

O “futebol de poesia” na Literatura e na Música Popular Brasileira

Elcio Loureiro Cornelsen*
Faculdade de Letras da UFMG

Resumo: Nossa contribuição visa à análise comparada de poemas e de letras de canções da Música Popular Brasileira que têm por tema o futebol. Para refletirmos sobre a relação entre futebol, literatura e música, adotaremos a categoria de “calcio di poesia”, formulada pelo famoso cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) em artigo publicado em janeiro de 1971 no jornal *Il Giorno*. Em termos estéticos, uma das características do “futebol de poesia” seria o drible, o momento de “subversão” que, assim como o gol, seria sua expressão por excelência. A título de um pequeno *corpus* de análise, selecionamos os poemas “O anjo das pernas tortas” (1962), de Vinícius de Moraes e “Gol” (2006), de Ferreira Gullar e as letras das canções “Ponta de lança africano” (1976), de Jorge Ben e “O Futebol” (1989), de Chico Buarque de Holanda como exemplos de “tradução” dessa “linguagem poética”.

Palavras-chave: futebol de poesia, Pasolini, futebol e literatura, futebol e Música Popular Brasileira.

Abstract: Our contribution aims at a comparative analysis of poems and song lyrics of the Brazilian popular music that have the football as theme. To reflect about the relationship between football, literature and music, we will adopt the category of "calcio di poesia" formulated by the famous Italian filmmaker and writer Pier Paolo Pasolini (1922-1975) in an article published in January 1971 in the newspaper *Il Giorno*. In aesthetic terms, the characteristics of a "football poetry" would be the dribble, the moment of "subversion" which like the goal would be its ultimate expression. As corpus analysis, we selected the poems “O anjo das pernas tortas” (1962) by Vinícius de Moraes and “Gol” (2006) by Ferreira Gullar and the lyrics of the songs “Ponta de lança africano” (1976) by Jorge Ben and “O Futebol” (1989) by Chico Buarque de Holanda as examples of "translation" of this "poetic language".

Keywords: football poetry, Pasolini, football and literature, football and Brazilian popular music.

1. Futebol de poesia: uma introdução

Em um artigo publicado em janeiro de 1971 no jornal *Il Giorno*, o famoso cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), num tom paródico diante de certo “academicismo”, esboçou uma tentativa de elaborar uma “semiologia do futebol”. No ensaio

* Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq Bolsista do Programa Pesquisador Mineiro da FAPEMIG Professor Associado em Língua e Literatura Alemã (graduação) e Teoria da Literatura e Literatura Comparada (pós-graduação), na Faculdade de Letras da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais Doutor em Estudos Germânicos pela Freie Universität Berlin, Alemanha (1999). Líder do FULIA – Núcleo de Estudos sobre Futebol, Linguagem e Artes (UFMG).

“Il calcio ‘é’ un linguaggio com i suoi poeti e prosatori”, Pasolini estabelece as categorias de *calcio di prosa* (“futebol de prosa”) e *calcio di poesia* (“futebol de poesia”) para diferenciar esteticamente o futebol europeu, especialmente o italiano, do futebol praticado na América Latina, tendo por foco o futebol brasileiro. Tal “leitura” do futebol proposta por Pasolini foi estabelecida à luz da partida final do Mundial do México, que reuniu no Estádio Azteca a *Squadra Azzurra* e a Seleção Canarinho, no dia 21 de junho de 1970, quando o time de ouro sagrou-se Tri-Campeão mundial e inscreveu, definitivamente, na construção identitária a designação de “país do futebol”. 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. Além disso, tal paixão levou Pasolini a atribuir, de maneira original, ao futebol uma linguagem própria, definindo-a como um sistema de signos que possuiria todas as características fundamentais da linguagem falada-escrita (cf. CORNELSEN, 2006: 174-176).

Para a nossa contribuição, adotaremos justamente a categoria de “futebol de poesia” proposta por Pasolini, no intuito de refletirmos sobre a relação entre Futebol, Literatura e, respectivamente, Música Popular Brasileira.

Uma das características do “futebol de poesia” seria o drible, o momento de “subversão” que, assim como o gol, seria sua expressão por excelência: “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”, afirma Pasolini (2005: 5). Cabe lembrar que o caráter lúdico e a diversão sempre marcaram a relação do jogador brasileiro com a bola, caráter esse que parece estar desaparecendo frente ao senso coletivo que tolhe a individualidade técnica. Por isso, falarmos de “futebol de poesia”, hoje em dia, parece implicar um “olhar nostálgico”. A título de um pequeno *corpus* de análise selecionamos os poemas “O anjo das pernas tortas” (1962), de Vinícius de Moraes e “Gol”

(2006), de Ferreira Gullar e as canções “Ponta de lança africano” (1975), de Jorge Ben Jor e “O Futebol” (1989), de Chico Buarque de Holanda como exemplos de “tradução” dessa “linguagem poética”.

2. O “futebol de poesia” na Literatura

Na Literatura Brasileira, os primeiros poemas que têm por tema central o futebol remontam ainda ao tempo do futebol amador, na década de 1910, com destaque para “Match de football” (1916), de Apparício Torelly, sempre com uma marca de humor, revelado nos versos “O dia estava lindo. Havia gente em penca./O juiz apitou e começou a encrenca” (APPORELLY, 1916: 112) e “O salto” (1922), de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, no qual a escritora já utilizava a forma de soneto para enaltecer o desempenho de Marcos de Mendonça, o primeiro goleiro na história da seleção brasileira, que se tornou seu marido: “Ao ver-te hoje saltar para um torneio atlético./Serenos, forte, audaz como um vulto da Ilíada./Todo o meu ser vibrou num ímpeto frenético./Como diante de um grego, herói de uma Olimpíada” (MENDONÇA, 1922:109). Mas foi a partir dos anos 1940, já em franca fase de popularização do esporte bretão que os escritores passaram a voltar sua atenção também para o futebol. Desde então, entre os escritores que dedicaram versos ao futebol, encontramos nomes como Carlos Drummond de Andrade (“Futebol”; “A Seleção”, “Aos atletas” etc.), Ferreira Gullar (“Gol”), Glauco Mattoso (“Soneto para o jogo bruto”), José Soares (“O futebol no inferno”), Vinícius de Moraes (“O anjo de pernas tortas”) e João Cabral de Melo Neto (“O torcedor do América F. C.”; “Ademir da Guia” etc.), entre outros.

Iniciaremos nossa análise da relação entre futebol e poesia com a interpretação do poema “O anjo de pernas tortas”, de Vinícius de Moraes, publicado em 1962 na obra *Para viver um grande amor*, o décimo-primeiro livro de poesias do escritor, que iniciara a carreira literária em 1933:

O anjo de pernas tortas

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

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

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

Garrincha, o anjo, escuta e atende: Gôooooo!
É pura imagem: um G que chuta um O
Dentro da meta, um L. É pura dança. (MORAES, 1967:124)

Como ressalta Milton Pedrosa na obra *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira* (1967), trata-se de um poema em homenagem a Mané Garrincha, “inspirado na atuação de Manuel Francisco dos Santos (Garrincha) durante a luta pela conquista do bicampeonato mundial” (PEDROSA, 1967:124). Vinícius de Moraes publicou *Para viver um grande amor* alguns meses após o triunfo da seleção brasileira no Chile. Sem dúvida, o poema “O anjo de pernas tortas” dialoga com esse contexto. Com Pelé lesionado na segunda partida das oitavas de final, contra a Tchecoslováquia, que seria substituído por Amarildo pelo restante da competição, Garrincha se tornou o grande nome daquela Copa, sobretudo por suas atuações contra a Inglaterra, o Chile e, novamente, a Tchecoslováquia (Gehringer 2010: 161). A título de exemplo, em *El fútbol a sol y sombra*, o escritor uruguaio Eduardo Galeano sintetizou a atuação de Garrincha contra a seleção chilena na semifinal: “adelante Garrincha deliraba y hacia delirar. ‘¿De qué planeta procede Garrincha?’, se preguntaba el diario *El Mercurio*, mientras Brasil liquidaba a los dueños de casa” (GALEANO, 2010:132).

Aliás, se Garrincha estava em plena forma naquele ano de 1962, Vinícius de Moraes não ficava atrás: seu nome consolidou-se como um dos expoentes da Bossa Nova. Além de iniciar a parceria com Baden Powell, da qual surgiram verdadeiras obras-primas da Música Popular Brasileira, como “Berimbau” e “Canto de Ossanha”, Vinícius de Moraes fez seu

primeiro show com Tom Jobim e João Gilberto em agosto de 1962, pouco antes do lançamento de *Para viver um grande amor*, na boate AuBom Gourmet, evento que teve grande repercussão à época.

Retornando a “O anjo de pernas tortas”, em termos formais o poema apresenta forma fixa como soneto italiano, ou seja, contendo 14 versos distribuídos por 04 estrofes, sendo 02 quartetos e 02 tercetos (CUNHA; CINTRA, 1985:690). Predominam rimas cruzadas nas duas primeiras estrofes, com a estrutura abab-abab, enquanto os tercetos apresentam o esquema cca-dda. Os versos são isométricos, predominando decassílabos nos quartetos e hendecassílabos nos tercetos.

Cabe ressaltar ainda que, dos 44 poemas que compõem a obra *Para viver um grande amor*, 09 apresentam a forma de soneto: “Não comerei da alface a verde pétala”, “Retrato de Maria Lúcia”, “O espectro da rosa”, “Soneto do amor como um rio”, “Soneto de Montevideu”, “Soneto da mulher ao sol”, “O verbo no infinito”, “Poética (II)” e “O anjo das pernas tortas”. Além disso, integram o livro 43 textos em prosa, sendo que um deles versa sobre o tema do futebol: a crônica “Canto de amor e de angústia à seleção de ouro do Brasil”, escrita após a partida da seleção brasileira contra a Espanha no dia 06 de junho de 1962, em que Vinicius de Moraes faz menção a Garrincha, destacando as habilidades do jogador como grande driblador e artilheiro:

[...] sabe Pelé eu nunca chamei ninguém de gênio porque acho besteira mas você eu chamo mesmo no duro você e o meu Garrincha que eu louvo a santa natureza lhe ter dado aquelas pernas tortas com que ele botou a Espanha entre parêntesis garoto bom passou o primeiro passou o segundo o terceiro o quarto chutou GOOOOOOOOOL DOOO BRAAAAASIL que beleza maior beleza não tem nem pode ter toda raça vibrando com uma dispnéia coletiva ah que vasoconstrição mais linda o sangue entrando verde pelo ventrículo direito e saindo amarelo pelo ventrículo esquerdo e se fundindo no corpo amoroso de pobres e ricos doentes de paixão pela pátria e até a revolução social em marcha pára maravilhada para ver “seu” Mané balançar o barbante [...] por favor poupem o coração deste e de 70 milhões de poetas cuja vida pulsa em vossos artelhos enquanto vos dirigis para a vitória final inelutável com a ajuda de Nossa Senhora da Guia nosso pai Xangô e “seu” Mané Garrincha. Olé! (MORAES, 1962)

Aliás, numa “Advertência” ao leitor, datada de setembro de 1962, e que antecede os textos que compõem *Para viver um grande amor*, Vinícius de Moraes define a obra como “coletânea de crônicas, se bem que mesclada a poemas de fato e de circunstância”, seu “primeiro livro de prosa” (MORAES, 1962). E assim define o escritor o tema que as alinhava, bem como o motivo para integrar poemas e crônicas numa mesma obra: “[...] Há, para o leitor que se der ao trabalho de percorrê-las em sua integridade, uma unidade evidente que as enfeixa: a de um grande amor. [...] Os poemas [...] visam a amenizar um pouco a prosa: dar-lhe, quem sabe, um ‘balanço’ novo” (MORAES, 1962).

Se o tema do futebol não aparece com tanta frequência na obra poética de Vinícius de Moraes, a forma de soneto sempre foi uma presença constante na produção lírica desse escritor, fato esse que elevou seu nome ao hall dos grandes sonetistas da literatura brasileira, dentre eles Gregório de Matos Guerra, Claudio Manuel da Costa, Olavo Bilac, Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Sousa, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Desde o primeiro livro de poesia do escritor, *O caminho para a distância* (Rio de Janeiro, Schmidt Editora, 1933), sonetos se fazem presentes em sua obra, como é o caso de “Revolta”, “Solidão” e “Judeu errante”, de um total de 39 poemas. O mesmo se repete no terceiro livro do escritor, *Novos poemas* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1938), em que figuram os seguintes sonetos: “Ária para o assovio”, texto de canção em forma de soneto, “Soneto à lua”, “Soneto de agosto”, “Soneto a Katherine Mansfield”, “Soneto de contrição”, “Soneto de carta e mensagem”, “Soneto de devoção”, “Soneto de inspiração”, e “Soneto de intimidade”. São 09 sonetos de um total de 30 poemas.

Além dessas obras, outras duas se destacam pelo emprego do soneto como forma: *Poemas, sonetos e baladas* (São Paulo, Gaveta, 1946) e *Livro dos sonetos* (Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1957). Dos 48 poemas que compõem a obra *Poemas, sonetos e baladas*, 17 são sonetos, dentre os quais 09 foram escritos quando o escritor se encontrava na

Inglaterra, nos anos de 1938 e 1939, estudando língua e literatura de língua inglesa na Universidade de Oxford. Outros datam de 1940 e 1941, escritos quando Vinícius de Moraes já havia regressado ao Rio de Janeiro.

Por sua vez, o *Livro de sonetos* é composto por 56 poemas, alguns deles publicados nas obras anteriores. Além disso, essa obra conta com uma introdução intitulada “O caminho para o soneto”, de Otto Lara Resende, que assim define os sonetos de Vinícius de Moraes: “Seus sonetos, longe de serem acadêmicos, isto é, frios, nati-mortos, são essencialmente modernos: respira a mesma naturalidade de suas melhores composições” (Resende 1957). E o fato de Vinícius de Moraes ter se dedicado à forma do soneto na referida obra é para Otto Lara Resende um indício de que “os sonetos, como certas aves, estimam andar em bando, juntos, para juntos enfrentarem os riscos de serem abatidos, quero dizer: de serem lidos, amados e decorados” (Resende 1957).

Quanto à métrica nos sonetos de Vinícius de Moraes, em geral, predominam os versos decassílabos, bem como versos em redondilha menor e em hexassílabos. Ao referir-se aos sonetos compostos pelo escritor desde 1933, Otto Lara Resende ressalta ainda que “metro e rima variam, porém, segundo as exigências do tema, ou segundo os caprichos do poeta, que é, no soneto ou fora dele, um malabarista que não recua diante do salto mortal” (Resende 1957). Portanto, ao levarmos em conta a presença do soneto como uma marca recorrente na obra do escritor, constatamos que, em termos formais, o poema “O anjo de pernas tortas” dialoga com o restante de sua obra.

Quanto ao tema, o poema expressa a idolatria de um mito: Garrincha, que se encontrava no auge da carreira quando Vinícius de Moraes compôs esse poema. O eu-lírico – quase à moda de um locutor – apresenta a fluidez da jogada, iniciada por Didi e concluída em gol por Mané após driblar alguns adversários, para delírio da torcida. Enquanto a primeira, a segunda e a quarta estrofes têm por centro das atenções o jogador e o movimento da jogada, a

terceira estrofe enfoca a torcida. Nos quartetos, a jogada evolui, atinge o ápice no primeiro terceto com a multidão na arquibancada se levantando, gritando e cantando, e a cena culminando com o “gôooooo!” do “anjo.

Por sua vez, a jogada se estabelece por dribles e paradas: “Dribla, um dribla dois, depois descansa/ Como a medir o lance do momento”; “Vem-lhe o pressentimento; ele se lança/ Mais rápido que o próprio pensamento, / Dribla mais um, mais dois”. Sem dúvida, isso nos faz lembrar as imagens do jogador, parado diante de seus marcadores, para num movimento de corpo e de arranque, vencê-los, como aquelas imagens em preto e branco exibidas no filme *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. Aliás, se o título desse documentário lançado em 1963 é uma alusão à cantata *Jesus, alegria dos homens*, de Bach, o anjo das pernas tortas faz a alegria das arquibancadas. É o anjo que escuta e atende às preces da torcida devota e fiel com o seu “canto de esperança”. Enfim, o poema de Vinícius de Moraes tenta dar conta, pela linguagem, da habilidade de Mané, um “anjo de pernas tortas”, um “anti-herói”, um “herói inviável”, como bem define o cineasta Oswaldo Caldeira (2005: 43). O poema também busca a “pura imagem”, a “pura dança” performática do jogador e da torcida.

Passemos, agora, à interpretação do poema “Gol”, do escritor maranhense Ferreira Gullar, publicado no *Portal Literal* (www.portalliteral.terra.com.br) em 2006. Vascaíno de coração, o poeta dá um tratamento estético todo especial ao momento máximo do futebol, o gol:

Gol

A esfera desce
do espaço
 veloz
ele a apara
no peito
e a para
no ar
 depois
com o joelho
a dispõe à meia altura

onde
iluminada
a esfera
espera
o chute que
num relâmpago
a dispara
na direção
do nosso
coração. (GULLAR, 2010:31)

Primeiramente, cabe ressaltar que, embora o futebol não seja um tema recorrente na obra de Ferreira Gullar, ele sempre esteve presente em sua vida, desde a tenra infância. Como declarou em entrevista concedida à equipe do Museu do Futebol em dezembro de 2011, além de frequentar os estádios e de acompanhar os jogos pelo rádio, ele próprio tentou a carreira de jogador nas categorias de base do Sampaio Correa, uma das equipes populares de São Luis, atuando como centroavante. Além disso, como a maioria dos garotos, iniciou-se no futebol jogando “pelada”. Um de seus companheiros de infância foi José Ribamar de Oliveira, filho de seu Cecílio, dono de uma banca em que se vendia mingau de milho e tapioca no Mercado Novo, onde o pai do escritor também tinha uma quitanda. Mais tarde, seu parceiro de “peladas” se tornaria um dos maiores pontas-esquerda do futebol brasileiro: nada mais nada menos que Canhotoeiro (GULLAR, 2011), craque do São Paulo Futebol Clube e da seleção brasileira, tido por Chico Buarque como um verdadeiro ídolo.

Noutra entrevista, concedida à equipe da *Revista do Vasco* em 2009, Ferreira Gullar revelou o motivo que o levou a escrever o poema “Gol”:

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

Portanto, o poema “Gol” não resultou propriamente de uma iniciativa do escritor, no contexto do Mundial da Alemanha, em 2006, mas sim de um pedido do jornalista e escritor Elio Gaspari.

Não obstante o fato de o futebol não ser tema recorrente em sua obra, ele não deixa de ser referenciado num de seus poemas de maior destaque, o *Poema sujo* (1976), escrito no período de exílio em Buenos Aires, durante a ditadura militar, no qual Gullar faz menção a outra figura importante de sua infância: um amigo de seu pai, Newton Ferreira, “center forward” do Luso Brasileiro Futebol Clube e da seleção maranhense nas décadas de 1920 e 1930, que costumava levar o garoto nos ombros, quando iam assistir a partidas de futebol nos estádios em São Luis (GULLAR, 2009): “[...] Mas de Newton Ferreira, ex-/center forward da seleção maranhense,/que dez vezes faliu/e que era conhecido na zona do comércio,/não há nenhum traço/naquele chão de mosaico verde e branco [...]” (GULLAR, 1976: 67).

Em termos gerais, no poema “Gol” o eu-lírico apresenta uma cena de jogo que culminará com um disparo “na direção/ do nosso/ coração”. Enunciado apenas no paratexto, o “gol” se realiza não só na concretude da bola encontrar as redes, mas de tocar em “nosso coração”, marcando a emoção e a euforia desse eu-lírico torcedor que, diante da cena de apenas alguns segundos, assim como outros torcedores, testemunham o momento singular enquanto ato e emoção.

Além disso, há todo um trabalho gráfico-visual com a linguagem que, ao mesmo tempo, é um trabalho temporal. O poema não apresenta uma forma fixa, mas sim se estrutura numa única estrofe polimétrica, pois o lance não se deixa apreender numa forma rígida. Num total de 20 versos polimétricos, predominam versos dissilábicos, trissilábicos e tetrassilábicos, com apenas um heptassílabo, o verso “a|dis|põe|à|mei|a al|tu|ra”. O “futebol de poesia”, no seu traçado não-prosaico, torna-se “poesia de futebol”. O poeta se vê diante do desafio de traduzir em palavras, rompendo com a linearidade da enunciação, a imagem-movimento do lance que não se escreve como tal. O espaço-tempo é marcado nos três primeiros versos: “A esfera desce/ do espaço/ veloz”. E “ele”, o “poeta-jogador”, trabalha a “esfera”, num domínio de

corpo no espaço-tempo. Mas essa relação não se estabelece meramente como a de sujeito “ele” com o objeto “a esfera”, pois ela – a bola – “desce” e “espera”.

Por sua vez, “esfera” e corpo encenam a dança do jogo. “Ele”, solitário, a domina, a “apara”, fazendo com que “pare” e, “à meia altura”, sem que ela toque o solo, ele finalmente a “dispara”. “Apara”, “para”, “dispara”: sequência de ações do corpo reagindo à bola em movimento. O “ele” enquanto corpo é nominalmente “peito” e “joelho”, mas também é o “pé” elíptico que dispara. E tudo culmina com a euforia da torcida diante da cena, num sentido metonímico de aproximação entre o ato do gol e a emoção de vivenciá-lo.

Em relação ao conjunto da obra, constata-se que o poema “Gol” dialoga com outros poemas do escritor, marcados pelo estilo verbo-visual, dentre eles “Poema obscuro”, publicado em *Na vertigem do dia*, e “Ouvindo apenas” e “Um instante”, publicados em *Muitas Vozes* (1999). Cabe lembrar que, embora tenha participado da fase inicial do movimento concretista, juntando-se a Haroldo de Campos e a Décio Pignatari em meados da década de 1950, Ferreira Gullar, logo rompeu com o movimento, por defender uma maior subjetividade na poesia, a qual, em sua visão, sucumbia diante da racionalidade da Poesia Concreta. Juntamente com artistas plásticos e poetas, o escritor lançou em resposta ao Concretismo o movimento neoconcreto, cuja certidão de nascimento, por assim dizer, é o “Manifesto Neoconcreto”, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 1959, onde se lê: “A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ [...] e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista” (GULLAR et al. 1959).

Sem dúvida, a vasta obra de Ferreira Gullar apresenta diversas experimentações de ordem estética, que vão do lirismo e do apego às formas poéticas consagradas, como é o caso de sua obra inaugural *Um pouco acima do chão* (1949), passando por obras próximas do concretismo, como é o caso de *A luta corporal* (1954), ou ainda por obras em que

predominam o linguajar coloquial e a poesia de cordel, sobretudo de sua fase combativa dos anos 1960 e 1970, atestada por obras como *João Boa Morte, cabra marcado pra morrer* (1962) e *Quem matou Aparecida* (1962), e outras obras em que predominam o experimentalismo estético no sentido proposto no “Manifesto Neoconcreto”, como é o caso de *O vil metal* (1960), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia* (1981), *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999), em que a poesia neoconcreta “afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo” (Gullar et al. 1959). Consideramos que o poema “Gol” dialoga especificamente com poemas publicados nessas obras em que o experimentalismo estético através de um projeto gráfico está presente, alicerçado ainda por elementos do neoconcretismo.

Por fim, há um aspecto já apontado na interpretação do poema “Gol”, de suma relevância para refletirmos sobre a poesia de Ferreira Gullar que se orienta por grafismos: a emoção. Em entrevista concedida a Weydson Barros Leal, realizada em novembro de 1995, o escritor afirma que “cada poema, que nasce de uma experiência, de uma emoção, de uma descoberta, tem que gerar sua própria forma. [...] quando eu digo ‘buscar a forma’ eu estou dizendo buscar o ‘modo de expressar’ alguma coisa” (GULLAR, 1995). Portanto, o trabalho gráfico-visual do poema “Gol” resultaria de trabalho único da junção entre a expressão formal no jogo do espaço-tempo do corpo em movimento e a emoção que irrompe do gol.

3. O “futebol de poesia” na Música

Música e futebol se aliaram ao longo do século XX no Brasil, em parcerias muito felizes no âmbito da música popular que possibilitaram a junção entre os elementos musical e verbal, envolvendo nomes como Ary Barroso, Lamartine Babo, Wilson Batista, Lupicínio Rodrigues, Jackson do Pandeiro, Tom Zé, Gonzaguinha, João Bosco, Jorge Ben Jor, Paulinho

Nogueira, Aldir Blanc, Chico Buarque, e tantos outros, verdadeiros mestres em exaltar a paixão nacional.

Nosso primeiro exemplo da relação entre Futebol e Música Popular Brasileira, a partir da noção pasoliniana de “futebol de poesia”, é a canção “Ponta de lança africano” (1976), do cantor e compositor Jorge Ben Jor. Conhecida popularmente por “Umbabarauma”, sem dúvida, trata-se de uma das mais belas canções dedicadas ao futebol já compostas pela MPB, lançada em 1976, no álbum clássico *África Brasil*.

Ponta de lança africano

Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol

Joga bola, joga bola
Corocondô
Joga bola, joga bola
Jogador

Pula, pula, cai, levanta
Sobe, desce, corre, chuta
Abre espaço
Vibra e agradece

Olha que a cidade
Toda ficou vazia
Nessa tarde bonita
Só pra te ver jogar

Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol

Joga bola jogador
joga bola corocondô
Joga bola jogador
joga bola corocondô

Rere, rere, rere jogador
Rere, rere, rere corocondô
Rere, rere, rere jogador
Rere, rere, rere corocondô

Tererê, tererê, tererê, tererê
Tererê homem-gol
Tererê, tererê, tererê, tererê
Tererê homem-gol

Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol

Essa é a história de Umbabarauma
Um ponta de lança africano
Um ponta de lança decidido
Umbabarauma (Ben Jor 2009: encarte)

Na letra da canção “Ponta de lança africano”, constatamos uma relação profunda entre futebol e música. A narrativa textual parece mesclar-se ao ritmo da própria música. E, na quarta estrofe, o “eu-lírico” se dirige ao jogador, produzindo, assim, textualmente um interlocutor, a personagem Umbabarauma: “Olha que a cidade/ Toda ficou vazia/ Nessa tarde bonita/ Só pra te ver jogar”. Aliás, é como se a letra ginguasse ao ritmo do jogador negro, que ganha corporiedade em forma de “homem-gol”. Como se sabe, já é lugar comum a associação entre samba e futebol no Brasil. Como ressalta Hilário Franco Júnior,

[...] [a]o samba, com seus movimentos livres, suas gingas e seu ritmo acelerado, corresponde o futebol brasileiro de muita improvisação e dribles. Às várias danças tribais dos africanos, muito atléticas e plásticas, corresponde o futebol feito de imaginação e força que as nações negras, apesar de grande diversificação, praticam. (FRANCO JÚNIOR, 2007:226)

Nesse mesmo sentido, Hilário Franco Júnior considera o futebol uma “linguagem”:
“Futebol é linguagem corporal (por isso mais próxima às línguas faladas que às escritas), mais flexível e mais comunicativa que outras assemelhadas, daí sua popularidade” (FRANCO JÚNIOR, 2007:350).

Embora não seja tão evidente assim, consideramos esse um aspecto plausível para se pensar o modo de composição da letra de “Ponta de lança africano”. O “eu-lírico” parece ter plena liberdade de criar novas expressões rítmicas, como “rere, rere, rere”, “corocondô”, e “tererê, tererê, tererê”. Aparentemente, se trata de vocábulos expressivos que apóiam temática e melodicamente – em síncope – a apresentação do jogador Umbabarauma enquanto ritmo. De acordo com Evanildo Bechara, “[v]ocábulo expressivo é o que não imita um ruído, mas

sugere a idéia do ser que se quer designar” (BECHARA, 1987:42). Podemos pensar, neste caso, em fonemas empregados com objetivos simbólicos. Apenas a terceira estrofe evidencia, literalmente, essa dinâmica do corpo no espaço-tempo: “Pula, pula, cai, levanta/ Sobe, desce, corre, chuta/ Abre espaço/ Vibra e agradece”. Podemos, inclusive, tomar como implícito nessa sequência de gestos o próprio gol.

Além disso, as palavras de Hilário Franco Júnior nos permitem outra possibilidade de interpretação: o “eu-lírico” não descreve o lance demoradamente, mas sim, o apresenta como se fosse um flash de segundos, numa sequência de versos formada exclusivamente por verbos de ação – pular (2x), cair, levantar, subir, descer, correr, chutar, abrir, vibrar –, com exceção da palavra “espaço”. Enquanto linguagem corporal, ao ser captado, o futebol se afasta da linguagem escrita articulada de maneira plena e distendida no tempo. Por isso, o “eu-lirico” apresenta o lance, a dinâmica do corpo de Umbabarauma em movimento, como se estivesse presenciando a jogada.

Na última estrofe, em tom recitativo próximo da fala (TATIT, 2007:268), feito um narrador, o “eu-lírico” resume a história que acabara de narrar: “Essa é a história de Umbabarauma/ Um ponta de lança africano/ Um ponta de lança decidido/ Umbabarauma”. Nesse ponto, reconhecemos que se trata de uma história, em essência, de movimento corporal. O “eu-lírico” não lança mão de informações descritivas mais demoradas sobre Umbabarauma. Ao contrário, apresenta o “homem-gol”, e sabemos que ele é “jogador”, sabemos que seu posicionamento tático é o de “ponta de lança”, é “africano”, e é “decidido”. Aliás, a expressão composta “homem-gol” dá margem à sintetização da ação corporal do “ponta de lança africano” que culmina em gol. Ao narrar a “história de Umbabarauma”, o “eu-lírico” deixa implícita a relação entre a prática do futebol e a negritude no modo de jogar do brasileiro.

Finalmente, chegamos ao nosso segundo exemplo da relação entre Futebol e Música Popular Brasileira, a partir da noção pasoliniana de “futebol de poesia”: a canção “O futebol” (1989), faixa do disco que leva o título de *Chico Buarque*, lançado em 1989.

O futebol

Para estufar esse filó
Como eu sonhei
Só
Se eu fosse o Rei
Para tirar efeito igual
Ao jogador
Qual
Compositor
Para aplicar uma firula exata
Que pintor
Para emplacar em que pinacoteca, nêga
Pintura mais fundamental
Que um chute a gol
Com precisão
De flecha e folha seca

Parafusar algum João
Na lateral
Não
Quando é fatal
Para avisar a finta enfim
Quando não é
Sim
No contrapé
Para avançar na vaga geometria
O corredor
Na paralela do impossível, minha nêga
No sentimento diagonal
Do homem-gol
Rasgando o chão
E costurando a linha

Parábola do homem comum
Roçando o céu
Um
Senhor chapéu
Para delírio das gerais
No coliseu
Mas
Que rei sou eu
Para anular a natural catimba
Do cantor
Paralisando esta canção capenga, nêga
Para captar o visual
De um chute a gol
E a emoção
Da idéia quando ginga

(Para Mané para Didi para Mané Mané para

Didi para Mané para Didi para
Pagão para Pelé e Canhoteiro) (HOLANDA, 2010:37-38)

Composta em versos livres e estruturada em 04 estrofes, sendo que 03 estrofes apresentam cada uma 15 versos, a letra da canção “O futebol”, logo de início, evidencia um primeiro aspecto: o “eu-lírico” se defronta com a dificuldade de traduzir em palavras lances do chamado futebol-arte. Em cada uma das três primeiras estrofes há a simulação, pelo enunciado, de um interlocutor, “nêga” (2x), “minha nêga”, sua suposta companheira que ouve o lamento do poeta-personagem. Todavia, trata-se apenas um simulacro linguageiro.

Um segundo aspecto que chama a atenção na letra de “O futebol” é o emprego de gírias e de verbetes do jargão futebolístico: “filó”, “firula”, “folha seca”, “finta”, “contrapé”, “chapéu”, “gerais”, “costurando a linha”, “catimba” e “ginga”. Isso permite atribuir ao “eu-lírico” traços de alguém que é amante do futebol, um poeta diante da dificuldade de expressar através de sua arte uma outra arte. Todas essas expressões parecem emanar de um ponto em especial: o “eu-lírico”, basicamente, demonstra seu fascínio pelo drible: firula, parafusar, dar chapéu. O drible é, essencialmente, movimento. E é esse movimento que o poeta lamenta não conseguir traduzir em seu poema: “Para tirar efeito igual/ Ao jogador”; “Para captar o visual/ De um chute a gol/”; “O corredor/ Na paralela do impossível/”. Para isso, precisaria ser o “Rei”, numa alusão a Pelé.

De modo semelhante em relação ao drible, José Miguel Wisnik propõe uma interpretação para os 08 primeiros versos da segunda estrofe, que sintetiza a própria essência da letra de “O futebol” ao destacar a elipse como estratégia para apreender, pela linguagem, o drible:

[...] Engenhosa e isomorficamente em relação ao drible que descreve, o ‘é’ elidido na frase – ‘para avisar a finta enfim/ quando não é/ (é) sim’, aparece embutido a seguir no substantivo ‘contrapé’, como uma bola que se deslocasse para um lugar inesperado, colada ao ‘pé’. (WISNIK, 2008:311)

Por sua vez, a terceira estrofe marca o momento em que o “eu-lírico”, após tentar dar conta, pela linguagem, da magia do drible de Garrincha em forma de parafuso ao redor de seu marcador, mais um “joão” na lateral, propõe outra imagem, a de um “chapéu”, na gíria do futebol, “[I]ance em que o jogador eleva a bola sobre o adversário e a recupera às suas costas” (MARANHÃO, 1998:66). Diferindo, entretanto, através da linguagem, de um procedimento descritivo como esse proposto pelo escritor paraense Haroldo Maranhão no seu *Dicionário de Futebol*, o “eu-lírico” poetiza o movimento do corpo e da bola: “Parábola do homem comum/ Roçando o céu/ Um/ Senhor chapéu/ Para delírio das gerais no coliseu/”. Porém, o que se impõe na segunda metade da terceira estrofe é o lamento do poeta-compositor diante das tentativas de criar imagens-movimento: “Mas/ Que rei sou eu/ Para anular a natural catimba/ Do cantor/ Paralisando esta canção capenga, nêga/”. O interessante nesses versos é que a “catimba”, na gíria do futebol, de acordo com Haroldo Maranhão, a “[p]rática de jogo caracterizada pela violência ou pela abundância de infrações com paralisações freqüentes, chutões para a lateral, demora na cobrança de falta; antijogo” (Maranhão 1998: 62), é atribuída não ao jogador, mas sim ao poeta-compositor. O “eu-lírico” se apresenta como um “não-rei”, que tenta “anular a natural catimba” que há em si. Não quer paralisar a linguagem, não quer a antipoesia. Luta, pois, consigo mesmo. A canção “O futebol”, a despeito de ser taxada de “capenga” pelo “eu-lírico”, é, de fato, a reiterada tentativa de “captar a emoção/ Da ideia quando ginga//”. Essa ginga, esse “[m]ovimento rápido de corpo para enganar o adversário em finta ou drible” (MARANHÃO, 1998:134). Podemos dizer que, em “O futebol”, estamos diante de um metadiscorso, em que o poeta-compositor comenta a dificuldade de sua própria enunciação frente ao objeto – o futebol-arte – que se pretende traduzir em poesia/música.

Por fim, a quarta e última estrofe, composta por apenas 03 versos livres, figura entre parênteses. Se nas 03 estrofes anteriores o “eu-lírico” se embate com a (im)possibilidade de

traduzir em palavras a plasticidade das jogadas magistrais, na última, ele apresenta uma possível tradução em forma de linha de passe: “(Para Mané para Didi para Mané Mané para/ Didi para Mané para Didi para/ Pagão para Pelé e Canhoteiro)”. Um ataque, aliás, que nunca jogou junto nessa formação. Segundo Beto Xavier, “[a] canção foi especialmente dedicada aos integrantes do ataque imaginário escalado por Chico na letra”, conforme consta no encarte do disco: “Para Mané, Didi, Pagão, Pelé e Canhoteiro” (XAVIER, 2009:216).

Para encerrar a interpretação de “O futebol”, chamamos a atenção para o fato de que a tabelinha da quarta estrofe, por um lado, se estrutura de tal modo que o “eu-lírico” parece narrá-la feito um locutor de rádio e, por outro, reitera a dedicatória a cada um desses mitos que integram o ataque ideal, tornando-se assim uma linha de passe-dedicatória, à qual se junta também o poeta-compositor.

4. A título de conclusão: o “futebol de poesia” enquanto gíngua, movimento e ritmo

A partir de um procedimento comparatista em relação aos poemas “O anjo de pernas tortas” e “Gol”, bem como em relação às letras das canções “Ponta de lança africano” e “O futebol”, podemos chegar a algumas conclusões.

Em termos formais, apenas o poema “O anjo de pernas tortas” apresenta forma fixa, enquanto os demais textos apresentam formas livres, com estrofação e métrica irregulares. Se o “anjo” é louvado num soneto e, por assim dizer, simboliza a “alegria do povo”, a “história de Umbabarauma” é apresentada enquanto movimento corporal que se materializa textualmente num “homem-gol”. E se no poema “Gol” e na letra da canção “O futebol”, a criatividade da linguagem se manifesta em sua plenitude, é neste último que o poeta-compositor produz um metadiscurso, que expõe sua dificuldade de traduzir em palavras algo que é pura plasticidade e singularidade. Enquanto as palavras procuram dar conta das fintas de Mané em “O anjo de pernas tortas”, da dinâmica corporal de Umbabarauma em “Ponta de

lança africano”, e do domínio de bola do “ele”-jogador em “Gol”, é na letra da canção “O futebol” que poeta e jogador se encontram: a ginga não é apenas corporal, é a ginga das ideias que se quer fixar no papel, mas que resistem pela catimba do poeta-compositor, tornando lento aquilo que é da ordem de um instante fugaz: o futebol-arte.

Por sua vez, em todos os quatro textos analisados, o gol é o momento máximo da realização da jogada-poesia. Isso vai ao encontro do pensamento de Pasolini, que assim o definiu em seu ensaio enquanto “momento exclusivamente poético”: “Cada gol é sempre uma invenção, uma subversão do código: cada gol é fatalidade, fulguração, espanto, irreversibilidade” (PASOLINI, 2005:5).

Sem dúvida, os poemas e as canções aqui interpretadas unem-se, poética e esteticamente, para tentar apresentar, plasticamente, o que seria o drible, o craque, a linha de passe, e o gol. O “eu-lírico” estabelece uma relação criativa entre linguagem e movimento corporal do futebol. É, pois, letra que se pretende imagem. E todas elas, ao seu modo, procuram assumir para si a tarefa de elaborar a linguagem de tal forma a, mesmo que ficando aquém da “Pintura mais fundamental”, dar-lhe dinâmica de movimento através da não-linearidade, para não se tornarem anti-poesia. É justamente essa não-linearidade que se torna princípio para que o “eu-lírico” proponha lances magistrais enquanto linguagem. Afinal, numa expressão muito feliz de Hilário Franco Júnior, que Pasolini, certamente, aprovaria, “futebol é literatura gestual” (FRANCO JÚNIOR, 2007:382).

Referências Bibliográficas

- APPORELLY. 1916. “Match de foot-ball”. In: PEDROSA, Milton (org.). 1967. *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Gol: 112.
- BECHARA, Evanildo. 1987. *Moderna gramática portuguesa*. 3. ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional.

- BEN JOR, Jorge. 2009. “Ponta de lança africano” (1976). In: BEN JOR, Jorge. *África Brasil*. CD. reedição, coord. Rodrigo Faour, Manaus: Universal: encarte. (Coleção “Salve Jorge!”)
- CALDEIRA, Oswaldo. 2005. “Futebol, tema de filmes: ‘Garrincha, alegria do povo’ e ‘Canal 100’”. In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria (org.). 2005. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional: 39-51.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. 2006. “A ‘linguagem do futebol’ segundo Pasolini: ‘futebol de prosa’ e ‘futebol de poesia’”. *Caligrama. Revista de Estudos Românicos*, v. 11, Belo Horizonte: 171-199.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. 1985. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. 2007. *A dança dos deuses: futebol, sociedade, cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GALEANO, Eduardo. 2010. “El Mundial del 62”. In: GALEANO, Eduardo. *El fútbol a sol y sombra*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno: 130-132.
- GEHRINGER, Max. *Almanaque dos Mundiais: os mais curiosos casos e histórias de 1930 a 2006*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2010.
- GULLAR, Ferreira. 1976. *Poema sujo*. São Paulo: Círculo do Livro.
- GULLAR, Ferreira. 1995. “Ferreira Gullar conta tudo!!!” – Entrevista concedida a Weydson Barros Leal em novembro de 1995. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>; acesso em: 03 set. 2012.
- GULLAR, Ferreira. 2009. “Entrevista”. *Revista do Vasco*. Disponível em: <http://www.semprevasco.com/conteudo/conteudo.php?id=178>; acesso em: 03. Set. 2012.
- GULLAR, Ferreira. 2010. “Gol”. In: LIMA, João Gabriel de (org.). *Livro Bravo! – literatura e futebol*. São Paulo: Ed. Abril: 31.

GULLAR, Ferreira. 2011. “Entrevista concedida no final do mês de dezembro de 2011 para a *Newsletter* do Museu do Futebol”. (edição n. 10/jan. 2012). Disponível em: <http://museudofutebol.tumblr.com/post/15034248932/ferreira-gullar-o-boleiro-e-o-poeta>;

acesso em: 03 set. 2012.

GULLAR, Ferreira et al. 1959. “Manifesto neoconcreto”. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Manifesto%20neoconcreto.pdf>; acesso em: 03 set. 2012.

HOLANDA, Chico Buarque de. 2010. “O futebol” (1989). In: ABRIL Coleções. *Chico Buarque – 1989*. São Paulo: Abril: 37-38. (Coleção “Chico Buarque”; 13)

MARANHÃO, Haroldo. 1998. *Dicionário de futebol*. Rio de Janeiro: Record.

MENDONÇA, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de. 1922. “O salto”. In: PEDROSA, Milton (org.). 1967. *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Gol: 109.

MORAES, Vinícius de. 1967. “O anjo de pernas tortas”. In: PEDROSA, Milton (org.). *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Gol.

MORAES, Vinícius de. 1962. “Advertência”. In: MORAES, Vinícius de. 1962. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: Editora do Autor. Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=729; acesso em: 03 set. 2012.

MORAES, Vinícius de. 1962. “Canto de amor e de angústia à seleção de ouro do Brasil”. In: MORAES, Vinícius de. 1962. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: Editora do Autor. Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=729; acesso em: 03 set. 2012.

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

PEDROSA, Milton (org.). 1967. *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Gol.

RESENDE, Otto Lara. 1957. “O caminho para o soneto”. In: MORAES, Vinícius. 1957. *Livro dos sonetos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal. Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=1257; acesso em: 03 set. 2012

TATIT, Luiz. 2007. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. 3. ed., São Paulo: Escuta.

WISNIK, José Miguel. 2008. “O império da elipse”. In: WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: 309-321.

XAVIER, Beto. 2009. *Futebol no país da música*. São Paulo: Panda Books.