas combinações dos ‘fonemas’ — que, em italiano, são as 21 letras do alfabeto.” (PASOLINI, 2005:4)⁸

Cabe lembrar que a teoria da dupla articulação da linguagem provém sobretudo dos estudos do lingüista francês André Martinet (1908-1999) no início dos anos 60 (cf. CÂMARA JR., 1988:23): “No nível da primeira articulação, há palavras ou monemas, unidades, portanto, que têm significado; no nível da segunda articulação, a linguagem tem elementos mínimos não-significantes, os fonemas ou grafemas”. (NÖTH, 1999:70) Curioso é que Pasolini associa os fonemas ao alfabeto na língua italiana para, com isso, produzir certa similitude quantitativa entre as 21 letras que o compõem e os 22 jogadores que iniciam uma partida de futebol. Para ele, a unidade mínima da linguagem do futebol seria um “podema”, cuja definição seria a seguinte: “Um homem que usa os pés para chutar uma bola” (PASOLINI, 2005:4).⁹ Sendo assim, deduzimos que Pasolini constrói um quadro da dupla articulação entre os *podemi* “podemas” — no nível da segunda articulação — e de suas múltiplas combinações possíveis que produzem significado — no nível da

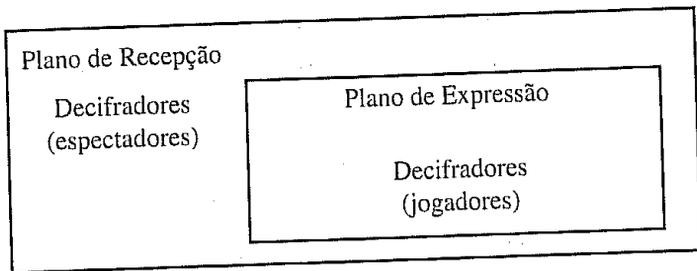
⁷ “Il football è un sistema di segni, cioè un linguaggio. Esso ha tutte le caratteristiche fondamentali del linguaggio per eccellenza, quello che noi ci poniamo subito come termine di confronto, ossia il linguaggio scritto-parlato.” (PASOLINI, 1999:2547)

⁸ “Infatti le ‘parole del linguaggio del calcio si formano esattamente come le parole del linguaggio scritto-parlato. Ora, come si formano queste ultime? Esse si formano attraverso la cosiddetta ‘doppia articolazione’ ossia attraverso la infinite combinazioni del ‘fonemi’: che sono, in italiano, le 21 lettere dell’alfabeto.” (PASOLINI, 1999:2547)

⁹ “Un uomo che usa i piedi per calciare un pallone” (PASOLINI, 1999:2547).

primeira articulação — através de jogadas — a construção morfossintática da partida-texto. As infinitas combinações produziram as “palavras futebolísticas” que, por sua vez, seriam combinadas no sentido de formar o discurso do futebol a partir de normas sintáticas: “a sintaxe se exprime na ‘partida’, que é um verdadeiro discurso dramático” (PASOLINI, 2005:4)¹⁰. Aliás, podemos considerar a definição de “podema” — como produto de uma “diversão” nas palavras do próprio Pasolini — uma paródia do conceito de “vestema”, empregado por Roland Barthes para designar as unidades mínimas do sistema signico da moda (cf. NÖTH, 1999:138).

Além disso, por considerar o futebol uma linguagem, Pasolini procura estabelecer a relação comunicacional entre jogadores e espectadores a partir de duas categorias mínimas, ou seja os *cifratori* “cifradores” e os *decifratori* “decifradores”: “Os cifradores desta linguagem são os jogadores; nós, nas arquibancadas, somos os decifradores; em comum, possuímos um código” (PASOLINI, 2005:4)¹¹. Em termos discursivos, poderíamos supor, então, a construção de dois planos, o da expressão e o da recepção, conforme o esquema abaixo:



Neste sentido, sua “semiologia do futebol” se aproximaria daquela definição geral proposta mais tarde por Umberto Eco, que definiu a semiótica como o estudo de todos os processos culturais enquanto “processos de comunicação” (ECO, 1979:8), sendo que “o critério do comunicativo, na definição de Eco, pressupõe uma mensagem codificada em um código convencionalizado entre os participantes de uma mesma cultura” (NÖTH, 1999:170).

¹⁰ “la sintassi si esprime nella ‘partita’, che è un vero e proprio discorso drammatico” (PASOLINI, 1999:2547).

¹¹ “I cifratori di questo linguaggio sono i giocatori, noi, sugli spalti, siamo i decifratori: in comune dunque possediamo un codice” (PASOLINI, 1999:2547).

Além disso, Pasolini enfatiza a necessidade de se partilhar da mesma linguagem — uma outra característica de toda e qualquer linguagem — para que se possa entender os significados por ela comunicados: “Quem não conhece o código do futebol não entende o ‘significado’ de suas palavras (os passes) nem o sentido do seu discurso (um conjunto de passes)” (PASOLINI, 2005:4).¹²

Por um lado, Pasolini aplica ao futebol categorias semelhantes àquelas utilizadas pelo cineasta no intuito de estabelecer uma distinção entre “cinema de prosa” e “cinema de poesia”. Em seus célebres ensaios *Il cinema di poesia* (“O cinema de poesia”; 1965) e *Il cinema come lingua scritta della realtà* (“O cinema como língua escrita da realidade”; 1966), Pasolini procura esboçar uma teoria do cinema como “semiologia da realidade”. Para isso, considera o cinema uma linguagem — assim como fará, mais tarde, em relação ao futebol — e estabelece uma gramática do modo como o cinema reproduz a realidade. Seu procedimento teórico consiste em submeter o cinema a uma análise fundada em parâmetros lingüísticos — sintaxe, morfologia, articulação, etc. Cabe lembrar que, em meados dos anos 60, a Semiologia — de base saussureana — é uma ciência emergente, sobretudo na França e na Itália. Sendo assim, Pasolini se torna um dos pioneiros ao propor uma “Semiologia do Cinema”, valendo-se de um arcabouço conceitual do âmbito da lingüística e aplicando-o à noção de “signo-imagem”. Sua sintaxe se comporia por “seqüências”, “cenas” e “enquadramentos”. A unidade mínima da linguagem fílmica segundo Pasolini seria o “signo-imagem”, que formaria o alfabeto com o qual a realidade se expressa. Por sua vez, o conceito de “cinema” designaria a unidade mínima que compõe a realidade: todos os atos, os gestos, as formas etc. (PASOLINI, 1976b:177) Portanto, seria “a unidade da segunda articulação”, enquanto o “enquadramento” seria “a unidade da primeira articulação”, um “monema substantival” (PASOLINI, 1976b:172). A sintaxe fílmica seria garantida pela montagem, por exemplo, de dois enquadramentos opostos. Embora sem o mesmo aprofundamento teórico, Pasolini dialoga com um dos maiores expoentes da teoria semiológica do cinema, ou seja, o francês Christian Metz, que propôs em 1966 a Semiologia como disciplina a serviço da análise da linguagem fílmica (cf. PASOLINI, 1976b:169-170).

¹² “Chi non conosce il codice del calcio non capisce il ‘significato’ delle sue parole (i passaggi) né il senso del suo discorso (un insieme di passaggi)” (PASOLINI, 1999:2548).

Por outro lado, Pasolini dialoga com a tradição semiológica vigente na época, sem deixar sequer de citar dois nomes da escola francesa — Roland Barthes (1915-1980) e Algirdas Julien Greimas (1917-1992). Apresentando-se como dileitante diante dos galeões da Semiologia francesa, até mesmo para produzir o efeito de ironia e paródia em relação a um certo “academicismo”, o qual parece rejeitar de antemão, Pasolini afirma que poderia escrever um ensaio intitulado *Propp applicato al calcio* (“Propp aplicado ao futebol”), aludindo ao formalista russo Vladimir Propp (1896-1970), famoso por seu estudo sobre a *Morfologia do Conto* (1928), obra considerada como momento inicial da semiótica narrativa. Com isso, Pasolini deixa reconhecer que o futebol poderia ser reduzido a estruturas fundamentais, ou seja, às táticas na disposição dos “podemas” dentro de uma partida: “naturalmente, como qualquer língua, o futebol tem o seu momento puramente ‘instrumental’, rígida e abstratamente regulado pelo código, e o seu momento ‘expressivo’” (PASOLINI, 2005:4).¹³

No passo seguinte, Pasolini apresenta a língua como um código geral que conteria em si subcódigos, para, com isso, poder estabelecer subcódigos em relação à “linguagem do futebol”:

[...] cada língua é articulada em várias sublínguas, e cada uma destas possui, por sua vez, um subcódigo: os italianos médicos se compreendem entre si — quando falam o jargão especializado — porque todos eles conhecem o subcódigo da língua médica; os italianos teólogos se compreendem entre si porque detêm o subcódigo do jargão teológico etc. etc.

[...]

Pois bem, com a língua do futebol também é possível fazer distinções desse tipo: o futebol também possui subcódigos, na medida em que, de puramente instrumental, se torna expressivo.” (PASOLINI, 2005:4)¹⁴

¹³ “naturalmente, come ogni lingua, il calcio ha il suo momento puramente ‘strumentale’ rigidamente e astrattamente regolato dal codice, e il suo momento ‘espressivo’” (PASOLINI, 1999:2548).

¹⁴ “[...] Ogni lingua però, è articolata in varie sottolingue, di cui ognuna possiede un sottocodice: e allora gli italiani medici si comprendono fra loro — quando parlano il loro

De certo modo, a definição de sublínguas e subcódigos, proposta por Pasolini, remonta àquela da Sociolinguística, em que os jargões especializados, por exemplo, seriam considerados “dialetos sociais”, assim como as linguagens marcadas por faixa etária, posição social, etc. (cf. PRETI, 1987:20-25) Esta visão lembra, aliás, a Semiótica segundo Umberto Eco, fundamentada na teoria dos códigos. Cabe lembrar que, para Eco, “um código tem sua base numa convenção cultural: semiótica é, portanto, o estudo sígnico da cultura” (NÖTH, 1999:170). Do mesmo modo, a “linguagem do futebol” segundo Pasolini parece se fundamentar numa “Semiologia da Cultura”, segundo a qual todos os fenômenos estudados, em primeira linha, são fenômenos culturais, inclusive o futebol.

Por sua vez, a distinção de gêneros que Pasolini estabelece entre “futebol de prosa” e “futebol de poesia” refletiria “subcódigos” da linguagem do futebol: “Há futebol cuja linguagem é fundamentalmente de prosa e outros cuja linguagem é poética” (PASOLINI, 2005:4).¹⁵ De certa forma, é lugar comum a associação entre futebol e literatura, na medida em que jornalistas especializados ou simplesmente amantes do futebol definem lances, jogadas e gols como momentos “poéticos”. Esse é, por exemplo, o caso de José Miguel Wisnik, músico, escritor e professor de literatura brasileira. Indagado sobre qual seria o mais belo gol, Wisnik apontou o primeiro gol de Romário contra a seleção da Holanda, na Copa de 1994, e o definiu da seguinte forma: “Gols como esse são lances de pura precisão poética, intraduzíveis no ramerrão da prosa. Numa rigorosa elipse paradoxal, Romário chuta não chutando” (WISNIK, 2002:5). Aliás, a associação entre literatura e futebol proposta por Pasolini é partilhada de modo até certo ponto semelhante por José Miguel Wisnik, que certa vez afirmou:

gergo specializzato — perché ognuno di essi conosce il sottocodice della lingua medica; gli italiani teologi si comprendono fra loro perché possiedono il sottocodice del gergo teologico, ecc. ecc.

[...]

Ebbene, anche per la lingua del calcio si possono fare distinzioni del genere: anche il calcio possiede dei sottocodici, dal momento in cui, da puramente strumentale, diventa espressivo.” (PASOLINI, 1999:2546-2548)

¹⁵ Ci più essere un calcio come linguaggio fundamentalmente prosastico e un calcio come linguaggio fundamentalmente poetico.” (PASOLINI, 1999:2548)

“Mais que isso, eu acho que no futebol os gêneros literários estão todos intrincados. Dos esportes todos, o futebol é o que mais deu margem a um espectro narrativo em que se mesclam o fino e o grosso, o épico, o trágico e o paródico; e ao mesmo tempo, uma dimensão lírica, a expressão da subjetividade inscrita num certo modo de ser de um jogador. Que é como o Chico Buarque vê o Pagão, por exemplo: aquilo é identificação lírica, com um jogador que, na infância, ele vê dar chapéus, assim, de calcanhar, não é?”

Isso é expressão lírica, porque aquela jogada, aquele toque na bola, é um desejo de beleza, e quase a expressão de uma nostalgia.” (WISNIK apud NESTROVSKI, 2004:11)

Fundamental para se compreender o sentido de “cinema de poesia” (PASOLINI, 1976a:151-152) — e de “futebol de poesia” — empregado por Pasolini é o fato de que ele diferencia entre o uso da linguagem cotidiana — sistematizada em um dicionário e “pronta para uso” (PASOLINI, 1976a:137-138) — e a linguagem poética como produto de um processo criativo que pode subverter o sentido das palavras e, respectivamente, dos “signos-imagens” (“im-signi”; PASOLINI, 1976a:136). Ao transpormos tais critérios para o futebol, poderíamos afirmar que Pasolini associa o futebol “burocrático” à prosa, mais próxima da linguagem cotidiana, e o futebol “criativo” à poesia, dando-lhe uma qualidade expressiva sobretudo individual. Se, por um lado, a linguagem fílmica possui um caráter objetivo pelas convenções narrativas baseadas na técnica, no enquadramento e na montagem (*linguaggio di prosa*; PASOLINI, 1976a:140-141), por outro, ela mantém seu caráter “irracional” por estar próxima das imagens do sonho e da memória (*linguaggio di poesia*; PASOLINI, 1976a:141).

Para ilustrar a distinção de gêneros — literários! — no futebol, Pasolini estabelece uma diferenciação categórica — no estilo de jogo — entre cinco jogadores que integraram a *Squadra Azzurra* nos anos 60 e 70: Bulgarelli, Riva, Corso, Rivera e Mazzola.

Bulgarelli = “prosador realista”

Riva = “poeta realista”

Corso = “poeta meio *maudit*”

Rivera = “prosador poético” (“de elzevir”)

Mazzola = “prosador poético elzevirista”

O meio-campista Giacomo Bulgarelli é definido por Pasolini como “prosador realista” *prosatore realista*, pois “joga um futebol de prosa” (PASOLINI, 2005:4)¹⁶. Não é por acaso que Pasolini cita Bulgarelli, jogador que ao longo de sua carreira defendeu as cores de apenas um clube: o Bologna, de 1957 a 1975, time de coração do cineasta. Integrou a *Squadra Azzurra* na Olimpíada de Roma, em 1960, e em duas Copas: 1962 e 1966.

Por sua vez, Riva é apontado como “poeta realista”, pois “joga um futebol de poesia” (PASOLINI, 2005:4).¹⁷ Se considerarmos alguns dados estatísticos ligados à carreira desse jogador, podemos ter mais evidente o sentido de “poesia” que Pasolini procura imprimir a seu futebol. Gigi (Luigi) Riva é o maior artilheiro da *Squadra Azzurra* de todos os tempos, com um total de 35 gols em 43 partidas. Foi destaque, sobretudo, na Copa Europa de 1968, conquistada pela Itália, e no vice-campeonato, na Copa do México, em 1970. Sempre jogou pelo Cagliari, sendo artilheiro das temporadas 1966/67, 1968/69 e 1969/70 no Campeonato Italiano. Centroavante de posição, Riva tinha por características a habilidade com a perna esquerda e a velocidade em diagonal rumo à meta.

Portanto, para Pasolini, Bulgarelli e Riva se diferenciariam entre si pelo estilo de futebol, mas se assemelhariam no modo como estariam atrelados ao esquema rígido. Bulgarelli, nesse sentido, seria o jogador rotineiro, sem grandes arroubos técnicos. Riva, entretanto, disporia de habilidades técnicas para subverter o “discurso futebolístico realista”.

Mas as categorias não param por aí. Diferindo desses dois figuraria Mario Corso, chamado certa vez de “a versão italiana de Didi e da Folha Seca”, o qual foi um dos maiores jogadores da história da Internazionale de Milão. Para Pasolini, Corso seria um “poeta meio *maudit*” “poeta maldito”, totalmente fora dos padrões. O meio-campista Corso recebeu um apelido que define seu futebol de maneira precisa: “O pé esquerdo de Deus”. Corso é

¹⁶ “gioca un calcio in prosa” (PASOLINI, 1999:2548).

¹⁷ “gioca un calcio in poesia” (PASOLINI, 1999:2548).

apontado como um dos maiores cobradores de falta, vencendo a barreira com um toque magistral com o lado interno do pé esquerdo, de maneira que o efeito que a bola tomava em sua trajetória dificultava a ação dos goleiros. Embora tenha sido um jogador de inegável talento, Corso era criticado por certa lentidão, e sua compleição física acabou acarretando-lhe sérias contusões ao longo da carreira.

Numa quarta categoria figura Rivera: “prosador poético” (“de elzevir”) (PASOLINI, 2005:4).¹⁸ Gianni Rivera foi o principal jogador do Milan na década de 60. Chamado de “Bambino de oro”, recebeu o troféu “Bola de Ouro” como melhor jogador no ano de 1969. Participou de quatro mundiais: 1962, 1966, 1970 e 1974. Também integrou a *Squadra Azzurra* na conquista da Copa Europa de 1968 e ajudou o Milan a conquistar inúmeros títulos até o final de sua carreira, em 1979. Seu futebol era destacado pela visão de jogo, a grande técnica individual e o senso de combatividade. Portanto, Rivera se identificaria mais por um “futebol de poesia”, fora do esquema rígido apontado nos estilos de Bulgarelli e Riva.

O último a ser apontado por Pasolini como protótipo de um determinado estilo futebolístico é Alessandro Mazzola, jogador da Internazionale de Milão nos anos 60 e 70, considerado um dos melhores meio-campistas italianos de todos os tempos. Seu estilo de jogo era freqüentemente comparado ao estilo de Gianni Rivera, craque do rival Milan, fato que muitas vezes impediu que ambos atuassem juntos na formação titular da *Squadra Azzurra*. Sempre defendeu as cores da Internazionale de Milão, de 1961 a 1978, atuando 400 partidas na série A do Campeonato Italiano, marcando 116 gols. Atuou em três mundiais de futebol: 1966, 1970 e 1974. Integrou a *Squadra Azzurra* em 70 partidas, marcando um total de 22 gols. Para Pasolini, Mazzola seria um “prosador poético elzevirista”, mas mais poeta do que Rivera: “de vez em quando ele interrompe a prosa e inventa, de repente, dois versos fulgurantes” (PASOLINI, 2005:4).¹⁹

Uma vez que resgata um termo do âmbito literário italiano — “a literatura dos ‘elzevires’” —, Pasolini contextualiza a sua interpretação do futebol italiano não só a ela, mas também ao meio sócio-cultural do qual ela seria proveniente:

¹⁸ “la sua è una prosa poetica, da ‘elzeviro’” (PASOLINI, 1999:2548).

¹⁹ “ogni tanto egli interrompe la prosa, e inventa lì per lì due versi folgoranti” (PASOLINI, 1999:2548).

“Entretanto nos entendamos. A literatura italiana, sobretudo a mais recente, é a literatura dos ‘elzevires’: os escritores são elegantes e, no limite, estetizantes; a substância é quase sempre conservadora e meio provinciana... Em suma, democrata-cristã. Todas as linguagens faladas em um país, mesmo as mais especializadas e espinhosas, têm um terreno comum, que é a cultura desse país: a sua atualidade histórica.” (PASOLINI, 2005:4-5)²⁰

O termo “elzeviro”, pouco usado na língua italiana, designa um determinado tipo de artigo jornalístico, cujo autor — jornalista ou escritor — não primava pela informação em linguagem simples, mas sim privilegiava a qualidade literária de seu texto. Por isso, artigos dessa natureza figuravam na terceira página dos periódicos, pois esta seria destinada aos eventos culturais. Nas décadas de 20 e 30 do século XX, o “elzeviro” contribuiu para difundir na Itália o gosto pela chamada “prosa d’arte”, tornando-se um gênero literário. Um de seus maiores representantes foi o escritor e jornalista Emilio Cecchi (1884-1966), co-fundador da revista literária *La Ronda*. Atualmente, de modo semelhante em relação ao contexto em que Pasolini redigiu seu artigo, o termo “elzeviro” é empregado em sentido pejorativo para designar um artigo escrito com um tratamento formal excessivo, mas que não desperta grande interesse em termos de conteúdo. Aliás, o conceito de “elzeviro” deriva de um determinado tipo de caracteres tipográficos empregados pelos Elzevier, uma família holandesa de destaque no âmbito da imprensa nos séculos XV e XVI. Tais caracteres, empregados também nos artigos tidos como “elzeviri”, são destacados estilisticamente por sua nitidez e primor no acabamento ²¹.

²⁰ Tuttavia intendiamoci: la letteratura italiana, specie recente, è la letteratura degli ‘elzeviri’: essi sono eleganti e al limite estetizzanti: il loro fondo è quasi sempre conservatore e un po’ provinciale... insomma, democristiano. Fra tutti i linguaggi che si parlano in un Paese, anche i più gergali e ostici, c’è un terreno comune: che è la ‘cultura’ di quel Paese: la sua attualità storica.” (PASOLINI, 1999:2548-2549)

²¹ Cf. <http://it.wikipedia.org/wiki/Elzeviro> (acesso em 23/02/2006) e <http://itletteratura.net/letteratura/Elzevir> (acesso em 23/02/2006).

Não obstante o fato de reconhecer no futebol de jogadores como Riva, Corso, Rivera e Mazzola momentos “poéticos”, Pasolini define o futebol italiano da época como de “prosa estetizante” frente ao futebol jogado por outros povos: “Assim, justamente por razões de cultura e história, o futebol de alguns povos é fundamentalmente de prosa, seja ela realista ou estetizante (este último é o caso da Itália); ao passo que o futebol de outros povos é fundamentalmente de poesia.” (PASOLINI, 2005:5)²² Portanto, podemos deduzir que, por um lado, a generalização no modo como Pasolini reduz a expressão do futebol italiano é contraditória com a apresentação tão diversificada dos “podemas” que compunham a *Squadra Azzurra*, sobretudo no Mundial de 1970, no México. Por outro, tal generalização acaba por desqualificar a “poesia” de um Rivera ou de um Mazzola como “estetizante” frente ao “futebol de poesia” de Riva.

Mas de todas as proposições de Pasolini, a que merece destaque especial é a do gol como “momento exclusivamente poético”. Não é por acaso que o gol aparece como sinônimo de “subversão do código”: “Cada gol é sempre uma invenção, uma subversão do código: cada gol é fatalidade, fulguração, espanto, irreversibilidade.” (PASOLINI, 2005:5)²³ Embora não encontremos nenhuma proposição no texto que sinalize para a relação entre “futebol de prosa” e “gol”, podemos deduzir que, enquanto o “futebol de poesia” seria “poesia pura”, realização e momento máximo da expressão do discurso futebolístico, o “futebol de prosa” encerraria em si um momento claramente “subversivo”, ou seja, o próprio “gol” que, enquanto poético, se diferenciaria da linguagem prosaica que — assim como a linguagem poética — tem por meta principal alcançá-lo. Sendo assim, a poesia seria a subversão da linguagem cotidiana, mais próxima da prosa. E esta última produziria menos “gols”: “O artilheiro de um campeonato é sempre o melhor poeta do ano. [...] O futebol que exprime mais gols é o mais poético.” (PASOLINI, 2005:5)²⁴ Portanto, não

²² “Così, proprio per ragioni di cultura e di storia, il calcio di alcuni popoli è fondamentalmente in prosa: prosa realistica o prosa estetizzante (quest’ultimo è il caso dell’Italia): mentre il calcio di altri popoli è fondamentalmente in poesia.” (PASOLINI, 1999:2549)

²³ “Ogni goal è sempre un’invenzione, è sempre una sovversione del codice: ogni goal è ineluttabilità, folgorazione, stupore, irreversibilità.” (PASOLINI, 1999:2549)

²⁴ “Il capocannoniere di un campionato è sempre il miglior poeta dell’anno. [...] Il calcio che esprime più goals è il calcio più poetico.” (PASOLINI, 1999:2549)

é por acaso que Riva se caracterizaria por seu “futebol de poesia” na visão de Pasolini, afinal, como dito anteriormente, é o maior artilheiro da história da *Squadra Azzurra*. Por assim dizer, é o maior “subversor” do código prosaico-estetizante. Todavia, não devemos nos esquecer que Pasolini procura cercar no texto qualquer sentido de preferência por uma linguagem em detrimento da outra: “Note-se que não faço distinção de valor entre a prosa e a poesia; minha distinção é puramente técnica.” (PASOLINI, 2005:4)²⁵ Não obstante a este “cuidado” de Pasolini, o texto parece revelar outra coisa: um certo pendor pela “linguagem poética” do futebol como espaço para crítica cultural e política em relação ao ambiente europeu. Como observa Maurício Santana Dias, tradutor do ensaio de Pasolini para o Português,

“[...] segundo Pasolini, na famosa final disputada por Brasil e Itália em 1970, estavam em campo não só dois times com estilos diferentes de jogar, o prosaico e o poético, mas também dois modelos distintos de sociedade: o europeu, engessado pelas regras do sistema (capitalista, subentende-se), e o latino-americano ou terceiro-mundista (para continuar com o jargão da época), supostamente mais imune ao sistema e capaz de afirmar-se pela subversão das regras.” (DIAS, 2005:4)

Outra característica do “futebol de poesia” seria o drible que, assim como o gol, seria sua expressão por excelência. Pasolini aponta como sublime uma jogada construída por uma longa seqüência de dribles — uma sintaxe —, em que um único “podema” — unidade mínima da linguagem do futebol —, ou seja, o jogador com posse de bola, partiria do meio de campo até a meta e faria o gol. Porém, Pasolini aponta tal “sintaxe” como “um sonho” *un sogno* inalcançável, só visto por ele na comédia *Maghi del pallone* (“Mágicos da Bola”), de Franco Franchi (1922-1992), um dos maiores nomes do cinema cômico italiano. É que Pasolini não chegou a conhecer jogadores como Maradona e Sócrates. Aliás, não é por acaso que o gol de Maradona contra a Seleção Inglesa nas semifinais da Copa do México, em 1986, tenha entrado para a história do futebol como um dos gols mais belos de todos os tempos.

²⁵ “Si noti bene che tra la prosa e la poesia non facciamo distinzione di valore; la mia è una distinzione puramente tecnica.” (PASOLINI, 1999:2548)

Momento máximo de expressão da técnica individual de um jogador, o sublime estaria na base sintática construída por um único “podema” numa sucessão de movimentos. O destaque dado por Pasolini a ele se opõe ao futebol atrelado exclusivamente ao coletivo. Pois, embora coletiva em sua estrutura — a interação entre os 22 “podemas” —, a linguagem do futebol enquanto poesia significaria o momento da expressão individual de criação que justamente “subverte” o caráter estrutural previsível que a sustenta.

Aliás, a maneira como Pasolini destaca o drible no futebol enquanto momento de “subversão” se aproxima muito das considerações propostas pelo crítico de teatro Décio de Almeida Prado:

“[...] A arma por excelência do futebol é o drible (palavra inglesa abasileirada), ou seja, a finta, o engano, dar a entender que se fará certa coisa e fazer-se exatamente o contrário. Não há goleador sem esse espírito inventivo, esse poder de decisão imediata, que não deixa adivinhar se ele baterá a bola com a perna direita ou esquerda, com a face externa ou interna do pé, e até com a ponta da chuteira, lance julgado menos seguro e elegante, mas que numa emergência resolve. [...]” (PRADO, 1998:9)

Para Pasolini, o futebol brasileiro seria a expressão máxima do “futebol de poesia”: “Quem são os melhores dribladores do mundo e os melhores fazedores de gols? Os brasileiros. Portanto, o futebol deles é um futebol de poesia — e, de fato, está todo centrado no drible e no gol.” (PASOLINI, 2005:5)²⁶ Uma vez que Pasolini não apresenta em seu artigo exemplos de “poetas da bola” no futebol brasileiro, poderíamos citar aqui um exemplo desse “futebol de poesia”: Mané Garrincha, definido da seguinte forma pelo historiador Boris Fausto:

“A arte se concentrava no balé desnorteante das fintas, vício transformado em virtude pela via das pernas tortas, tema já tão cantado e decantado que se tornou banal. Essa

²⁶ “Chi sono i migliori ‘dribbatori’ del mondo e i migliori facitori di goals? I brasiliani. Dunque il loro calcio è un calcio di poesia: ed esso è infatti tutto impostato sul dribbling e sul goal.” (PASOLINI, 1999:2549)

virtude, brilhante em si mesma, estava também a serviço de um objetivo fundamental: a busca do passe decisivo ou do gol, obtido a partir de um ângulo que fazia e faz coçar a cabeça dos matemáticos. Em poucas palavras, Garrincha não era um viciado da finta pela finta, como tantos outros jogadores que chegam a driblar a própria sombra: era um artista da bola, não de circo, com todo o respeito devido a estes últimos.” (FAUSTO, 1995:11)

Portanto, Garrincha tampouco se enquadraria na categoria de “elzevirista”, ou seja, “estetizante”, uma vez que seu futebol só justificava a beleza das jogadas e dos dribles na medida em que estes tinham por objetivo facilitar o alcance da meta principal que era o gol. Não era um “driblador de circo”, não era um “jogador-foca”, como certa vez um cronista esportivo se referiu ao excesso de dribles praticados pelo jogador Denílson, que integrou a Seleção Brasileira nas Copas de 1998 e 2002. Mas o modo como Garrincha atuava, segundo Boris Fausto, realizava plenamente a associação entre futebol e estética no contexto do futebol brasileiro:

“A síntese realizada por Garrincha encarna tudo que o torcedor brasileiro espera de seus grandes times e de seus astros de futebol. O torcedor não se contenta apenas com a vitória. Ela só é plena quando vem acompanhada da qualidade artística individual e coletiva, da demonstração de uma imensa superioridade sobre o adversário, no plano da eficácia e da estética. Vitórias com Garrincha em campo eram sempre desse tipo, triunfos na plenitude da expressão.” (FAUSTO, 1995:11)

Cabe destacar que o caráter lúdico e a diversão sempre marcaram a relação do jogador brasileiro com a bola, caráter esse, aliás, que parece estar desaparecendo frente ao senso coletivo que tolhe a individualidade técnica.

Em contrapartida, de acordo com Pasolini, o “futebol de prosa” se fundamentaria menos na técnica individual, mas sim na organização tática centrada no coletivo: “A retranca e a triangulação (que Brera chama geometria) é futebol de prosa: baseia na sintaxe, isto é, no jogo coletivo e

organizado, na execução racional do código.” (PASOLINI, 2005:5)²⁷ Sendo assim, o “gol” seria o momento díspar e singular dentro dessa “sintaxe”: “O seu único momento poético é o contrapé seguido do gol (que, como vimos, é necessariamente poético). Em suma, o momento poético do futebol parece ser (como sempre) o momento individualista (drible e gol; ou passe inspirado).” (PASOLINI, 2005:5)²⁸

Aliás, cabe lembrar que são inúmeras as afirmações que procuram estabelecer uma distinção entre o futebol europeu e o futebol sul-americano. Se considerarmos algumas fases da história do futebol, podemos constatar uma mudança do ponto de vista de jogadores sul-americanos nas décadas mais recentes. Ademir de Menezes, artilheiro do Brasil na Copa de 1950, declarou que “[e]uropeus não gostam de enfrentar sul-americanos. Eles ficam surpresos com as nossas jogadas, nunca fazemos a jogada mais lógica, preferimos a mais bonita” (Diversos, 1998b:10). E para Pelé, “[o] sul-americano pensa primeiro em conduzir bem a bola. O europeu já imagina a jogada mais rápida e objetiva” (Diversos, 1998b:10). Todavia, Enzo Francescoli, atacante da seleção uruguaia goleada por 6 a 1 pela Dinamarca na Copa de 1986, demonstra uma certa descrença na afirmação de que o futebol europeu seria menos habilidoso do que o sul-americano: “Você cresce escutando que o sul-americano é mais habilidoso do que o jogador europeu, mas aí aparece um bando de loiros grandalhões para fazer isso parecer uma piada” (Diversos, 1998b:10). Certamente, isto se deve à própria decadência do futebol uruguaio que nunca mais voltou a repetir atuações vitoriosas como aquelas das seleções olímpicas de 1924 e 1928, e da celeste bicampeã nas Copas de 1930 e 1950. De certa forma, o futebol latino-americano acabou por assumir uma postura próxima do futebol europeu, hoje em dia até mesmo pelo grande número de atletas sul-americanos que atuam em equipes européias. Como ressalta o jornalista Juca Kfoury, “a verdade é que nós exportamos os nossos ídolos; ao invés de exportar a nossa arte, a gente exportou o artista.” (KFOURI apud CAPOVILA, 2005) Já do ponto de vista europeu, predominava no início uma

²⁷ “Il catenaccio e la triangolazione (che Brera chiama geometria) è un calcio di prosa: esso è infatti basato sulla sintassi, ossia sul gioco collettivo e organizzato: cioè sull’escecuzione ragionata del codice.” (PASOLINI, 1999:2549)

²⁸ “Il suo solo momento poetico è il contrapiède, com l’annesso ‘goal’ (che, come abbiamo visto, non può che essere poetico). Insomma, il momento poetico del calcio sembra essere (come sempre) il momento individualistico (dribbling e goal; o passaggio ispirato).” (PASOLINI, 1999:2549-2550)

crença na disciplina de conjunto em detrimento da habilidade individual, como podemos constatar na seguinte declaração de Vittorio Pozzo (1886-1968), técnico da *Squadra Azzurra* nas campanhas vitoriosas de 1934 e 1938: “Enquanto um time europeu mantiver a sua disciplina tática, há poucas chances de ser surpreendido por um time latino. Não há habilidade natural que supere a força do conjunto” (Diversos, 1998a:11). Mais tarde, com as conquistas brasileiras, essa visão foi dando lugar à admiração pelo futebol “improvisado” e “criativo”. Marcel Vonlanthen, centroavante da Seleção Suíça na Copa de 1962, demonstrou sua admiração pelos craques brasileiros: “Eu vi Pelé jogando na Suécia e imaginei estar diante de um ser de outro planeta, um homem capaz de transformar o futebol num outro esporte. Agora [i.é., 1962] estou vendo Garrincha, que definitivamente transcende o jogo de futebol. Até quando o Brasil vai nos surpreender com esses gênios da bola que brotam em seus campos?” (Diversos, 1998a:11). E Franz Beckenbauer, o *Kaiser* da seleção alemã, campeão na Copa de 1974 como jogador e na Copa de 1990, como técnico, também destaca a habilidade individual como a marca do futebol imprevisível:

“Ver o Brasil jogar é um sonho, enfrentar o Brasil é um pesadelo. Quando você pensa que o jogador vai fazer uma coisa, ele executa a jogada mais improvável, e ainda assim deixa você para trás. Jogar contra brasileiros, argentinos e uruguaios exige concentração total durante toda a partida. Você precisa estar sempre pronto para o inesperado.” (Diversos, 1998a:11)

Por sua vez, quanto a esquemas táticos, Pasolini diferencia entre o esquema do “futebol de poesia” e o esquema do “futebol de prosa”, sendo que este último seria caracterizado pela sintaxe, pela organização e pelo senso coletivo com que seria praticado: “O futebol de prosa é o do chamado sistema (o futebol europeu)” (PASOLINI, 2005:5).²⁹ Portanto, no esquema europeu segundo Pasolini a sintaxe de conjunto seria, por um lado, sustentada pela “prosa” e, por outro, concluída pelo momento de “poesia”:

²⁹ “Il calcio in prosa è quello del cosiddetto sistema (il calcio europeo)” (PASOLINI, 1999:2550)

“Nesse esquema, o gol é confiado à conclusão, possivelmente por um ‘poeta realista’ como Riva, mas deve derivar de uma organização de jogo coletivo, fundado por uma série de passagens ‘geométricas’, executadas segundo as regras do código (nisso Rivera é perfeito, apesar de Brera [Gianni Brera, jornalista esportivo] não gostar, porque se trata de uma perfeição meio estetizante, não-realista, como a dos meio-campistas ingleses ou alemães).” (PASOLINI, 2005:5)³⁰

Provavelmente, Pasolini deve ter se admirado, mais tarde, em 1974, com o “carrossel holandês” sobre a regência do técnico Rinus Michels e do craque Johan Cruyff, numa tática em que os jogadores não guardavam posições fixas e circulavam pelo campo.

Ao contrário do esquema tático do “futebol de prosa”, o “futebol de poesia” seria marcado pelo improviso, pelos dribles e pelos gols: “O futebol de poesia é o latino-americano. Esquema que, para ser realizado, demanda uma capacidade monstruosa de driblar (coisa que na Europa é esnobada em nome da ‘prosa coletiva’): nele, o gol pode ser inventado por qualquer um e de qualquer posição.” (PASOLINI, 2005:5)³¹

³⁰ “Il ‘goal’, in questo schema, è affidato alla ‘conclusione’, possibilmente di un ‘poeta realistico’ come Riva, ma deve derivare da una organizzazione di gioco collettivo, fondato da una serie di passaggi ‘geometrici’ eseguiti secondo le regole del codice (Rivera in questo è perfetto: a Brera non piace perché si tratta di una perfezione un po’ estetizzante, e non realistica, come nei centrocampisti inglesi o tedeschi).” (PASOLINI, 1999:2550)

³¹ “Il calcio in poesia è quello del calcio latino-americano: [...] Schema che per essere realizzato deve richiedere una capacità mostruosa di dribblare (cosa che in Europa è snobbata in nome della ‘prosa collettiva’): e il goal può essere inventato da chiunque e da qualunque posizione.” (PASOLINI, 1999:2550-2551)

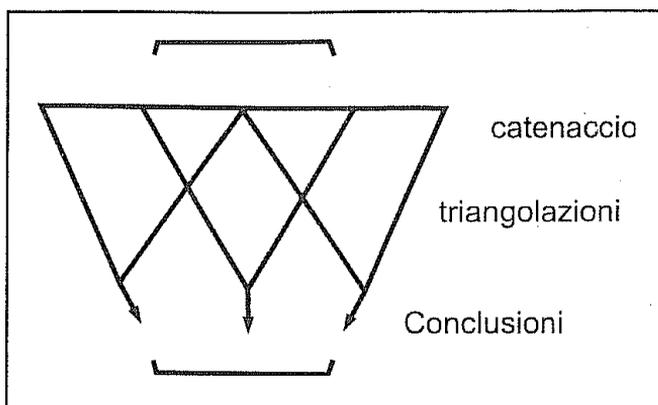


Fig.1: Esquema de futebol europeu segundo Pasolini (PASOLINI, 2005:5)³²

Graficamente, Pasolini esboça o esquema europeu a partir de três fases fundamentadas numa relação geométrica — *catenaccio* “concatenação”, *triangolazioni* “triangulações” e *conclusioni* “conclusões” —, enquanto o esquema latino-americano tido como essencialmente poético conheceria dois momentos distintos, associados por uma relação pouco geométrica: *discese concentriche* “descidas concêntricas” e *conclusioni* “conclusões”.

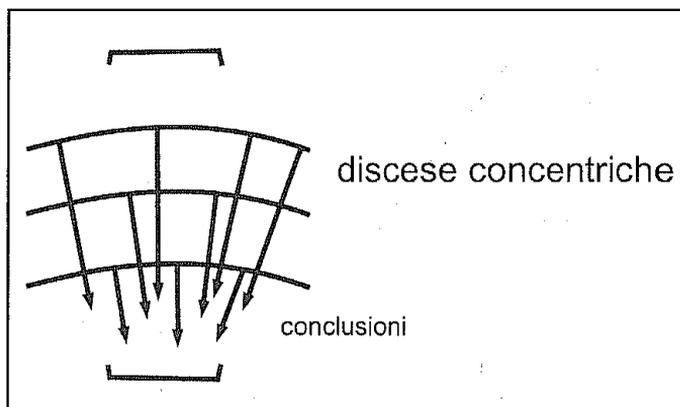


Fig.2: Esquema de futebol latino-americano segundo Pasolini (PASOLINI, 2005:5)³³

³² (PASOLINI, 1999:2550).

³³ (PASOLINI, 1999:2550).

Por fim, Pasolini encerra seu ensaio com uma reflexão, na qual volta a enfatizar o fato de não querer ser mal-interpretado por uma distinção preferencial pela poesia: “Se o drible e o gol são o momento individualista-poético do futebol, o futebol brasileiro é, portanto, um futebol de poesia. Sem fazer distinção de valor, mas em sentido puramente técnico, no México a prosa estetizante italiana foi batida pela poesia brasileira.” (PASOLINI, 2005:5)³⁴

Em termos estatísticos, a atuação da *Squadra Azzurra* na Copa de 1970 reflete as afirmações de Pasolini. Nos três primeiros jogos da primeira fase, foram dois empates sem gol — contra as seleções do Uruguai e de Israel — e apenas uma vitória por um gol — contra a Suécia. No total, a Seleção Italiana marcou 10 gols (sendo três em jogo que teve prorrogação, na vitória contra a Seleção Alemã por 4 a 3), enquanto a Seleção Brasileira contabilizou um total de 19 gols ao longo da competição.

Todavia, como bem aponta Maurício Santana Dias, a visão de Pasolini acerca da realidade brasileira da época — e da poesia de seu futebol — parece nada precisa:

“É provável que, se Pasolini tivesse conhecido melhor a realidade brasileira e o tipo de capitalismo que prosperou nos trópicos, visse menos poesia no país. Mas, como termo de contraste em relação ao modelo europeu, a metáfora-Brasil era eficaz naquele momento e atingia em cheio o público italiano, ainda abalado pela derrota.” (DIAS, 2005:4)

Pasolini também não viu o futebol jogado pela Seleção Brasileira no Mundial da Espanha, em 1982. Talvez chegasse a definir o futebol daquela seleção como “futebol de poesia”, aliás, um último momento do “futebol de poesia” no contexto brasileiro. “Futebol de poesia” que, na chamada “tragédia do Sarriá” — equivalente ao “Maracanazo” de 1950, curvou-se ao “futebol de prosa” de uma *Squadra Azzurra* que contava com um “poeta realista” à

³⁴ “Se dribbling e goal sono i momenti individualistici-poetici del calcio, ecco quindi che il calcio brasiliano è un calcio di poesia. Senza far distinzione di valore, ma in senso puramente tecnico, in Messico è stata la prosa estetizzante italiana a essere battuta dalla poesia brasiliana.” (PASOLINI, 1999:2551)

moda de Riva: Paolo Rossi. Provavelmente, Pasolini teria se surpreendido com as estatísticas do mundial de 1982, quando a *Squadra Azzurra* eliminou o Brasil pelo placar de 3 a 2, com 3 gols de Paolo Rossi. Na primeira fase, a Itália não passou de três empates (0 a 0 contra a Polônia, 1 a 1 contra o Peru, e 1 a 1 contra Camarões), totalizando 02 gols, enquanto o Brasil contabilizaria 10 gols em três jogos (2 a 1 contra a União Soviética, 4 a 1 contra a Escócia, e 4 a 0 contra a Nova Zelândia). O interessante é que o Brasil, eliminado pela Itália na segunda fase da competição, marcou 15 gols em 05 partidas, enquanto a Seleção Italiana marcou 12 gols em 07 partidas. Esses números refletem, pela última vez, os postulados propostos por Pasolini.

Assassinado em 02 de novembro de 1975, Pasolini “não teve tempo de assistir à conversão dos brasileiros ao ‘futebol de prosa’” (DIAS, 2005:4), como aponta Maurício Santana Dias. Nesse mesmo sentido, o psicanalista Tales Ab’Sáber argumenta que

“nosso futebol decaiu em criatividade e beleza, um aberto trabalho ideológico de resignação ao ‘possível’, bastante amplo em nossa cultura, escandaloso em todos os seus níveis de conservação do mal que nos envolve.” (AB’SÁBER, 2002:11)

Desde a derrota de 1982, segundo esse autor, “cansamos de ouvir que o bom futebol seria o competitivo e eficaz, o que apenas ganha, e não *o belo, ofensivo, mas derrotado*, como se essas características estivessem para sempre fundidas.” (AB’SÁBER, 2002:13) Para Ab’Sáber, o gol — momento máximo do “futebol de poesia” segundo Pasolini — teria seu significado alterado nessa maneira de jogar: “O pior e mais cruel de todos os ataques, a nós mesmos, foi a partir daí [i.é., após 1982] a mediocridade violenta da busca exclusiva de resultados, em que elementos estruturais importantes do futebol, como o gol, passaram a ser ‘um detalhe’.” (AB’SÁBER, 2002:13)

É importante ressaltar também que, ao tomar o gol como momento máximo de poesia no futebol, Pasolini centra toda a atenção no meio-campo e no ataque. Isto reflete no modo como ele postula sua tipologia de gênero, exemplificada sempre por jogadores meio-campistas ou atacantes, de modo que o setor defensivo acaba sendo relegado a terceiro plano. Retranca,

portanto, não teria nada a ver com “poesia”. Não é por acaso que nas nove primeiras edições da Copa do Mundo de Futebol a média de gols tenha sido tão alta, uma vez que o gol não era encarado como “detalhe”, mas sim como objetivo principal numa partida de futebol.

Não podemos deixar de lembrar também o futebol sem brilho que marcou o último confronto entre a *Squadra Azzurra* e a Seleção Canarinho, na partida final da Copa de 1994. Para Boris Fausto, o baixo desempenho das seleções naquele mundial seria motivo suficiente para que se refletisse sobre a perda de qualidade do futebol nas últimas décadas:

“A euforia nasce de uma explosão que se segue imediatamente ao acontecimento. Como poderia haver euforia com um título obtido por um time amarrado a um esquema tático sem brilho, resultando em penosas vitórias. Como poderia haver euforia diante de uma vitória final sem gols, obtida ironicamente graças a um raro dia de inspiração celeste de Taffarel?” (FAUSTO, 1995:11)

Na era do futebol como espetáculo globalizado, midiático e transformado em mercadoria, parece não haver mais espaço para o “futebol de poesia” categorizado por Pasolini. Talvez ainda o encontremos no continente africano que, por questões econômicas, ainda encerra em si um “romantismo” que lembra aquele dos tempos em que o futebol, quando muito, tinha por “patrocinador” o torcedor que ia ao estádio. Os “poetas realistas” ainda podem ser encontrados nos gramados do mundo inteiro, mas agora não apenas jogam, como também se tornaram *outdoors* ambulantes. Um símbolo que exprime bem a figura caricata e até ridícula em que os jogadores se transformaram nos últimos tempos de marketing pessoal são as preocupações não com a parte técnica, mas sim de imagem, que vai desde o tipo de penteado até a cor da chuteira. Aliás, é triste ver no futebol brasileiro a invasão das chuteiras douradas ou prateadas, normalmente calçadas por jogadores, cujo desempenho técnico não é digno sequer das velhas e tradicionais chuteiras pretas com listas brancas.

A “brincadeira” de Pasolini com sua “linguagem do futebol”

Por várias vezes, Pasolini procurou marcar, ao longo do artigo, o tom de “brincadeira” com que esboça rudimentarmente uma “Semiologia” do futebol — até mesmo no sentido de parodiar o discurso científico em relação a “modismos” acadêmicos *à la* Barthes, por exemplo, que tomou alguns objetos, como arquitetura, mobília, comida e vestuário no intuito de sugerir métodos de análise semiótica para elementos semióticos não-lingüísticos, ou *à la* Greimas na sua visão de que “uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto” (NÖTH, 1999:145) e, portanto, em qualquer sistema semiótico. Como bem aponta Maurício Santana Dias,

“[...] ao imitar o estilo acadêmico e criar conceitos como ‘podema’, Pasolini está longe de se converter ao método semiótico: ao contrário, seu objetivo é golpear o racionalismo transformado em jogo vazio, em pura técnica, que ele via expandir-se por todos os campos da experiência como uma ameaça aos recursos vitais dos indivíduos — e de que o discurso acadêmico seria apenas um sintoma.” (DIAS, 2005:4)

Todavia, Pasolini não pôde evitar que seu próprio discurso se construísse não só como aquele da “linguagem do futebol”, mas também da “linguagem sobre o futebol”. Pois atribuir ao futebol gêneros, juízos de valor e tendências provenientes de um outro âmbito cultural — o da Literatura — significa revesti-lo de sentido outro. Poderíamos falar de um processo metafórico ou, para nos mantermos no âmbito da Semiologia, lançarmos mão das considerações de Roland Barthes sobre o *Sistema da moda* (1967) que, similarmente ao futebol, se construiria por uma “moda escrita”, ou seja, “os comentários sobre as fotografias da moda” (NÖTH, 1999:139). Portanto, as significações enunciadas por Pasolini em seu artigo são geradas a partir da intenção de atribuir significados aos objetos, ou seja, aos elementos constitutivos do sistema do futebol. Neste ponto, devemos lembrar que Barthes negou a autonomia semiótica de sistemas não-lingüísticos:

“[...] Objetos, imagens, comportamento podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem lingüística [...], de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua; [...]” (BARTHES, 1964:12)

Se pensarmos, por exemplo, no discurso jornalístico sobre o futebol na Alemanha, encontramos expressões como *Fußballkunst* “arte do futebol”, *Fußballkünstler* “artista do futebol”, ou simplesmente *Ballkünstler* “artista da bola”, num processo de associação do futebol com a arte — no mesmo sentido de que Pasolini estabelece uma relação entre futebol e literatura. Além disso, essas expressões vão surgir sobretudo aplicadas a jogadores estrangeiros com passagens pela *Bundesliga*. Giovanni Elber e Marcelinho Paraíba são dois exemplos disso. Suas jogadas, muitas vezes, são descritas pelo verbo *zaubern* “enfeitiçar”, “praticar artes mágicas”, de modo que se tornam verdadeiros *Zauberer* “magos”, “feiticeiros”, “bruxos” que fazem uso de *Zauber* “magia”, “encantamento”, “feitiço” como momento máximo do chamado “futebol-arte”. Certa vez, Marcelinho Paraíba, principal estrela do Hertha BSC, de Berlim, foi chamado de *der brasilianische Zauber-Fußballer* “o jogador-mágico brasileiro”. Mas também a campanha de uma determinada equipe pode ser designada com expressões dessa natureza, como é o caso da equipe do Bayern de Munique, que venceu o Campeonato Alemão na temporada 2004-2005 faltando três rodadas para o final, conquistando, assim, o 19º título alemão para o clube. Para a imprensa, o “F.C. Hollywood” simplesmente praticou um *Zauber-Fußball* “futebol mágico” contra a equipe do F.C. Kaiserslautern, vencendo o jogo pelo placar de 4 a 0.

Em suma, nos indagamos atualmente sobre uma longa trajetória do futebol e de suas implicações culturais, tanto na forma como é praticado quanto no modo como se procura defini-lo ou traduzi-lo em palavras, como fez Pasolini em seu célebre artigo. Falarmos de “futebol de poesia”, hoje em dia, parece implicar necessariamente um “olhar nostálgico”. Todavia, parece-nos que não é por acaso o fato do declínio da “arte” no futebol ter se desenvolvido

sobretudo a partir da exploração mercadológica do esporte, tornando-o mais uma “mercadoria”. Portanto, o texto de Pasolini nos faz pensar não só no futebol em termos culturais, mas também em todas aquelas manifestações que perdem sua essência frente às imposições econômicas, que culminam com o seu empobrecimento.

Abstract: *questo articolo riflette sull'esperienza dell'elaborazione di una "semiologia del calcio" proposta dal cineasta e scrittore Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Nel saggio del 1971, intitolato "Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori", Pasolini crea per svago le categorie "calcio di prosa" e "calcio di poesia", vuole distinguere esteticamente il calcio europeo da quello latino americano. Ci si avvale di predette categorie per valutare "semiologicamente" — in senso pasoliniano — lo stato attuale del calcio in rapporto a quello del 1970, anno in cui la Selezione Brasiliana ha ottenuto il titolo di tricampione mondiale vincendo la Squadra Azzurra.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SÁBER, Tales A. M. “82: a seleção recalçada”. *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais!”, nº 537, de 26 de maio de 2002, p.11-13.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*, trad. Izidoro Blikstein, São Paulo: Cultrix, 1964.
- CAMARA JR. Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*, 18ª ed., Petrópolis: Vozes, 1988.
- DIAS, Maurício Santana. Prefácio do artigo de Pasolini, “O gol fatal”. *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais!”, de 6 de março de 2005, p.4.
- Diversos. “Os europeus falam dos latinos”. *Folha de São Paulo*, Caderno especial “História das Copas”, 31 de maio de 1998a, p.11.
- Diversos. “Os latinos falam dos europeus: *Folha de São Paulo*, Caderno

especial “História das Copas”, 31 de maio de 1998b, p.10.

ECO, Umberto. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University, 1979.

FAUSTO, Boris. “Passarinho de vôo curto”. *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais!”, de 22 de outubro de 1995, p.11.

MOLTENI, Angela. “Pasolini i il gioco del calcio”. http://www.pasolini.net/saggistica_ppp-e-il-calcioAM.htm; acesso em 15/02/2006.

NESTROVSKI, Arthur. “Wisnik sem receita” (entrevista). *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais!”, nº 664, de 07 de novembro de 2004, p.8-12.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*, 2ª ed., São Paulo: Annablume, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. “Il calcio ‘è’ un linguaggio con i suoi poeti e prosatori”. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Vol. II, Milano: Meridiani Mondadori, 1999, p.2545-2551.

PASOLINI, Pier Paolo. “La langue écrite de la réalité” (1966). In:

PASOLINI, Pier Paolo. *L’expérience hérétique: langue et cinema*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris: Payot, 1976b, p.167-196.

PASOLINI, Pier Paolo. “Le cinéma de poésie” (1965). In: PASOLINI, Pier Paolo. *L’expérience hérétique: langue et cinema*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris: Payot, 1976a, p.135-155.

PASOLINI, Pier Paolo. “O gol fatal”. *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais!”, de 6 de março de 2005, p.4-5. [trad. de Maurício Santana Dias; título original: “Il calcio ‘è’ un linguaggio con i suoi poeti e prosatori”]

PRADO, Décio de Almeida. “Prevendo o imprevisível”. *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais!”, de 07 de junho de 1998, p.9.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis de fala*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. trad. Izidoro Blikstein (et al.), São Paulo: Cultrix, 1969.

WISNIK, José Miguel. “Gol de letra”. *Folha de São Paulo*, Caderno “Mais!”, nº 537, de 26 de maio de 2002, p.5.

Filmes documentários e programas esportivos

CAPOVILA, Mauricio. *No país do futebol: astros e mitos* (entrevista com Juca Kfourri), produção do Canal Brasil, cor, 25 min., 2005.

EIXLER, Niels (et al.). *Bundesliga Kick Off!*, produção da Deutsche Welle, cor, 25 min., edições exibidas em 2005 e 2006.

HARTEINSTEIN, German von. *A copa é nossa*, produção da ESPN-Brasil, junho de 2005.

PELLING, Hereward. *History of Football: origins*, cor, 60 min, 2001.