

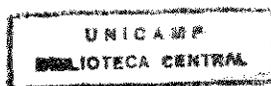
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**SOM E AÇÃO NA NARRAÇÃO DE FUTEBOL DO BRASIL**

**ZALDO ANTÔNIO BARBOSA ROCHA FILHO**

**Tese apresentada ao Departamento de Lingüística do  
Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade  
Estadual de Campinas, como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Doutor em Ciências.**

**Campinas, janeiro de 1997**



UNIDADE	BC	
N.º CHAMADA	T/ UNICAMP	
	R582D	
V.	Et.	
PREÇO	R\$ 30,570	
	R\$ 28,197	
C	<input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00	
DATA	23/05/97	
N.º CPD		

CR-00099039-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

R582s Rocha Filho, Zaldo Antônio Barbosa  
Som e ação na narração de futebol do Brasil / Zaldo Antônio Barbosa Rocha Filho - -  
Campinas, SP (s.n.), 1997.

Orientador Eleonora Cavalcante Albano  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual  
de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Análise do discurso narrativo. 2. Futebol. 3. Língua portuguesa - estilo. I Albano, Eleonora Cavalcante II Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

**BANCA EXAMINADORA**

*Eleonora Albano*

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Eleonora Cavalcante Albano  
(Orientadora)

*João Elias Alves*

*Marcelo*

*Henrique*

*Silvanete*

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Zaldo Antônio Barbosa Rocha Filho e aprovada pela Comissão Julgadora em 19.03.97.  
Prof. Dra. Eleonora Cavalcante Albano

À minha mãe, *sempre-viva*.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Eleonora;

Ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp;

Ao Laboratório de Fonética Forense da Unicamp;

Ao CNPq e ao FAEP/Unicamp;

À Verônica;

Aos amigos: pequena e fiel torcida.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo caracterizar a locução de futebol como uma narrativa oral do gênero épico, revelada a partir de um *duplo sincronismo* entre a performance do locutor, isto é, entre a criação e a interpretação de um texto, diante de um determinado público, e a ocorrência simultânea da ação a ser narrada, ou seja, do jogo propriamente dito. Num primeiro passo, ainda introdutório, procuro tecer algumas considerações preliminares acerca do universo futebolístico, da sua literatura, sua história e seu vocabulário; sua relação com o rádio, a TV e os profissionais da narração esportiva. Num segundo passo, apresento os materiais e método, definindo os critérios de escolha dos narradores e das emissoras, a posição do ouvinte, do telespectador e do pesquisador, e os recursos utilizados para a análise empírica. Por fim, trato da fundamentação teórica dos temas abordados, através de exemplos, cuidando sempre de observar a relação entre o discurso do narrador e a ocorrência simultânea da ação a ser narrada. Desse modo, é possível investigar os vários processos que compõem a narrativa oral futebolística, chegando a algumas conclusões importantes, tais como: (a) de um sentido inerente ao som das palavras, que escapa à letra redigida, e de uma prosódia própria que apóia e amplia os horizontes de uma sintaxe que, embora rica em recursos pouco usuais na língua portuguesa, sempre se subordina aos parâmetros sonoros de uma fala que acompanha a cena do jogo; (b) da permeabilidade de um gênero indiscutivelmente épico por um traço caracteristicamente dramático, quando o locutor afasta-se da posição neutra de um narrador épico para dialogar com a platéia e com os contendores em campo, numa relação imaginária, mas possível, do ponto de vista do espetáculo; (c) da relação metafórica entre o conceito do jogo e o conceito da guerra, presentes no universo do futebol, compactuados por uma comunidade que, através de uma intersubjetividade, identifica-se com os valores associados a tais conceitos, gerando laços afins entre os termos que se referem a um mundo viril e aguerrido e os níveis de emoção regidos por movimentos de tensão e relaxamento, velocidade e inércia, força e sutileza, no campo e na voz do locutor; (d) e por fim, da observação de dois padrões narrativos distintos, embora interdependentes: um, mais abrangente e geral, característico de toda a coletividade, representante do modelo que define as narrações futebolísticas, principalmente no rádio; e outro, mais específico e individual, que caracteriza um determinado locutor, dando-lhe um perfil adequado, um caráter próprio, um estilo único. Como indivíduo, esse narrador, às vezes, deixa transparecer no seu discurso uma parcialidade indisfarçável, delatando a sua torcida, o time da sua preferência, moldando a narrativa de acordo com a sua paixão, além de moldar o som da sua voz à ação em campo.

## ABSTRACT

The purpose of the present research is to characterize football (soccer) announcers' speech as an oral narrative of the epic gender, which is revealed by a *double synchronism* between the announcer's performance, that is, the creation and the interpretation of a text, before an audience, and the simultaneous occurrence of the event being reported, that is to say, the game itself. To this aim, my first step is to make some preliminary considerations upon the football world, its literature, history, and vocabulary; its relation with the radio, TV, and the professionals of sportscasting. In a second step, I present the materials and methods used, defining criteria for selecting announcers and broadcasting stations, for evaluating the position of the radio audience, as well as that of the spectator and the researcher himself, and presenting the tools for empirical analysis. At last, I deal with the theoretical foundations of the work through selected examples, always observing the relation between the announcer's speech and the simultaneous occurrence of the event being announced. In this way, it is possible to investigate the multiple processes that compose the oral football narrative, reaching some important conclusions, namely: **(a)** linguistic sound has an inherent meaning that goes beyond written language; it also has a specific prosody that supports and enhances the syntactic patterns, which, though rich in uncommon resources are always subordinated to the sound parameters of a speech that follows the game scene; **(b)** the permeability of the epic gender by a characteristically dramatic feature, when the announcer steps down from the epic narrator's neutral position to dialogue with the audience and the players in the field, in an imaginary but possible relation, if we consider the event from a show business view point; **(c)** the metaphorical relation between the concept of game and the concept of war, both present in the football world, and shared by a community which, through intersubjectivity, identifies itself with values attached to such concepts, creating links between warlike and virile terms and the emotion levels ruled by moments of tension and release, velocity and inertia, force and subtlety, in the game field as in the announcer's voice; **(d)** at last, the observation of two distinct, though interdependent, narrative patterns: one, more inclusive and general, characteristic of the whole colectivity, which is the model that defines football reports, specially for the radio; and another, more individual, which characterizes specific announcers, giving them personal profile and unique styles. The announcer, sometimes, lets partiality creep into his speech, denouncing his preference, his favourite team, shaping the narrative according to his passion, besides shaping the sound of his voice according to the action that goes on in the field.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>PRIMEIRA PARTE: Considerações preliminares</b> .....	16
<b>Capítulo 1</b> – Sobre a literatura futebolística.....	17
<b>Capítulo 2</b> – Sobre o rádio, a televisão e os narradores.....	39
<b>Capítulo 3</b> – Breve história do futebol.....	55
<b>Capítulo 4</b> – Noções básicas para o entendimento do jogo.....	63
<b>SEGUNDA PARTE: Materiais e método</b> .....	80
<b>Capítulo 5</b> – Critérios de escolha dos locutores.....	81
<b>Capítulo 6</b> – Quanto à recepção e ao método de gravação.....	91
<b>Capítulo 7</b> – Recursos utilizados na análise empírica.....	97
<b>TERCEIRA PARTE: Fundamentação teórica e exemplificações</b> .....	104
<b>Capítulo 8</b> – A vivificação da palavra e a eloquência muda.....	105
<b>Capítulo 9</b> – O gênero narrativo oral épico futebolístico.....	167
<b>CONCLUSÃO</b> .....	252
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	258

# Introdução

*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 unissono canto de esperança.*

*Garrincha, o anjo, escuta e atende: – Gooooo!!  
É pura imagem: um G que chuta um o  
Dentro da meta, um l. É pura dança!*

*(Vinicius de Moraes, O anjo das pernas tortas)*

*(...) a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz.*

*(Paul Zumthor, A letra e a voz)*

Há tempos venho escutando vozes. Todas, apesar de singulares, carregam semelhanças nas suas propriedades analisáveis. Deslocando-se num andamento fixado sobre um pulso abstrato, ora marcam um trote contínuo, dado pela cadência de impulsos e repousos de uma fala acelerada, ora estendem-se sobre significativos silêncios de uma fala lenta. A melodia oscila agilmente entre patamares distantes e alterna com naturalidade níveis de energia que vão do mais suave sussurro ao mais forte e áspero grito.

São vozes profissionalmente trabalhadas, assentadas sobre um modelo narrativo que evoluiu através do uso. O desempenho vocal dos profissionais desse ofício, atrelado a uma determinada cena, sempre descreve o que na cena se compõe e o que da cena se move, num tempo presente, numa relação de sincronismo entre *som* e *ação*. São vozes que nos atingem através de poderosos meios de comunicação, *o rádio e a TV*, descortinando para milhões de receptores a narrativa de um espetáculo feito de disputa, estratégia e arte.

E na narração de cada fato, na descrição do cenário e dos episódios dos contendores dessa epopéia contemporânea, o elemento fundamental para a rápida apreensão e organização das imagens narradas é a sua prosódia, seu contorno sonoro, cobra

mariscada de marcas específicas, dinâmica acentual, pausas, sons rascantes, vibrantes e suaves.

E se durante a narrativa, no ápice da tensão, interrompe-se a aceleração, opondo à velocidade anterior uma pausa brusca, um silêncio que aponta para um raro instante de expectativa, desembocando num grito que se estende por vários segundos, constante e esguio, declinando em seguida, como se a frequência e a amplitude se curvassem cordialmente em medidas ao tempo – se tudo isso ocorre, tenham certeza de que homens correram atrás de uma bola, que um deles penetrou na defesa adversária, chutou em direção a um gol, e que essa bola, atravessando como um míssil toda a área defensiva, morreu no fundo das redes<sup>1</sup>.

E assim saberemos que o espaço por onde trafegaram as ondas desse som estava prenhe das cenas de um jogo de **futebol**. Saberemos que essa voz e tantas outras que vimos escutando ao longo dos anos são vozes de **locutores**, são **narrações futebolísticas**. Pois, na sua exata medida, o som desses narradores torna-se metáfora de bola, rede, voleios, dribles e gols.

Na minha dissertação de mestrado (Rocha Filho, 1989), analisei o estilo narrativo do locutor de futebol e seus auxiliares – o comentarista e o repórter de campo. Foram observados alguns parâmetros prosódicos e segmentais da fala dos narradores e as relações dialógicas possíveis numa transmissão futebolística. Também realizei experimentos com leituras de transcrições de narrações de jogos contrapostas a narrações de textos jornalísticos e literários.

---

<sup>1</sup> Ou por outra, quando, não raramente, com um toque mágico, com os pés ou a cabeça, “colocou a criança para dormir no balançar da rede...”

No primeiro tipo de experimento, sem mencionar o conteúdo do texto<sup>2</sup>, solicitei aos leitores que procurassem realizar uma leitura a mais natural possível. No segundo tipo de experimento, procurei narrar textos que tratassem de assuntos vários<sup>3</sup>, dentro das características que levassem os ouvintes ao reconhecimento dos traços estilísticos típicos dos locutores de rádio; características estas resultantes das marcas prosódicas e segmentais, tais como velocidade de fala acelerada, laringe tensa, voz áspera e elevação de *pitch* nas situações que hipoteticamente sugerissem jogadas perigosas, e redução de *pitch* com ditongação e alongamento das vogais finais em final de sentença.

Como uma primeira abordagem de um tema tão pouco explorado, creio que bons resultados decorreram no final daquele trabalho. Àquela época, o maior desafio à minha pesquisa era a escassez de uma bibliografia que tratasse especificamente do assunto. Ao concluir a dissertação, eu reconhecia que muito ainda haveria de ser feito, diante de um tema tão fascinante.

Portanto, estendendo os horizontes de uma pesquisa iniciada no mestrado, retomo, nesta tese de doutorado, o estudo sobre os locutores de futebol no Brasil, procurando inseri-lo na área da *fonoestilística*; ou, como bem colocou Madureira (1992), de uma *estilística da fala*; ou, mais apropriadamente, de uma *estilística da oralidade*, pois abordarei a questão dos efeitos expressivos na fala do locutor no plano de uma possível

---

<sup>2</sup> Narrações de futebol transcritas ortograficamente.

<sup>3</sup> Um trecho da *Odisséia* de Homero (1981. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, p. 39); uma crônica de Décio Pignatari (1971. "500 A.C." In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, p. 214), a partir de um fragmento da *Ilíada* de Homero (1960. Trad. P. Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, pp. 95,96); e uma *notícia de jornal* sobre a chegada de Fidel Castro ao Brasil (Folha de São Paulo. 07/12/1988, reportagem de Matinas Suzuki Jr., Caderno A-8).

*análise do discurso oral*, das questões relativas a uma análise do texto a partir da *performance*, aqui entendida como o lugar da simultaneidade entre a produção (criação), a execução (interpretação) e as circunstâncias (contexto) de uma narrativa oral.

E quando digo *simultaneidade* refiro-me ao sincronismo entre a elaboração do texto e a narração do mesmo, detectado em todas as narrativas calcadas numa tradição oral épica que têm no passado, como exemplo máximo, a poesia dos antigos bardos, especialmente os textos homéricos *Iliada* e *Odisséia*. Atualmente, exemplos de cantadores dessa poesia oral podem ser detectados em várias partes do mundo (Finnegan, 1978). Entre eles, vale destacar os narradores da antiga Iugoslávia – como narrarão essa nova guerra? –, cuja *performance* foi exaustivamente analisada na década de trinta por Milman Parry e seu discípulo Albert Lord; e, é claro, os *repentistas* do nordeste do Brasil (Zumthor, 1987).

Tomando como referência o gênero narrativo oral épico desses poetas, partindo da observação de dois planos discursivos distintos, sendo eles o sonoro e o gramatical, ou seja, o dos efeitos expressivos geradores de sentido, resultantes dos recursos fônicos de que dispõe a voz do narrador, e o da própria organização lexical do discurso, planos estes que, embora distintos, devem ser observados conjuntamente, porque são o corpo final que veste a narrativa, tentarei, como objetivo principal desta pesquisa, caracterizar a narração de futebol como:

**um gênero narrativo oral que tem na sua gênese o sincronismo entre o evento narrado e o evento ocorrido. Ou, mais ainda, um duplo sincronismo, porque além de uma primeira relação de simultaneidade entre a criação do texto e a sua interpretação, isto é, a performance vista na sua forma tradicional de uma narrativa oral épica, há que se considerar uma segunda relação de simultaneidade entre a cena e o som, entre o evento a ser transmitido e a ocorrência do próprio evento.**

Como resultado desse duplo sincronismo teríamos um sincronismo triádico, atrelado a uma cena que é obrigatoriamente o material visual que dará unicidade ao sentido da narrativa, porque funciona como referência para:

- a) A elaboração de um texto, isto é, a organização lexical do discurso, morfológica e sintaticamente falando, ou seja, de uma gramática, da sua estrutura e das regras que a organizam (Fiorim, 1989).
- b) A interpretação desse texto, dando som a um sentido, primeira instância de vivificação da palavra, como também fazendo um sentido do som, na sua própria concretude, do que é físico, do que é portador de uma semântica própria (Fónagy & Bérard, 1972a; Fónagy & Magdics, 1972b; Jakobson, 1988; Wisnik, 1989; Madureira, 1992).
- c) O contexto envolvente, as circunstâncias que influem diretamente na elaboração desse discurso, na repetição dos modelos adequados – reminiscências de uma tradição

oral aliada a uma expectativa do público – para a composição de uma narrativa (Lord, 1960; Bauman, 1977; Ong, 1981).

Partindo do objetivo acima exposto, esta pesquisa desdobrar-se-á em três partes, totalizando nove capítulos, além, evidentemente, de uma introdução, uma conclusão e referências bibliográficas.

A **primeira parte**, dividida em quatro capítulos, deve ser vista como um apêndice à introdução. São **considerações preliminares** que procuram mapear o futebol numa extensão mais abrangente quanto à sua literatura, aos meios de comunicação que veiculam a palavra do locutor, à sua história, suas regras e o significado de alguns termos do jargão futebolístico.

O primeiro capítulo, **sobre a literatura futebolística**, apresenta, através de algumas dezenas de citações, uma bibliografia que trata do assunto *futebol* nas várias áreas do conhecimento, tais como literatura, poesia, folclore, psicologia social, sociologia, jornalismo, antropologia, história, teatro, música, cinema, semiótica e lingüística, demonstrando como é vasto o arsenal de publicações já realizadas sobre o assunto no país<sup>4</sup>. Procuro, assim, destacar a importância do tema desta tese e do seu caráter possivelmente inédito – de certa forma surpreendente, se pensarmos que o futebol é hoje uma das grandes paixões de quase todos os povos do planeta.

Observar a fala do locutor de futebol é atentar fundamentalmente para o seu percurso intonacional, atrelado aos vários fatores de interação que não podem prescindir do som

---

<sup>4</sup> Como veremos mais adiante, embora hoje existam perto de mil títulos sobre futebol, raramente se analisa a fala do locutor.

como material primeiro de análise, sem deixar, no entanto, de valorizar o seu vocabulário, as peculiaridades da sua sintaxe e a sua relação com as outras várias áreas do conhecimento. Traçando um paralelo entre a fala e o futebol, entre a ação e a intonação, faço uso das palavras de Dwight Bolinger (1986:vii), quando afirma que a intonação (e aqui tenho-a também como a melodia existente na fala dos locutores de futebol), além de ser assunto de suma importância para os lingüistas, também deverá ser discutida nas outras várias áreas do conhecimento, pois,

*It concerns psychologists, since intonation, the least self-conscious and least commented-on side of vocal communication, allows observers to catch communicators off guard and watch certain of their inner workings. It concerns musicians who are interested in the genesis of song, or merely in practical ways of fitting song to lyric. It concerns jurists who, with their background in written law, may be inclined to take too seriously the words of a message when its tune is contradictory. It concerns anthropologists who must look at all communicative behaviour as a whole and will find in intonation the spoken counterpart of facial expression and physical gesture. It concerns writers who, for lack of tone marks more subtle than period, quotation marks, and comma, must translate the nuances of intonation into descriptive words. And it concerns all those in the language arts, for whom the colouring of a phrase is as important as the phrase itself, and the mastery of a lilt is a key to sounding like a native.*

O segundo capítulo discorre sobre o rádio, a televisão e os narradores, sobre os meios de comunicação que transmitem a voz dos locutores; cada veículo com suas singularidades, suas condições de uso, de alcance e de penetração na sociedade. No decorrer do capítulo é apresentada, de forma sucinta, a história e o desenvolvimento desses veículos, as primeiras experiências, as primeiras emissoras, sua relação com a sociedade, a propaganda e a política, assim como um pouco da história da narração de futebol, com alguns dados importantes e outras curiosidades acerca do trabalho de

alguns dos grandes locutores, do pioneirismo no rádio ao advento da televisão no Brasil.

O terceiro capítulo traça uma **breve história do futebol**, da sua introdução no Brasil no final do século XIX, passando pela fundação dos primeiros clubes, pelo espírito amador e elitista, pelo preconceito racial, pelo desenvolvimento profissional, por sua relação com a mídia e o poder público até se consolidar como a mais importante e popular modalidade esportiva do país.

O quarto capítulo introduz algumas **noções básicas para o entendimento do jogo**, com a finalidade de melhor explicitar as regras e os termos utilizados nos exemplos e citações. No final do capítulo, em anexo, haverá um pequeno glossário ao qual o leitor poderá recorrer sempre que o vocabulário do *corpus* analisado suscitar dúvidas, como por exemplo, de que forma se divide o campo de futebol e as suas áreas, o que é um impedimento, um pênalti ou uma falta perigosa, qual a finalidade dos cartões amarelo e vermelho, quais as funções de algumas posições dos jogadores no campo, etc.

A **segunda parte** trata dos **materiais e método** aplicados, de que modo foram selecionados os sujeitos e os *corpora*, qual a posição tomada para a análise dos dados durante as gravações, qual a qualidade destas gravações, os aparelhos, instrumentos e recursos utilizados para melhor corroborarem as hipóteses levantadas ao longo da fundamentação teórica. Esta seção está dividida em três capítulos.

O capítulo 5 estabelece alguns **critérios de escolha dos locutores**, discutindo a posição tomada pelo pesquisador quando da seleção das gravações dos jogos, dos locutores e

respectivas emissoras registradas; discute também as condições impostas pelo contexto para a definição de tais critérios.

O Capítulo 6 trata da postura tomada pelo pesquisador **quanto à recepção e ao método de gravação** da mensagem a ser analisada, na observação do lugar ocupado pelo receptor, a partir de três posições distintas: **(a)** do ouvinte de rádio e das condições existentes para a reconstrução da cena que ocorre sincronicamente à elaboração da narrativa; **(b)** do telespectador e das condições impostas pela própria tela, balizando sempre o limite entre a cena e a voz do locutor; e **(c)** do próprio pesquisador, como observador do fenômeno, quando das análises realizadas em laboratório, ou mesmo como um indisfarçável amante do jogo, este torcedor que é – e que sou.

Ainda neste capítulo serão apresentados os procedimentos tomados quando da gravação das narrações a partir de três fontes distintas: o rádio, a TV e o laboratório. Serão também discriminados os instrumentos utilizados ao longo da pesquisa e suas respectivas marcas<sup>5</sup>. E por fim, serão discutidas as condições técnicas de gravação dos exemplos, de acordo com a qualidade do sinal (no caso do rádio) e da programação das emissoras (no caso da TV), assim como o método aplicado no laboratório na análise instrumental da gravação, *in loco*, da voz do locutor convidado.

O capítulo 7 refere-se aos **recursos utilizados na análise empírica** de alguns exemplos colhidos das gravações em rádio, TV e laboratório, a partir da observação das três propriedades básicas do som: **(a)** a *altura*, representada pela medida da sua frequência fundamental; **(b)** a *intensidade*, representada pelo fluxo de energia, observada com

---

<sup>5</sup> Aparelhos de rádio e TV, gravadores analógicos e digitais, microfones, espectrógrafo, etc.

cautela e geralmente tratada num plano impressionístico; e (c) a *duração*, representada pela velocidade de fala, medida através do número de sílabas por segundo, incluídas as pausas.

A **terceira parte**, reunindo dois capítulos, trata da **fundamentação teórica e exemplificações** dos temas abordados. Procurando definir a locução de futebol como um gênero narrativo oral épico, revelado durante a sua performance, a partir de uma relação duplamente sincrônica entre a performance e o contexto envolvente, esta seção aborda temas relevantes para um estudo dessa natureza, tais como: a relação entre a fala e a escrita, o sentido figurado da guerra no futebol, a importância da metáfora na sua materialidade textual e fônica, os padrões narrativos, e o papel do narrador, nos seus vários aspectos, como locutor, interlocutor e torcedor. Todos esses temas são ilustrados com dezenas de exemplos, tabelas, análises e comentários.

O capítulo 8 discute o lugar da oralidade em relação à palavra escrita, na aquisição e transmissão do conhecimento, sugerindo uma discussão comparativa entre a **vivificação da palavra e a eloquência muda**, entre o dito e o escrito, entre a fala e a leitura, entre uma metáfora do som e uma metáfora do texto, entre metáfora/metonímia e similaridade/contigüidade, ou mais ainda, entre contornos sonoros e figuras de linguagem.

Algumas citações ilustram a relação entre a música e a voz e a importância de reconduzir a oralidade à sua instância primeira, ou seja, da transmissão de um saber que tem na fala e no gesto o seu meio primordial, nas várias possibilidades de expressão da palavra através de uma dêixis oral e mímica. Discute a questão da

intersubjetividade, da observação de uma prosódia específica da narração futebolística, reveladora de certas pistas que não seriam detectadas somente a partir de uma sintaxe, comprovando assim a importância do texto futebolístico oralmente narrado em relação ao texto produzido pela escrita. E por fim, busca aproximar o conceito de *jogo* ao conceito metafórico de *guerra*, criando um paralelo entre os termos bélicos empregados nas batalhas e o universo linguístico do futebol, onde tensão e relaxamento, força e sutileza, velocidade e inércia são alguns dos fatores que regulam os níveis de emoção na fala do locutor.

O capítulo 9 revela a narração de futebol como um **gênero narrativo oral épico futebolístico**, permeado pelos traços estilísticos do drama e da lírica, sugerindo um paralelo entre a fala dos locutores e os gêneros da narrativa literária. Coloca a questão da performance oral como o ponto convergente de todos os elementos constituintes da narrativa, o lugar onde se cria, se encena e se envolve, numa relação direta entre o autor, que é também o intérprete da obra, e a platéia, que é também interlocutora do autor, vertendo, dialogicamente, as várias possibilidades de se transmitir, nos tempos modernos, direta e indiretamente, uma narrativa calcada numa tradição que pode ser associada aos cantares dos antigos bardos, dos repentistas, dos menestréis medievais. A figura do herói, dos deuses (também vilões) e das pelepas são relacionadas constantemente com os emblemas futebolísticos, do craque, dos dirigentes “cartolas” e da disputa.

Esse capítulo também chama a atenção para as condições de interferência do meio no resultado da narrativa. Isso poderá ocorrer tanto no plano físico (numa cabine de rádio ou TV, dentro do estádio, num laboratório ou num programa de auditório), como no

plano abstrato das condições psicológicas do narrador, influenciadas pelo grau de importância da narração (decisão de torneios, nível de interferência da torcida no jogo, arbitrariedades na aplicação das regras, tensão diante da expectativa de pesquisadores num laboratório de uma universidade, etc). Através de um estudo comparativo entre essas condições de produção tão distintas (o jogo ao vivo, o jogo imaginado, o vídeo-tape, etc.) é possível chegar a um resultado que aponte a interdependência entre os traços estilísticos e os níveis de expressividade na formação de um perfil narrativo.

Procura também desenvolver uma teoria que insira os modelos narrativos dos locutores dentro de dois padrões de narração futebolística: um, mais abrangente e geral, reconhecido como um padrão coletivo de narração que representaria o estilo de todos os narradores de futebol; e um outro, mais individual e personalizado, reconhecido como um padrão de narração que caracterizaria um narrador mais específico.

Observa, ainda, a importância da sobreposição da prosódia típica das narrações de futebol – com seus contornos específicos e suas metáforas sonoras – a uma sintaxe que varia, através de recursos paratáticos e hipotáticos – com a inserção e exclusão de conjunções que coordenam ou subordinam as sentenças de acordo com a velocidade da narração, atrelada ao andamento do jogo, ao perfil da ação. Observa, também, a inversão do sujeito (ordem VS) como um recurso de suspensão narrativa, tendo como uma das finalidades estender o tempo entre a ação e a identificação do autor da jogada.

Finalmente, discute a posição do locutor como um torcedor que narra e um narrador que torce. Avalia o seu grau de imparcialidade na narração e a sua necessidade de ser – de acordo com o contexto que envolve a narrativa – um torcedor a mais, um mestre

cerimonial da grande torcida, resgatando no seu canto de menestrel da bola, do seu para o nosso imaginário, o “símbolo que pode, como a esfinge de Emerson, dizer ao homem: de teu olho sou um olhar” (Peirce, 1990:73,74).

## **Primeira parte: Considerações preliminares**

## Capítulo 1. Sobre a literatura futebolística

*Pelo menos hoje, não tomarei como base os números que exprimem eficiência, nem os fatos que condenam e absolvem os homens do futebol. Prefiro, agora, a vaga lembrança de um certo chute que morreu nas redes, depois de partir ao meio o coração do estádio – metade bandeira, metade silêncio.*

(Armando Nogueira, *Bola na rede*)

Embora nos últimos anos mais e mais pesquisadores ressaltem a importância de um estudo da oralidade, partindo do próprio material sonoro, tratado durante a performance do falante, na observação de um sentido do som e seus efeitos expressivos, faltam – ontem como hoje, em quase todas as áreas do conhecimento, seja na lingüística, na teoria da comunicação, na literatura ou na semiótica, seja na sociologia, na psicologia, na história ou no jornalismo – referências a trabalhos que porventura tenham também enveredado pelo estudo das narrações esportivas e, mais ainda, na análise da narração de futebol.

Muito já se falou e se escreveu sobre futebol, em quase todas as áreas acima citadas. Segundo Shiras (1982b), calcula-se que cerca de 700 títulos já tenham sido publicados no Brasil<sup>1</sup>. Futebol, certamente, é um dos assuntos mais discutidos do país. Isso não significa, contudo, que tantos artigos, ensaios, crônicas e teses sobre o fenômeno da bola tenham um conteúdo crítico expressivo. Mesmo ciente da possibilidade de cometer aqui uma possível injustiça, eu insistiria em afirmar que muito pouco se escreveu até hoje sobre os locutores do rádio e da TV, seu estilo de fala, sua história, sua tradição. Por essa razão, creio que alguns textos sobre o vasto universo

---

<sup>1</sup> Levando em consideração a data desta referência, cerca de quinze anos atrás, e o crescente prestígio do futebol, já haveria hoje no Brasil perto de mil textos publicados.

futebolístico merecem referência, porque dão mais claramente a dimensão desta pesquisa, visando a uma continuidade no estudo da fala dos locutores.

Na literatura, respeitados autores escreveram sobre futebol. João do Rio, Lima Barreto, Monteiro Lobato, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Mário Filho, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Graciliano Ramos, Ricardo Ramos, José Condé, Marques Rebelo, Orígenes Lessa, Eduardo Galeano, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Décio Pignatari, Armando Nogueira, João Saldanha, Jô Soares, Roberto Mulyaert, entre outros, trataram do assunto, de forma apaixonada ou não; ora a favor, ora contra (Pontes, 1974; Proença, 1981).

Ricardo Ramos<sup>2</sup> organizou uma seleção de textos e notícias biográficas de vários autores renomados que escreveram sobre futebol ao longo deste século. É interessante notar a aguda ironia de um Lima Barreto ao comentar uma conferência que exaltava o futebol como um esporte da virilidade e da força. Graciliano Ramos, numa irônica e contundente crítica, pouco profética, procura demonstrar a inútil tentativa de instaurar esse esporte no seio da sociedade nordestina. Paulo Mendes Campos, com sua pena poética, discorre sobre a paixão e o crepúsculo da sua relação com o futebol. Fernando Sabino, fazendo jus ao seu estilo que trafega por uma comicidade lírica, narra um encontro entre executivos que se entregam ao fascínio de um radinho de pilha, a transmitir um jogo da seleção brasileira<sup>3</sup>, resultando no cancelamento de uma importante reunião de cúpula.

---

<sup>2</sup> 1993. *A palavra é... futebol*. São Paulo: Editora Scipione.

<sup>3</sup> É importante notar o fascínio que as narrações de futebol exercem sobre o cidadão brasileiro. Neste exemplo, a cumplicidade entre um dos membros da reunião executiva e o seu radinho de pilha (a escuta era “camuflada” por um pequeno fone de ouvido) passa a ser dividida entre todos os outros colegas.

Ainda nessa coletânea, vale a pena deter-se diante da crônica de um João do Rio, descrevendo o *frisson* de uma platéia durante um jogo de futebol no início do século; ou diante das tramas mais densas, de conteúdo mais existencialista, na ficção de Orígenes Lessa, João Antônio, Edilberto Coutinho, Luiz Vilela e Antônio de Alcântara Machado.

A respeito de Alcântara Machado diz-se que o escritor e jornalista merece um lugar de honra na história da formação do espírito desportivo da sociedade brasileira do início do século. Ele, um empreendedor – precursor da estética moderna, segundo Sevckenko (1994) –, percebeu muito cedo a importância de aliar o crescimento do poder de ação dos meios de comunicação da época com o clima de euforia que se instaurava entre os jovens paulistanos que se engajavam e se alistavam na Revolução Constitucional de 1932. A mobilização e arregimentação sociais promovidas por Alcântara Machado davam-se na forma de discursos inflamados que revestiam a imagem do poeta de uma aura de locutor esportivo. Ou como bem coloca Sevckenko (op. cit.:37):

*Não se tem as gravações, mas é fácil deduzir que Alcântara certamente auriu seu estilo narrativo dos irradiadores do futebol. Ou seja, o que ele fazia nada mais era que reverberar o eco de um som elementar, que todos e cada um já traziam enraizado no seu coração, no seio da metrópole.*

Mário Filho, um dos maiores empreendedores esportivos do Rio de Janeiro nas décadas de 30, 40, 50 e 60, foi um dos primeiros cronistas a situar jornalisticamente os textos

---

Tratava-se de um jogo da seleção brasileira! e, portanto, os compromissos poderiam ser adiados. Lever (1983:140) observa que: “Quanto mais vínculos com a sociedade alguém possui (..) mais provavelmente vai adotar com intensidade as suas manifestações simbólicas, como as equipes esportivas”.

sobre futebol dentro de uma visão crítica, livre do “glamour” que envolveu, nos primeiros trinta anos deste século, o estilo extremamente “literário” da crônica futebolística brasileira.

Irmão de Nelson Rodrigues, Mário Filho (que emprestou seu nome ao maior estádio do mundo, o Maracanã) publicou um ensaio intitulado *O negro no foot-ball do Brasil*<sup>4</sup>. O texto, além de levantar dados importantes sobre a gradativa evolução e aceitação do futebol no seio da sociedade brasileira e principalmente da sociedade carioca até a metade do século, trata, com aguda ironia, do preconceito inicial contra a minoria negra nos clubes da época e de sua subsequente aceitação. Com prefácio de Gilberto Freyre, esse trabalho reflete o pendor de uma parte da intelectualidade brasileira da época para a conceituação do caráter e da identidade de um povo a partir do ideal nacionalista que descobria, em oposição às influências européias, o nosso lado mestiço, de raízes ameríndias e africanas. Tal oposição, no entanto, lidas as entrelinhas, espelhava, na verdade, um paradoxo. Se não, vejamos.

A tentativa de afirmar a existência de uma possível “democracia racial brasileira” esbarrava na contradição das elites dominantes no momento em que valorizar o negro requeria certas “qualidades” da parte valorizada, qualidades estas que deveriam se ajustar a um caráter exótico e romântico, sempre dentro dos padrões estabelecidos pela influência de uma cultura européia. Ou por outra:

---

<sup>4</sup> Mário Rodrigues Filho, 1947. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti.

*A tese de Mário Filho é simples: antigamente não havia negros no futebol. agora os há: logo, o Brasil é um país racialmente "democrático". (...) Mas não são todos os negros democráticos... Pelé o é; Fausto, não<sup>5</sup>. Percebe-se, assim, um outro traço básico desta obra: a delimitação das características "desejáveis" no negro. (Shirts, 1982a:52).*

Pelé, na sua autobiografia, escrita por Benedito Ruy Barbosa a partir de depoimentos dados pelo jogador<sup>6</sup>, narra, numa linguagem simples e direta, a trajetória da sua vida, desde a sua infância até os momentos de glória no Santos. No entanto, a forma como o texto é conduzido delata, segundo Shirts (op. cit.:55,56), um traço acentuadamente demagógico, "maciçamente moralista", construindo a imagem do craque submisso às "regras estabelecidas", cujo moralismo "apresenta uma função histórica: dominação". E conclui o autor: "no futebol, o conceito de brasilidade, aliás, presta-se eficientemente ao discurso de acomodação".

Em *Os subterrâneos do futebol*<sup>7</sup>, numa reunião de crônicas, João Saldanha relata sua experiência como técnico e comentarista esportivo, numa obra que, segundo Shirts (1982a:58), à época da sua publicação carregava pressupostos "radicais", firmando-se como "precursora de um discurso político que seria retomado somente alguns anos mais tarde". Nela, prossegue Shirts, mais do que a mera preocupação com as grandes figuras e com a simples fabricação de ídolos, residia "a consciência de que os jogadores são trabalhadores, profissionais em uma profissão precária"<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Pelé sempre foi tido pela crítica e pela sociedade como um profissional exemplar, elogiado pela classe elitista como o "modelo para a raça" (Shirts, op. Cit.:53); Fausto, por outro lado, sempre simbolizou o negro rebelde que "não freqüentava a 'sociedade' nem disfarçava o cabelo" (J. R. dos Santos apud Shirts, op. cit.:52).

<sup>6</sup> (*Eu sou Pelé*. São Paulo, 1961; apud Shirts, 1982a).

<sup>7</sup> 1963. Rio de Janeiro: José Olímpio.

<sup>8</sup> Essa precariedade não é, de fato, um retrato muito exato da posição social e financeira de um número cada vez maior de jogadores de futebol. Assim como no basquete, no vôlei, no tênis e na fórmula 1, o futebol, nos últimos anos, passou a interagir intensamente com a mídia, e conseqüentemente, o

Num dos capítulos de *Contracomunicação*<sup>9</sup>, Décio Pignatari reuniu crônicas futebolísticas que versavam sobre os mais variados temas, desde a exaltação aos craques, como Pelé, Rivelino, Ademir Da Guia e Garrincha, até uma tenaz e não menos polêmica crítica à música e à poesia que se fazia naquele momento no país, mesclando um estilo discursivo que contém cores que vão do concretismo a uma ironia, digamos, de certo modo... rodriguiana. Dentro das características que marcam este e outros autores concretos, podemos assinalar, numa de suas crônicas, uma bem-humorada análise da nova bola<sup>10</sup> lançada pela FIFA<sup>11</sup>.

*Embora corintiana também, como eu, olho-a com suspeição e desconfiança a rolar enganosamente pelo gramado: bola-não-bola, branca-não-branca, preta-não-preta, branca-ou-preta, preta-ou-branca, branca-e-preta, preta-e-branca, preta, branca. E cinza, quando em alta rotação. Que diabo de nem bola é essa, afinal? Caleidoscópica, hipnótica, camuflada, mesmérica – bola-de-tróia? (p. 183).*

Armando Nogueira, escritor e comentarista esportivo, publicou recentemente, em parceria com Jô Soares e Roberto Mulyaert, algumas impressões das Copas de 50, “a que não queremos lembrar”, e 54, “a que ninguém viu”<sup>12</sup>. Outro trabalho do autor é

---

aproveitamento da imagem do futebol pela propaganda supervalorizou os salários de muitos atletas. Como exemplo, vale comparar a faixa salarial dos jogadores das décadas de 50 e 60 (ver Ruy Castro, 1995) com os proventos (alguns, nem tanto...) dos craques de hoje. Algumas leis que regem os contratos futebolísticos, no entanto, continuam extremamente ultrapassadas e injustas, como, por exemplo, a que dá aos clubes o direito de “propriedade” sobre o passe do jogador, tornando-o prisioneiro do seu próprio contrato, sem liberdade, muitas vezes, de decidir os rumos da sua carreira profissional. Esta lei, felizmente, tem seus dias contados e deverá ser reformulada em breve.

<sup>9</sup> 1971. “Terceiro tempo: onze crônicas de futebol”. In: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva.

<sup>10</sup> Até o final da década de 60 a bola de couro usada no futebol era branca ou marron-clara. Na Copa de 70 a FIFA estreou um novo tipo de bola, com gomos brancos e pretos.

<sup>11</sup> FIFA: Federação Internacional de Futebol Associado.

<sup>12</sup> 1994. *A Copa que ninguém viu e a que não queremos lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras.

uma edição comentada de suas crônicas<sup>13</sup>, traçando um panorama da vida futebolística brasileira, numa crítica sempre carregada de um colorido poético.

Tal obra teve a organização, notas e estudo de Ivan Proença; ele, também, autor de um importante trabalho sobre o futebol<sup>14</sup>. A pesquisa de Proença traz um dos mais vastos levantamentos sobre a cena futebolística brasileira, do cinema ao teatro, da literatura à poesia de cordel. No entanto, seu trabalho, assim como outros, carece de um estudo da narrativa radiofônica e televisiva do futebol no Brasil.

Entre todos os autores, Nelson Rodrigues é, possivelmente, o mais agudo e poético cronista do futebol brasileiro em todos os tempos. Durante duas décadas, Nelson publicou suas crônicas em vários periódicos<sup>15</sup>. Também participou de mesas redondas na televisão, ao lado de outros grandes notáveis, como Armando Nogueira e João Saldanha, sempre inserindo o seu discurso de forma apaixonada, ufanista, de uma parcialidade gritante, ou, para usar um termo seu, de “babar na gravata”.

Armando Nogueira, na apresentação do livro *À sombra das chuteiras imortais*<sup>16</sup>, já dizia que Nelson era um Homero que via o futebol “com os olhos de um iluminado”. Nas crônicas de Nelson Rodrigues, o pesquisador atento descobrirá uma variação temática que aborda desde a questão da moral, do preconceito, da religiosidade e da política até a mais íntima relação desse esporte com o divino, o “inexplicável”, o que é mítico, lírico, épico e trágico. É esse “espanto” diante da vida, tão bem retratado na

---

<sup>13</sup> 1974. *Bola na rede*. Rio de Janeiro: José Olímpio.

<sup>14</sup> 1981. *Futebol e palavra*. Rio de Janeiro: José Olímpio.

<sup>15</sup> Manchete Esportiva, O Globo, Jornal dos Sports, Realidade, Manchete, Fatos & Fotos, entre outros.

<sup>16</sup> Nelson Rodrigues. 1993. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras.

dramaturgia rodriguiana, que pode ser detectado, a todo o instante, na sua crônica esportiva. Ou como ele próprio afirmava (1994:16):

*Houve um tempo, no passado do homem, em que o fato tinha, sempre, um Camões, um Homero, um Dante à mão. Por outras palavras: – o poeta era o repórter que dava ao fato o seu canto específico. Hoje, nós temos tudo: – jornal, rádio e televisão. O que nos falta é, justamente, a capacidade de admirar, de cobrir o acontecimento com o nosso espanto”.*

Quando se referia a um grande jogador – para Nelson, sempre o herói invencível, peça primeira na epopéia futebolística –, a narrativa tomava ares semelhantes ao texto do mais exímio bardo. Sobre Pelé, por exemplo, relembando a conquista do Campeonato Mundial de Clubes pelo Santos, diante do Benfica de Portugal, em 1962<sup>17</sup>, Nelson declara, ou por outra, narra (op. cit.:165):

*Seria uma partida como outra qualquer, se a presença de Pelé não a transfigurasse, dando-lhe uma dimensão gigantesca. O que o crioulo fez não há Homero que o descreva. Ele atravessa os adversários assim como um fantasma atravessa as paredes. (...) Pelé era uma força da natureza. Ele chovia, ventava, trovejava, relampejava. Seus passos eram límpidos, exatos, macios. (...) A multidão já nem respirava, sentindo que estava vivendo momentos de eternidade.*

Além da literatura e da pesquisa acadêmica, o futebol também foi tema para a música, a pintura, o teatro e o cinema (ver Proença, 1981; Toledo, 1996). Na música, vários compositores de prestígio, ao longo do século, cantaram sua admiração e paixão pelo esporte da bola. Vale citar, entre outros, Villa-Lobos (*A prole do bebê, número 3*, 1926), Pixinguinha (*Um a zero*, 1946), Ari Barroso (*O Brasil há de ganhar*, 1950),

---

<sup>17</sup> Santos 5x2 Benfica.

Billy Blanco (*Oração de um rubro-negro*, 1955), Luís Gonzaga e Zé Dantas (*Siri jogando bola*, 1956), Gilberto Mendes (*Santos Football music*, 1959), Sérgio Ricardo (*Beto bom de bola*, 1967), Milton Nascimento e Fernando Brant (*Aqui é o país do futebol*, 1970), Jorge Benjor (*Fio Maravilha*, 1972), Gilberto Gil (*Meio de campo*, 1973) e Chico Buarque (*Futebol*, 1991). Também vale uma referência à obra de Lamartine Babo, autor de uma série de marchas para uma dezena de clubes cariocas.

Muitos pintores também se inspiraram no futebol, destacando-se, entre outros, Aldemir Martins (*O juiz*, 1966), Cândido Portinari (*Futebol em Brodósqui*, s/data), João Câmara (*Jogos de Guerra*, da série *Cenas da vida brasileira*, 1930-1954) e Siron Franco (*Fim do craque*, 1975).

No teatro, duas peças merecem referências: *Chapetuba F. C.*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *A Falecida*, de Nelson Rodrigues. No cinema, respeitadas diretores levaram para as telas um pouco da história desse esporte, seja na ficção, no documentário ou numa homenagem biográfica, destacando-se, entre outros, Genésio Arruda (*O campeão do futebol*, 1931), Milton Rodrigues (*Alma e corpo de uma raça*, 1938), José Carlos Burle (*O gol da vitória*, 1945), Djalma Limongi (*Asa branca*, s/d), Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus*, 1955), Joaquim Pedro de Andrade (*Garrincha, alegria do povo*, 1963), Maurice Capovilla (*Subterrâneos do futebol*, 1965) e Leon Hirszman (*A falecida*, 1965).

Textos sobre a vida dos jogadores, a história das copas do mundo, estatísticas e análises, levantamentos do vocabulário futebolístico, etc, também foram publicados por vários autores. Entre as biografias dos grandes ídolos, uma de longe se destaca. Ruy

Castro (1995), ao pesquisar a vida de Mané Garrincha, o gênio das pernas tortas, fez a mais importante biografia já publicada no Brasil sobre um jogador de futebol.

Entre os vários autores que se dedicaram a historiar o futebol brasileiro, Tomás Mazzoni<sup>18</sup> merece uma atenção especial. Redator chefe de *A Gazeta*, a partir da década de trinta, Mazzoni foi um crítico atento e um incentivador apaixonado do esporte bretão<sup>19</sup>. Publicou um relevante trabalho, *História do futebol no Brasil*<sup>20</sup>, que traça minuciosamente a epopéia do nosso futebol, em toda a sua dimensão, do final do século passado às vésperas da Copa de 1950. O texto de Mazzoni oferece um vasto panorama sobre a passagem dos clubes e dos jogadores do estado amador ao profissional, da transformação do futebol como esporte de elite em esporte de massa, invocando paixões em toda a extensão do território nacional. Sua pesquisa relata, detalhadamente, a fundação dos grandes clubes brasileiros, as cisões, o surgimento das federações, os primeiros jogos interestaduais, as primeiras excursões internacionais, os problemas políticos, as partidas disputadas ao longo dos campeonatos em todo o Brasil, as escalações dos times, os scores, os goleadores, curiosidades, etc. É, sem dúvida – a exemplo do trabalho de Proença (1981), em relação às últimas décadas –, a mais completa pesquisa sobre o futebol brasileiro da primeira metade do século. Mazzoni também publicou outros trabalhos, entre os quais, uma coletânea de crônicas (1939) e uma reportagem completa sobre a participação do Brasil nas Copas de 30, 34 e 38 (1950b).

---

<sup>18</sup> O autor tem o seu nome assinado de diferentes maneiras, nas suas várias publicações (Tomás, 1939; Tomáz, 1950; Thomaz, 1939, 1950; e, novamente, Tomás, 1950). Adotei a grafia “Tomás” após consultar algumas citações em textos de outros autores; além disso, esta é a assinatura dos seus últimos trabalhos.

<sup>19</sup> Referência aos ingleses, inventores do futebol.

<sup>20</sup> 1950a. São Paulo: Leia.

Assim como Mazzoni, Nogueira, Soares e Muylaert, vários autores escreveram sobre os percalços do escrete nacional através das copas do mundo. Paulo Perdigão (1986) analisou a importância do resultado da Copa de 50, desastroso para todos os brasileiros<sup>21</sup>. À análise precede um conto, levado posteriormente às telas do cinema na forma de um curta-metragem, que mescla ficção e realidade no instante exato da marcação do gol uruguaio na derrota do Brasil. A sua pesquisa contém uma interessante transcrição da narração radiofônica daquele jogo. No entanto, a transcrição deixa a desejar quando não identifica especificamente a autoria da narração para os lances em questão (embora, no início, cite os dois locutores que irradiaram a peleja, um em cada lado do campo).

Orlando Duarte (1994), um enciclopedista do futebol, comentarista e cronista de uma história em que ele, pessoalmente, é um dos grandes participantes, publicou um trabalho de relevo para aqueles que desejam estar a par da história do escrete nacional através das copas.

De bastidores e detalhes técnicos sobre as copas do mundo também trata Solange Bibas (1982). Sua pesquisa, no entanto, não tem o peso e a extensão que qualifica a obra dos autores acima citados; é, no máximo, uma referência bastante sintética da participação do Brasil através dos mundiais.

Na psicologia social e na sociologia, algumas referências são importantes porque tratam de questões racial, econômica, social, política, religiosa e filosófica. No futebol, esporte de forte conotação bélica, sempre relacionado com o combate entre forças que

---

<sup>21</sup> O desastre de 50, como ficou conhecida a derrota da seleção brasileira na final da única copa realizada no Brasil, foi palco das mais variadas discussões, análises, depoimentos pessoais, crônicas, etc.

se desafiam, conceitos metafóricos detectados em palavras do tipo “combate”, “bravura”, “cerco” e “assédio”; ou sentenças do tipo “engatilhar o tiro”, “perdeu-se uma batalha, não a guerra”, “dar o sangue pela vitória”; ou ainda, argumentos do tipo “cumprir ordens [do técnico] com determinação”, “eu vim para somar”, entre outros, dependendo do contexto em questão, como o político, o social, ou o econômico, geram interpretações equivocadas, servindo, estrategicamente, à manipulação de quem detém o poder dentro de uma comunidade.

O resultado disso é a identificação com um sentimento patriótico, um exacerbado nacionalismo. Os governos, e em especial os mais autoritários, aproveitam-se das noções de união, respeito às ordens de um comando, bravura, etc, exultadas em todos os esportes, e principalmente naquele que se destaca dentro de uma comunidade, como um forte argumento para impor uma ordem quase sempre de conteúdo duvidoso<sup>22</sup>.

Talvez por essa razão (uma entre tantas), uma parte mais esclarecida da sociedade passou a rejeitar o futebol, sempre relacionando-o à manipulação dos poderosos, à alienação das verdadeiras condições de vida dos trabalhadores, ao parodiado “ópio (crack?)<sup>23</sup> do povo”. Roberto DaMatta (1982:22) chama a atenção para essa discussão, algumas vezes equivocada, da alienação de um povo pelo esporte de massa. Afirma o autor:

---

<sup>22</sup> Tal expediente foi largamente utilizado no Brasil, ao longo das gestões de vários governos, desde o Estado Novo até a era Collor. Nos dias de hoje, embora numa escala de proporções menores, esta regra ainda se mantém. O poder da idolatria no futebol gera, em alguns casos, certos paradoxos. Por exemplo, na Copa de 70, a vitória do time brasileiro foi aliada a um forte esquema de propaganda – o “pra frente Brasil” –, numa época em que o regime militar impunha um rígido esquema de perseguições políticas e censura total à imprensa. Já na Copa de 94, o secretário da Receita Federal demitiu-se por não aceitar que os “heróis” do campo fossem dispensados da fiscalização da alfândega, pois, segundo alguns campeões, o povo lá fora não poderia esperar...

<sup>23</sup> Esta associação foi sugerida pelo Prof. Sírio Possenti, quando da qualificação desta tese.

*Tudo indica que a tese do “futebol, ópio do povo” é uma projeção de nossa perspectiva da sociedade e do lugar que nela reservamos à atividade esportiva. Penetrar, pois, na maneira como classificamos a atividade esportiva em relação a outras atividades será discernir os motivos sociais desta tese que surge numa relação mistificadora”.*

Em contrapartida, Roberto Ramos (1984) demonstra exatamente o uso de um esporte de massa (no caso, o futebol) como catequese do poder, através da visão imperialista e nacionalista de povos e homens que, ou tinham no íntimo um certo espírito militarista, como o Barão de Coubertin, idealizador das Olimpíadas, no final do século passado<sup>24</sup>, ou serviam a ideologias fascistas de governos autoritários, como na Alemanha e na Itália da década de trinta, que exaltavam a ginástica como disciplinadora do caráter da juventude.

Arno Vogel (1982), por outro lado, afirma que o risco que se corre com esse tipo de enfoque é o do uso puramente instrumental da ideologia. Resta saber, continua o autor, a razão de ser o futebol o esporte, por excelência, que une as distâncias entre si, numa trama que polariza fortemente as opiniões e as atenções da sociedade. Na verdade, o instrumento/bola pode ser usado para servir a causas extremamente antagônicas. Aliado ao poder ditatorial de governos fascistas, ou rebeldes a causas tão medonhas, o futebol tem, na sua história, exemplos que refletem este conflito. Galeano (1995:38,39) cita duas situações que ilustram bem esse argumento. Relata o autor:

---

<sup>24</sup> Os Primeiro Jogos Olímpicos Modernos ocorreram em Atenas, no ano de 1896.

*O futebol e a pátria estão sempre unidos: e com frequência os políticos e os ditadores especulam com esses vínculos de identidade. A esquadra italiana ganhou os mundiais de 34 e 38 em nome da pátria e de Mussolini, e seus jogadores começavam e terminavam cada partida dando vivas à Itália e saudando o público com a palma da mão estendida.*

*Também para os nazistas, o futebol era uma questão de Estado. Um monumento lembra, na Ucrânia, os jogadores do Dinamo de Kiev de 1942. Em plena ocupação alemã, eles cometeram a loucura de derrotar uma seleção de Hitler no estádio local. Tinham sido avisados:*

*– Se ganharem, morrem.*

*Entraram resignados a perder, tremendo de medo e de fome, mas não puderam agüentar a vontade de ser dignos. Os onze foram fuzilados vestidos com as camisas, no alto de um barranco, quando terminou a partida.*

Creio que abordar um fenômeno com conseqüências tão vastas na formação do caráter de um povo, como no caso do futebol, é, antes de mais nada, tratar os vários temas referentes a esse assunto com pesos e medidas equivalentes, de modo que se tenha uma visão geral e informada. Afinal, não somente o esporte, mas a música, a literatura e o cinema, entre outras atividades que comovem os homens, são armas perigosas quando usadas para encobrir falácias. Vale aqui ressaltar as palavras de Waldenyr Caldas (1994:46,47) quando afirma que

*Qualquer análise ideológica que se quiser fazer do futebol de modo geral, e do futebol brasileiro em particular, não deve deixar de lado o seguinte argumento: não é o futebol em si nem enquanto manifestação lúdica nacionalmente consagrada que aliena, que desvia a sociedade dos seus problemas mais urgentes. Esse fato decorre, isto sim, do uso ideológico que o Estado possa fazer desse esporte, como faria de qualquer outra manifestação que tivesse força popular idêntica.*

Outro fator importante é a questão do enfoque que deve ser dado, política e culturalmente, para cada situação, de acordo com a região e os costumes de uma determinada comunidade. Segundo Levine (1988), o estudo de um fenômeno social isolado abre apenas uma perspectiva parcial para o entendimento de uma certa sociedade. Referindo-se ao esporte na América Latina e à sua relação com os sistemas políticos e sociais, o autor sugere que a experiência em um determinado país e região poderá não ser a mesma em outros países e regiões diferentes. A lógica parece um tanto simplista, mas não é.

Tal argumento reforça a tese da necessidade sempre constante de abordagens multidisciplinares, como a que agora empreendo, quando do estudo de fatores isolados sobre fenômenos de dimensões abrangentes. Ou, nas palavras de DaMatta (1982:21), quando afirma que o futebol deve ser analisado como “um veículo para uma série de dramatizações da sociedade brasileira”, e portanto, em vez de estudá-lo como um esporte “em contraste com a sociedade, como é comum neste tipo de trabalho”, deve-se analisá-lo “**junto** com a sociedade”.

Para Vogel (1982:78), uma das respostas estaria calcada no fenômeno da ritualização. A celebração do futebol como ritual, isto é, como processo de simbolização, “recombina os elementos do cotidiano, conferindo-lhes, pelo processo de deslocamento, um efeito de focalização”. A visão ritualista do futebol, por sua vez, sugere uma abordagem desse universo através de um paralelo com o teatro (Herrera, 1976), no qual emergem simbologias semelhantes entre a linguagem futebolística e o texto espetacular, entre o jogo e a cena teatral; ou, nas palavras de Byington (1993:2,3), para quem os espetáculos coletivos, tais como o circo, o cinema, as

paradas, as corridas, os festivais de música e dança, as touradas e os demais esportes, assim como o futebol, têm, simbolicamente,

*(...) a mesma função psicológica que as religiões: ligar a consciência individual e coletiva às suas raízes inconscientes, ou seja, ao arquétipo central ou self, organizador do desenvolvimento psicológico da alma individual e coletiva. Prova disso é que, em inúmeras culturas, esses espetáculos existiam como um ritual propiciador dos deuses, como bem exemplificam os jogos olímpicos dedicados a Zeus.*

Mais que a religião, a política e a moral – porque delas também é sombra, no sentido junguiano, quando subjazem inconscientemente –, todos esses fatores da catarse dos torcedores – seja no campo, em casa ou nas ruas –, é o futebol um dos espelhos que melhor refletem o percurso histórico do nosso povo, principalmente a partir da segunda metade deste século. Nesse sentido, é importante trazê-lo para as universidades, para as salas de aula, para os debates acadêmicos, confrontando a curiosidade do pesquisador com a paixão que mais forte pulsa no seio da nossa sociedade.

Isso explica o surgimento, nos últimos anos, de teses e artigos relevantes, como o *Dossiê Futebol*<sup>25</sup>, que reúne textos alicerçados “no tipo de conhecimento cultivado no interior da Universidade”, tendo como “fio condutor” a contribuição “para uma interpretação crítica do futebol” (José Carlos Bruni, op. cit:7). Reunindo autores experientes e jovens pesquisadores, a revista abre um vasto panorama sobre os mais diversos temas, da ficção à antropologia, dos aspectos sociopolíticos à violência das torcidas.

---

<sup>25</sup> 1994. São Paulo, Revista USP, 22.

Um desses jovens pesquisadores, Luiz Henrique de Toledo, autor do texto “Transgressão e violência entre torcedores de futebol” (op. cit.:92), foi protagonista de um fato que resume bem a importância, no meio universitário, do estudo desse tema. *Torcidas organizadas de futebol*<sup>26</sup> é o produto final de uma pesquisa de pós-graduação em antropologia social, na USP, que deu ao autor, em 1994, o prêmio de melhor dissertação de mestrado do ano, pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa de Ciências Sociais. Neste trabalho, Toledo analisa os principais aspectos que constituem o modo de vida de uma grande parte dos torcedores brasileiros, isto é, daqueles que se unem para torcer, enfileirando verdadeiras legiões que resultam numa marcante forma de interação social nas metrópoles brasileiras.

Lever (1988:85) já afirmara, num de seus artigos que tratam da integração da sociedade pelo esporte, e, principalmente, pelo futebol, que “sport can be used and sport can be abused”. Porque o uso do futebol como um produto cultural de massa, fenômeno social de grande alcance, e o abuso resultante das vantagens e proveitos que dele possam ser tirados, sempre dividirão opiniões. A imprensa em geral, os analistas esportivos e os cientistas sociais, assim como a própria sociedade, refletida no papel de uma coletividade que provém e usufrui desse esporte, discutem, já há alguns anos, o papel do estado e da iniciativa privada em relação ao futebol.

Esta série de referências e comentários sobre uma vasta literatura futebolística, das crônicas esportivas às teses e ensaios acadêmicos, versando sobre os mais variados temas, reforça a minha observação, no início deste capítulo, acerca do contraste entre o

---

<sup>26</sup> 1996. Campinas: Editora Autores Associados.

muito que se fez e se faz nas áreas mais distintas do conhecimento e o pouco e escasso material publicado na área da lingüística. Escassas são as referências bibliográficas, as notícias sobre uma possível pesquisa de campo ou uma análise instrumental, sobre textos que tratem de uma análise do discurso e de uma semiótica, de um estudo sobre as relações dialógicas entre os locutores e os auxiliares, os programas esportivos e as mesas-redondas, sobre o perfil do torcedor como um narratário de várias procedências, no campo, na rua ou em casa; ou ainda, sobre as diferenças e laços comuns entre os vários veículos de transmissão da notícia esportiva, entre a imprensa falada – o rádio, a TV, o cinema – e a imprensa escrita – o jornal e a revista especializada –; em suma, carece a literatura esportiva de uma análise lingüística da narração de futebol como um gênero que tem lugar a partir de uma performance que se dá entre um jogo e a sua descrição simultânea. Portanto, antes de concluir o capítulo, gostaria de discutir alguns trabalhos lingüísticos sobre o futebol em geral, e mais especificamente sobre os locutores.

Em “Futebol – fenômeno lingüístico”<sup>27</sup>, Maria do Carmo Fernández aborda esse esporte através de uma sociologia da linguagem, tendo como material analisado a imprensa esportiva, especialmente a carioca. Apesar de não aprofundar as questões ideológicas – embora as coloque superficialmente, apresentando, como sugere Shirts (1982a:63), certos “contornos ideológicos” –, a autora tem, sem dúvida, o mérito de levantar de modo pioneiro algumas relações entre certas manifestações lingüísticas do futebol, detectadas na imprensa escrita, e o cotidiano dos jogadores e torcedores.

---

<sup>27</sup> 1974. Rio de Janeiro: Documentário.

Entre os poucos trabalhos voltados para uma análise dos locutores esportivos, destaca-se o estudo sobre a intonação nos resultados de jogos de futebol nas Ilhas Britânicas, de Gérard Bonnet<sup>28</sup>. Nesse artigo, o autor examina os modelos convencionais reconhecidos na intonação do locutor ao pronunciar o resultado de um jogo. Segundo Bonnet, a assimilação desses modelos por parte do ouvinte permite-lhe conhecer antecipadamente o placar final do jogo antes de anunciado o escore do segundo time. Através da observação das narrações de jogos na TV, o autor chega a resultados interessantes na sua análise. Um deles aponta uma maior duração na pronúncia do time da casa, quando este sai vitorioso (primeiro time, por ordem de enunciação).

Outros resultados dessa pesquisa, embora coerentes ao tratar os contornos intonacionais, ascendentes e descendentes, de acordo com o resultado dos jogos (time da casa vencedor, time de fora perdedor, etc), detectam um problema relativamente grave quanto à análise instrumental. As medidas extraídas com um aparelho equivalente ao laringógrafo foram realizadas a partir de uma tentativa de imitação do percurso intonacional do narrador, ou seja, um segundo informante narrou o resultado do jogo tentando imitar as marcas características do locutor, já que este não podia locomover-se até a cidade de Belfast, local da pesquisa (e uma fita gravada com a sua voz também não teria, evidentemente, nenhuma funcionalidade para a extração de medidas através de um laringógrafo). Sendo assim, o pesquisador lançou mão do recurso da imitação. Tal expediente só seria eficaz no caso de um exemplo ilustrativo, como os que realizei durante a minha pesquisa de mestrado<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> 1980. "A study of intonation in the soccer results". *Journal of Phonetics*, 8:21-38.

<sup>29</sup> Naquela oportunidade (Rocha Filho, 1989), eu não visava "imitar" a voz de nenhum narrador específico, mas apenas procurava criar um estilo de narrar eventos, sobre os mais variados temas, de forma semelhante ao estilo mais geral dos locutores de futebol (ver introdução).

Caso o objetivo do pesquisador não seja identificar falantes a partir de gravações terminantemente “falsas”, como trotes, ameaças telefônicas ou paródias humorísticas, torna-se difícil aceitar a imitação como um procedimento adequado para uma análise que busque uma aferição instrumental como recurso capaz de corroborar hipóteses voltadas para o desempenho vocal de um determinado locutor. Alguns dados, como as características de uma qualidade de voz ou os níveis de intensidade e  $F_0$ , estariam comprometidos na medida em que variam de um informante a outro, correndo o risco de ser rejeitados e tratados como um “mascaramento” de pesquisa pouco confiável.

Por outro lado, embora não muito explorado neste artigo, o autor nos oferece um bom exemplo do processo de instauração da tradição oral nas narrativas esportivas através do artifício da repetição, ao afirmar que

*Some intonational features have been adopted, rather than other which were equally available in English. This choice was made by the man who first had to do this job and has been respected ever since (p. 21).*

Indo mais a fundo nessa questão, chegar-se-ia a uma exemplificação do papel da *performance* nas narrações esportivas, pois é na remissão a modelos criados e mantidos pela repetição que se define o gênero narrativo oral futebolístico, reconhecido por uma certa comunidade que tenha assimilado uma determinada prosódia, dentro de um contexto que tem influências diretas sobre a criação e a transmissão da mensagem (ver capítulo 9).

Outro autor, Charles Ferguson, publicou um importante texto, “Sports announcer talk: syntactic aspects of register variation”<sup>30</sup>, no qual analisa as narrações esportivas de rádio, nos Estados Unidos e no Japão (football americano e baseball), a partir de algumas características sintáticas detectadas na fala do locutor, tais como: omissão de pronome no início de sentença, seguido de verbo copulativo ou não; inversões, com o predicado precedendo o sujeito; expressões que nomeiam uma situação específica no jogo, com o auxílio de uma preposição seguida de verbo ou substantivo; uso de modificadores, através da interpolação de sentenças, com a finalidade de identificar o jogador logo após a sua nomeação, caracterizando uma função referencial; e, entre todas as características, a mais importante – o uso do tempo verbal no presente do indicativo para a descrição de jogadas de curta duração, e no pretérito perfeito para jogadas rápidas que escapem à capacidade de sincronismo entre o som e a ação.

As questões referentes à inversão do predicado e ao uso do tempo verbal, de acordo com o lance do jogo, vistas também como marcas características de um estilo narrativo oral, serão mais detalhadamente discutidas nos capítulos finais deste trabalho, quando analisarei e comentarei os vários exemplos de transcrições de narrações futebolísticas do rádio e da TV, reforçando uma fundamentação teórica que visa caracterizar a narração de futebol como um gênero oral, trazendo, oxalá, algumas luzes para as hipóteses que despontem ao longo do caminho.

---

<sup>30</sup> 1983. *Language in society*, vol. 12, 2:153-172.

## Capítulo 2. Sobre o rádio, a televisão e os narradores

*Você. pequena caixa que trouxe comigo  
Cuidando que suas válvulas não quebrassem  
Ao correr do barco ao trem. do trem ao abrigo  
Para ouvir o que meus inimigos falassem*

*Junto a meu leito. para minha dor atroz  
No fim da noite. de manhã bem cedo  
Lembrando as suas vitórias e o meu medo:  
Prometa jamais perder a voz.*

(Berthold Brecht, *Ao pequeno aparelho de rádio*)

*Não é você que vê a TV. É ela quem vê você.*

(Artur da Távola)

No final do século passado, após o advento da telefonia, quando, em 1876, Graham Bell conseguiu pela primeira vez transmitir a voz humana à distância através de um fio, muitos pesquisadores, como Hertz, e posteriormente Marconi e De Forest, buscavam a proeza, quase impossível para a época, de gerar, transmitir, controlar e captar as ondas sonoras através do espaço sem o auxílio de um elemento condutor. Sob a batuta desses grandes cientistas e suas engenhocas esquisitas que davam aos seus discos, cilindros e caixas o dom bíblico do verbo, da palavra viva, logrou-se, paulatinamente, até o início deste século, os resultados esperados, surgindo assim a *radiofonia*.

Entre esses pesquisadores vale salientar o nome de um brasileiro, reconhecido internacionalmente por seus feitos na área da radiotelefonia e da radiotelegrafia. Padre Landell de Moura (1861-1928) viveu muitos anos nos Estados Unidos, e segundo um “Informativo Mensal” de 1982 da *Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão* (ABERT)<sup>1</sup>, ele foi um dos pais da radiotelefonia, tendo em 1900 desenvolvido trabalhos pioneiros nessa área, além de elaborar na mesma época um aparelho mais avançado para a radiotelegrafia. Ainda segundo a ABERT, Padre Landell seria um dos primeiros cientistas do mundo a sugerir o emprego das ondas

---

<sup>1</sup> In: Hamilton de Almeida. 1984. *Padre Landell: o outro lado da história das telecomunicações* (apud Sampaio, 1984).

curtas; isto, duas décadas antes do surgimento de tais ondas, de modo regular, na radiodifusão.

Assim, como num futuro não muito distante, durante os combates da Segunda Grande Guerra (a despeito das atrocidades medonhas cometidas em nome de falsos ideais), gravadores, microfones e microcâmeras seriam inventados e aperfeiçoados para servir à escuta e decodificação de mensagens secretas dos serviços de espionagem, o desenvolvimento da radiofonia na Primeira Guerra Mundial, com o intuito de captar no front mensagens inimigas ou aliadas, também serviria para outras trincheiras: a dos radiófilos e suas emissoras amadoras, que num curto espaço de tempo, entre o final da guerra e o início da década de vinte, espalharam-se nos Estados Unidos e Europa.

Esse pendor amadorístico, no entanto, pouco durou. Naquela época, meados da década de vinte, tal pendor estava mais associado a conceitos éticos de uso das ondas para transmissão de cultura e entretenimento de qualidade aos lares do que a objetivos que logo fundariam alicerces sólidos no cotidiano das emissoras de rádio e TV de todo o mundo. Cedo, muito cedo, descobriríamos que a receita ideal continha ingredientes que coadunavam a ilusão da notícia fantasiosa, do *glamour* dos palcos de revista e da propaganda de maquiagem (ideológica) com o poder financeiro, a política e o mercado do show business.

Em 1919, no final da Primeira Grande Guerra, no mesmo período em que a radiodifusão crescia na América e na Europa, surgia no Brasil a primeira emissora de rádio. Ou nem tanto assim, pois muitos acreditam que a primeira transmissão radiofônica do país só tenha se realizado, de fato, no ano de 1922, a 7 de setembro,

durante as comemorações do Centenário da Independência, no Alto do Morro do Corcovado, no Rio de Janeiro. Resultado de uma obra conjunta entre a Westinghouse Electric International Co. e a Companhia Telefônica Brasileira, instalou-se naquele local uma estação com 500 watts de potência, com direito, inclusive, a discurso de inauguração, proferido pelo então Presidente da República Epitácio Pessoa.

No entanto, a verdade é que bem antes, exatamente a 6 de abril de 1919, fora fundada em Recife aquela que pode ter sido a primeira emissora do país, a Rádio Club de Pernambuco, futura PRA-8. Esses dados, porém, geram algumas controvérsias. Para Mário Ferraz Sampaio (1984), um dos pioneiros do rádio no Brasil, a Rádio Club foi criada posteriormente. Somente em 1923, Roquette Pinto e Henrique Morize inaugurariam no Rio de Janeiro uma estação com transmissões regulares. Até aquela data, portanto, as transmissões no país teriam apenas um caráter experimental. Walter Sampaio (1971), por outro lado, data o ano de 1919 como sendo o da fundação da emissora pernambucana. Gomes (1987) contemporiza os dados e afirma que, na verdade, o que se tem notícia é da fundação de um “Clube de Radiófilos” que realizava experiências em Recife com radiotelegrafia, captando os sinais em código morse. Contudo, o mais importante nesses dados é perceber que o Brasil, em relação aos Estados Unidos e à Europa, sempre acompanhou, desde o início, o desenvolvimento do rádio. Com a televisão, no entanto, o mesmo não ocorreu...

Porque muita gente se surpreenderia se soubesse que a televisão é quase tão antiga quanto o rádio; pelo menos em outras terras. Já no final do século passado e início deste século, cientistas americanos e europeus buscavam um meio de gerar imagens em movimento através de um fio condutor. O pioneiro nessas pesquisas foi o alemão Paul

Nipkow que em 1884 patenteou um aparelho que de forma ainda sofrível atingia tais objetivos, apontando para um horizonte promissor. Em 1911, Campbell Swinton apresentou em Londres um invento instigante que possibilitava a geração de imagens apenas por meio eletrônico, sem o auxílio de um fio condutor. Mas foi somente a partir de 1926, com os avançados experimentos de John L. Baird, na Inglaterra, e Charles F. Jenkins, nos Estados Unidos, que as pesquisas tomaram um impulso maior. Baird, num acordo com a BBC de Londres, chegou a apresentar um transmissor de 01 quilowatt que possibilitava o envio e recepção de imagens em ondas AM. No entanto, o maior obstáculo ainda era a sintonia das imagens. Esse problema começou a ser solucionado com os trabalhos efetuados pelo russo naturalizado americano Vladimir Kosma Zworykin, tido como o “Pai da Televisão”, que de 1925 a 1936 desenvolveu e aperfeiçoou os modelos de Baird e Jenkins (Carneiro, 1978; Sampaio, 1984).

Portanto, apesar da televisão só ter aparecido no Brasil na madrugada da década de 50, na América e na Europa ela já era uma velha conhecida. Surgiu nos lares americanos no início dos anos 30 (mais exatamente em 1932), e nos anos subsequentes se instalou na França (1935) e na Inglaterra (1936). Segundo Sampaio (1984:192), “em maio de 1936, a transmissão feita na Inglaterra da coroação do Rei Jorge VI consolidou o prestígio da Televisão inglesa, registrando-se, na ocasião, uma audiência calculada em 50.000 telespectadores”.

Mas no Brasil, nessa mesma data, enquanto a televisão ainda era apenas um sonho projetado nas insônias de uma meia-dúzia de empreendedores, as pessoas viviam um caso de amor com o rádio, e em todo o território nacional, da noite para o dia, amanheciam antenas e mais antenas sintonizando as principais capitais, de norte a sul.

Em 1923, ano da fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, entra no ar a Rádio Educadora Paulista. De 1924 até meados da década seguinte, mais exatamente 1936 (coincidentemente o ano da implementação da televisão nos Estados Unidos), dezenas de emissoras foram instaladas nos principais estados do Brasil e no interior paulista.

No Rio de Janeiro nascem a Rádio Club do Brasil, PRA-3, fundada por Elba Dias, funcionário dos Telégrafos e grande empreendedor; a Rádio Educadora do Brasil (1926), que passaria a se chamar mais tarde Rádio Tamoio; a Rádio Mayrink Veiga (1927), que se destacou por um longo período, mais exatamente entre 1927 e 1964; a Rádio Cruzeiro do Sul, PRD-2, atualmente Rádio Metropolitana, fundada em 1933; e duas grandes emissoras, a Rádio Tupi e a Rádio Nacional, ambas fundadas em 1936.

Em São Paulo, após a instalação em caráter experimental da PRA-6, Sociedade Rádio Educadora Paulista<sup>2</sup>, que iniciaria suas irradiações de modo regular somente no primeiro dia do ano de 1924, surgem, em 1925, a Rádio São Paulo, PRA-5, e a Rádio Record<sup>3</sup>. No final da década de 20 e meados da década de 30 nasceriam na capital duas importantes emissoras, a Rádio Cultura e a Rádio Difusora<sup>4</sup>. O interior paulista também participou dos primeiros balidos do rádio, com a PRA-7, Rádio Club de Ribeirão Preto (1924) e a Rádio Club Hertz de Franca (1925).

---

<sup>2</sup> Atualmente o seu canal é ocupado pela Rádio Gazeta.

<sup>3</sup> Fundada por Álvaro Macedo, proprietário da Casa Record, sendo adquirida mais tarde por um grupo de empresários liderados por Paulo Machado de Carvalho.

<sup>4</sup> Que passariam, posteriormente, para o controle da Fundação Padre Anchieta e da Rede Associada de Assis Chateaubriand, respectivamente.

Fora do eixo Rio-São Paulo, em algumas capitais do país, entram no ar várias emissoras, como a Rádio Sociedade Rio-Grandense (1924), a Rádio Gaúcha, PRC-2 (1925), e a Rádio Farroupilha (1928), todas no Rio Grande do Sul. Em Minas Gerais é fundada, em 1927, a Sociedade Rádio Mineira. No Ceará, um dos estados pioneiros na radiodifusão do país, já em 1924 passava a operar a Ceará Rádio Club, que reinaria absoluta até 1948, ano da implementação da segunda grande emissora do estado, a Rádio Iracema. Ainda em 1924 é inaugurada no Paraná a Rádio Club Paranaense, enquanto Santa Catarina somente ganharia a sua primeira emissora, a PRC-4, Rádio Club de Blumenau, em 1936. A Bahia também viveu os primórdios do rádio no Brasil, com a inauguração da Rádio Sociedade da Bahia, em 1924; assim como o Maranhão, com a inauguração, nesse mesmo ano, da Rádio Sociedade Maranhense.

A primeira emissora de televisão do Brasil não foi, como muitos pensam, a TV Tupi do Rio de Janeiro, mas, sim, a Televisão Tupi Difusora de São Paulo, PRF, canal 3. Resultante do espírito empreendedor de Assis Chateaubriand<sup>5</sup>, a Tupi de São Paulo instalou sua antena na torre do edifício do Banco do Estado, a 18 setembro de 1950. Segundo Moraes (1994:502), Chateaubriand, em seu discurso de posse, afirmaria que

*(...) no cocuruto do Banco do Estado tinha sido instalada a antena que ia levar pioneiramente aos lares paulistas o mais subversivo de todos os veículos de comunicação do século, a televisão.*

---

<sup>5</sup> O paraibano de Umbuzeiro Assis Chateaubriand (assim como o carioca Roquette Pinto e o paulista Paulo Machado de Carvalho) foi personagem fundamental para a aurora das comunicações no Brasil. Ergueu um império que, à época do seu falecimento, contava com a maior cadeia de emissoras de rádio e TV da América Latina (18 estações de TV e 28 estações de rádio), as duas mais importantes revistas para adultos do país, 12 revistas infantis e dezenas de jornais.

O termo subversivo para Chateaubriand talvez tivesse uma outra conotação. Seria, quem sabe, uma rebeldia organizada. Porque se alguma ordem, a partir da instauração da TV no Brasil e no mundo, foi subvertida, tal subversão deu-se no plano da captura total do indivíduo diante da tela. É a chamada ditadura da televisão, que segundo Carneiro (1978) faria com que o mundo fora do vídeo só adquirisse autenticidade e veracidade quando confirmado pela TV.

Às vésperas da inauguração da primeira emissora de televisão do país ocorreria um fato extremamente curioso. A homérica empreitada de Chateaubriand poderia ir por água abaixo. Porque a primeira transmissão para o Brasil corria o risco de não atingir um nível de audiência que ultrapassasse a marca espantosa do dígito zero. É que não havia disponível em nenhuma loja do país um único aparelho de TV. Como a importação de televisores dos Estados Unidos poderia demorar até dois meses, devido à morosidade do Ministério da Fazenda, Chateaubriand não teve dúvidas, mandou trazer, no contrabando, um lote de duzentos aparelhos, e, para suavizar a ousada empreitada diante da receita federal, tratou de enviar o primeiro deles ao Palácio do Catete, presenteando o Presidente Dutra (Morais, 1994:500,501).

De 1950 até o início da década seguinte, dezenas de emissoras de TV instalaram-se no Brasil. A TV Tupi do Rio de Janeiro, canal 6, começou a funcionar com transmissões regulares a partir de janeiro de 1951, passando desde então a liderar a audiência no país, num longo reinado de duas décadas. Depois da Tupi de São Paulo e da Tupi do Rio de Janeiro vieram, respectivamente, em São Paulo, a TV Paulista (1952), a TV Record (1953), a TV Excelsior (1961) e a TV Cultura (1961); e no Rio de Janeiro, a TV Rio (1955) e a TV Continental (1961).

Nos outros estados, várias emissoras foram fundadas, muitas delas pertencentes às *Emissoras Associadas* de Assis Chateaubriand. Surgiam, entre outras, a TV Piratini de Porto Alegre (1959); a TV Paranaense (1959); a TV Jornal do Comércio e a TV Rádio Club de Pernambuco (ambas em 1960); a TV Itapoan de Salvador (1960) e a TV Marajoara de Belém do Pará (1961).

No entanto, as emissoras mais recentes, exceção feita à TV Cultura e à TV Record, são as que sobreviveram e dominaram o mercado. A TV Globo do Rio de Janeiro foi fundada em 1965; a TV Bandeirantes de São Paulo em 1967; o Sistema Brasileiro de Televisão de São Paulo, SBT, em 1980; e finalmente, a TV Manchete do Rio de Janeiro, em 1984. Ultimamente, outros canais foram ao ar com uma programação voltada para um público mais específico, geralmente mais jovem, como a TV Gazeta e a MTV.

Assim como o futebol, o rádio da década de vinte era um veículo de elite. Tinha uma programação com um “certo cunho de austeridade, com um nível erudito e cultural. Nada de publicidade nem de música popular” (Sampaio, 1984:114). Por isso mesmo, as primeiras rádios, formadas através de sociedades, eram mantidas por sócios que se cotizavam para custear os gastos da emissora. Tanto que a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, dirigida por Roquette Pinto durante os primeiros anos da sua fundação, não se adaptou ao esquema comercial gerado pelo advento da propaganda. Roquette Pinto, “tendo em vista as dificuldades enfrentadas, de ordem financeira, em consequência de seus rígidos princípios culturais divergindo do tipo convencional adotado por outras

emissoras que vieram a surgir mais tarde” (Sampaio, op. cit.:114), resolveu transferir a entidade para o Ministério da Educação.

Mais de uma década após a implementação do rádio no Brasil, quando muitas emissoras já operavam em várias cidades, os anunciantes e patrocinadores ainda não viam no rádio um trampolim para a divulgação de seus produtos entre os consumidores. Permaneciam, segundo Moraes (1994:365):

*(...) reticentes em colocar seu dinheiro em algo que parecia muito aventureiro e impalpável – ao contrário dos jornais e revistas, em que eles estavam habituados a ver o anúncio impresso. Tanto era assim que até para levar para as rádios Tupi uma artista como Carmem Miranda, com todo o prestígio internacional de que desfrutava, foi difícil arranjar patrocinador – “a não ser alguns amigos que, por simples deferência pessoal conosco, se dispunham a fazê-lo”. diria Chateaubriand.*

O rádio viveu seu apogeu, sem dúvida, durante as décadas de 30 e 40, quando, até o surgimento da TV, reinou absoluto como um filho adotivo de todos os lares. Nessa época, a grande disputa pela audiência no Rio de Janeiro dava-se entre as Rádios Mayrink Veiga, Tupi e Nacional. A Rádio Nacional, a partir da sua fundação em 1936, tornou-se, em poucos anos, a grande coqueluche do país. Saroldi & Moreira (1984) afirmam que em 1943 ela já recebia cartas de várias localidades do mundo, do Alasca à África do Sul, da Suíça à Índia, do Japão à Nova Zelândia. Eram pedidos de ouvintes distantes que queriam desde cartões postais a autógrafos e discos dos artistas. Segundo Nahra (1987), a Rádio Nacional, sozinha, abocanhava mais de 50% da audiência no Rio de Janeiro.

O rádio da memória de tantos, principalmente nas décadas que antecedem a implementação do sistema de transmissão via satélite para a televisão, postado na sala, ao centro da família, resgata-nos sempre a imagem de um visitante ilustre, viajante e narrador, mensageiro das notícias de outros mundos, outros dramas. O rádio repetia as fórmulas cristalizadas na performance oral de narradores inesquecíveis, entre ouvintes atentos, diante da voz dos locutores (*espíqueres*, na época) a narrar façanhas e dribles antológicos de Mané, Didi e Pelé, nos dias de jogos da seleção brasileira; diante da dramatização das radionovelas, do repórter e da notícia, não raras vezes reinventada, numa ou duas demãos de tintas fortes, metáforas, hipérboles e espanto. O rádio suspendia, numa apnéia coletiva, a respiração das famílias, das rodas de amigos e da dona de casa, na solidão do *cockpit* do seu fogão.

Essas imagens (imagens?) estão associadas a uma certa “nostalgia dos bons tempos”, onde futebol e outras tantas coisas “ainda eram boas de vivenciar”. Com o advento da televisão no Brasil, em 1950, o rádio passou a dividir gradativamente um espaço que lhe era pleno. Tornara-se, diante da mágica caixa de imagens, um elefante branco movido a válvulas, e como um brinquedo velho decorando a sala, corria o risco de desaparecer. Mas isso nunca aconteceria, porque na praça surgiria um elemento redentor...

Em 1955, os transistores vieram para substituir as grandes e obsoletas válvulas. Com o advento do rádio de pilha não mais seriam obrigatoriamente necessários uma tomada, uma rede elétrica ou um grande móvel na sala. O rádio sairia a passeio com o seu dono, voltando a disputar com a televisão um espaço de honra na vida contemporânea.

Filhos deste século, nascidos na rigidez moral das elites e seduzidos pelo apelo popular, há muito fundou-se um laço promissor entre o rádio e o futebol. De uma maneira geral, durante os dias úteis, o rádio arrebatava uma grande audiência, das mais variadas faixas etárias e sociais. Mas é o no final de semana que esse veículo tem nas transmissões futebolísticas o público masculino como ouvinte cativo (Fernández, 1974). Segundo Ortriwano (1987:15):

*O rádio tem sido apontado como o mais popular e o de maior alcance público entre todos os meios de comunicação de massa e, por suas características, pode ser considerado o mais privilegiado deles. Imediatismo, instantaneidade, linguagem oral, penetração geográfica, mobilidade de emissão e recepção, sensorialidade, aliadas a um baixo custo de produção e recepção, fizeram com que ganhasse espaço rapidamente frente aos meios impressos e sobrevivesse à concorrência surgida com o aparecimento da televisão.*

Alegria e tristeza, uma semana feliz ou infernal, tudo isso será consequência da escuta de um jogo. Companheiro das notícias da “batalha” no campo, o rádio está diretamente ligado ao equilíbrio emocional de milhões de torcedores; antes, durante e depois dos jogos. Como ilustração, vale citar um trecho do livro de Fernández (1974:41,42):

*(...) a explosão de alegria, provocada por um gol ou um resultado, pode custar a vida de um torcedor. Sua participação crítica no espetáculo, já que conhece as regras do jogo, é tão profunda, a sua involução tão completa, que ele vive o lance com mais vibração do que o próprio craque. Este envolvimento no jogo permite chegar à abstração completa da realidade circundante e isto, em determinadas situações, também pode levá-lo à morte: A Justiça Mineira absolveu Vaguinho pelo atropelamento e morte de um pedestre em Belo Horizonte. O juiz reconheceu que a vítima atravessava a rua distraidamente, ouvindo um jogo num rádio de pilha.*

Nos anos trinta, o gênero narrativo futebolístico, assim como as radionovelas e os programas de auditório, se impunha, timidamente, como uma das modalidades narrativas mais apreciadas pelo público. Timidamente é modo de dizer, pois no início as condições de narração dos jogos beiravam o assombro. Por exemplo, nos primeiros anos da década de 30 muitos clubes proibiam a narração de jogos diretamente dos estádios de futebol. Acreditavam, possivelmente, que esse expediente desestimularia o acesso da platéia aos campos. Os narradores inventavam artifícios mil para levar a narração ao público. Mário Sampaio (1984:320,321) presenciou um desses casos...

Foi assim: Armando Pamplona, um dos radialistas pioneiros do Brasil, alugou uma linha telefônica, munuiu-se dos apetrechos necessários e, juntamente com Sampaio, rumou em direção ao campo para narrar um jogo para a Rádio Educadora Paulista, a PRA-6. Barrado pelos seguranças, Pamplona ficou inconformado. No domingo seguinte era dia de clássico, jogavam Palestra Itália x Paulistano. Pamplona não desistiu. Instalou-se no terraço de um apartamento com vista para o campo e narrou a partida, com exclusividade, para os ouvintes da Educadora. Foi um sucesso!

Em 1934, ainda na infância da radiodifusão no Brasil, um locutor conquistou a admiração dos torcedores brasileiros com um grande feito. Narrou direto da França, com exclusividade para a Rádio Club do Brasil, a II Copa do Mundo de Futebol. Seu nome era Gagliano Neto. Locutor de futebol e também diretor da Rádio Club, tornou-se, após a transmissão da copa, o mais respeitado *espiquer* da época. Assim como Gagliano, vários nomes começavam a se destacar no cenário futebolístico radiofônico do país. Eis alguns: Ari Barroso e sua gaitinha (com um jeito cômico e especial de

narrar), Amador Santos (um dos primeiros locutores do país), Erik Cerqueira, Dualcei Camargo, Raul Longras, Jaime Moreira Filho, Oduwaldo Cozzi, Jorge Curi e Waldir Amaral; entre outros.

Quando Gagliano Neto já era um respeitado narrador, lá pelos idos de 1944, uma coincidência marcaria o início da carreira de um outro grande nome da narração de futebol. Tudo aconteceu durante o jogo Brasil x Uruguai, a 14 de maio daquele ano. Gagliano Neto, que estava adoentado e febril (padecia de uma forte caxumba), precisou se ausentar durante o intervalo da partida para tomar uma injeção no departamento médico do clube. Quando a peleja recomeçou, o seu substituto temporariamente era um jovem de nome Jorge Curi, que teve, dessa forma, a oportunidade de narrar o primeiro gol da sua vida.

Foi um bom começo, porque Jorge Curi viria a ser mais tarde um dos “craques” da narração esportiva do Rio de Janeiro, trabalhando por 28 anos na Rádio Nacional, e transferindo-se, posteriormente, para a Rádio Globo. Mas antes da Globo havia a Rádio Transmissora<sup>6</sup> e Oduwaldo Cozzi.

Cozzi começou como narrador do automobilismo, no Circuito da Gávea, destacando-se mais tarde como um dos locutores preferidos do Rio de Janeiro. Mas o seu grande mérito foi a inovação no modo de transmissão dos jogos de futebol. Criou, segundo Murce (1976), as técnicas de narração usadas até hoje, com a participação dos repórteres de campo na linha lateral ou atrás do gol. Cozzi também deu um novo formato à estrutura narrativa do jogo, inserindo no intervalo entre os dois tempos

---

<sup>6</sup> Que mais tarde se constituiria na Rádio Globo do Rio de Janeiro.

regulamentares as informações das outras partidas em várias localidades e, principalmente, introduzindo a análise do comentarista esportivo. Cozzi foi também protagonista de um fato inovador: comprou pela primeira vez, com exclusividade, os direitos de transmissão de um jogo de futebol, durante o Campeonato Sul-americano de 1942. Para o locutor Waldir Amaral, Oduwaldo Cozzi, assim como Ari Barroso e Gagliano Neto, foi um dos grandes monstros sagrados da narração esportiva do país. Mas a modéstia impediu Waldir Amaral de incluir seu próprio nome nesta galeria. E ele bem merece...

Waldir Amaral, um dos mais prestigiados locutores do país, iniciou sua carreira em Goiânia, na Rádio Club. Depois passou por várias emissoras do Rio de Janeiro. Trabalhou na Tupi e na Mayrink Veiga. Foi o narrador da estréia da Rádio Continental, irradiando a partida entre Brasil x Inglaterra, no ano de 1961. Depois, transferiu-se para a Rádio Globo.

Quando a televisão surgiu no Brasil, a narração de futebol no rádio, pode-se dizer, já se consolidara como um gênero narrativo oral. Era caracterizada, basicamente, por uma velocidade de fala acelerada, visando preencher os espaços de silêncio e a ausência da imagem, e por recursos fônicos que buscavam associar a emissão do som à cena narrada, ressaltando as situações emocionais mais específicas, tais como expectativa, frustração e surpresa. Embora muitos locutores do rádio tenham se transferido para a TV, e até mesmo alguns, como Osmar Santos, tenham prosseguido narrando jogos nas duas modalidades de comunicação, desde o início tornou-se clara a necessidade de desenvolver, conscientemente ou não, marcas de estilo que caracterizassem o gênero narrativo da televisão. O andamento não poderia ser demasiadamente acelerado, pois a

imagem ali estava como mais um elemento informacional para o torcedor. Assistia-se aos jogos e, conseqüentemente, o narrador teria que assumir uma postura mais “informal”, como um interlocutor do telespectador (Rocha Filho, 1989).

Mais adiante, neste trabalho, alguns narradores, que nas últimas duas décadas se destacaram na televisão e no rádio, serão analisados. Poderemos, assim, observar os mais variados estilos, que vão desde a “irreverência” de um Sílvio Luís a uma “comportada” narração de um Luciano do Valle, da impressionante velocidade de um Dirceu Maravilha ao “calejado” narrar de um José Silvério. Saberemos, pela voz de um Fiori Giugliotti, porque no rádio (ou na TV) quando rola a bola, com ela rola, das caixas mágicas de Hertz, Marconi, Landell, Baird e Zworykin, a palavra que descortinará o maior espetáculo da terra, o verdadeiro circo do século vinte.

### Capítulo 3. Breve história do futebol

*Se o cotidiano nos apresenta poderosos e impotentes que jamais trocam de lugar, o futebol nos apresenta um espetáculo no qual vencedores e perdedores se alternam sistematicamente. Aprende-se, pois, que a alternância na glória é a glória da alternância – base da igualdade e da justiça modernas.*

(Roberto DaMatta, *Antropologia do óbvio*)

*– em futebol, o pior cego é o que só vê a bola.*

(Nelson Rodrigues, *À sombra das chuteiras imortais*)

O futebol, como o esporte que se joga hoje, talvez não seja assim tão velho, embora tenha na sua origem histórias que contam desde a infância do homem. A prática do jogo de bola remonta há mais de 4000 anos. Na China jogava-se o *Kemari* (2600 a.C.), com duas estacas fincadas no chão, unidas por um fio de seda, traçando os limites da bola. Entre os gregos jogava-se o *epyskiros*, jogo disputado com os pés, tendo como meta final uma linha que deveria ser ultrapassada. Na Roma Antiga jogava-se o *harpastum*; e na Bretanha, lá pelos idos do século XII, divertiram-se os fleumáticos ingleses com um jogo de caráter brutal, quando os habitantes das cidades, chutando uma bola de couro pelas ruas, comemoraram a expulsão dos dinamarqueses.

No entanto, a história recente do futebol, a que definiu os aspectos em comum com os regidos hoje em dia, data de meados do século passado, quando na Inglaterra os rapazes de Cambridge passaram a jogar o *football*. Com características semelhantes ao *rugby*, esporte predileto dos alunos da Rugby School, cujas regras permitiam a condução da bola com os pés e as mãos, o *football* se diferenciava daquele esporte por ser somente permitida a utilização dos pés (Fernández, 1974).

Em 1863 criava-se em Londres a Football Association. Essa entidade passou a organizar, a partir das regras originadas na Universidade de Cambridge, premissas que

visavam estender o esporte da bola para além das fronteiras universitárias, “brindando dessa maneira à estrutura formal desse esporte, que se difundiu como uma verdadeira epidemia” (Witter, 1982:77).

No Brasil, o futebol surge timidamente a partir da segunda metade do século passado. Algumas notícias de um jogo de bola com os pés, praticado pelos marinheiros ingleses à beira-mar, dão conta dessa data: 1864 (Paulo Várzea apud Pontes, 1974). Contudo, a data que por unanimidade, entre cronistas e historiadores, “oficializa” a introdução do futebol no país é 1894, quando o paulista Charles Miller, recém-chegado de Southampton, munido de duas bolas de couro, apresenta o novo esporte à jovem elite paulistana ligada aos clubes de cricket. Miller aprendera o futebol jogando pelo time local de Hampshire e no Brasil desejava dar continuidade ao desenvolvimento desse esporte.<sup>1</sup>

Em 1904, a febre pelo futebol já dava sinais de contágio, com a fundação de dezenas de times, ainda extremamente amadores. Foi no início um esporte de elite, vinculado às escolas tradicionais, como o Makenzie College de São Paulo, o Anglo-Brasileiro e alguns colégios militares. Porque no começo do século, futebol era um sinônimo de *status* para a sociedade, passando a ter presença obrigatória nos recreios dos intervalos das aulas. Alguns rapazes que se destacavam nos times das escolas passavam a atuar nos clubes aristocráticos, como o Germânia<sup>2</sup> e o São Paulo Athletic Club, em São

---

<sup>1</sup> O primeiro jogo de relativa importância de que se tem notícia foi realizado em São Paulo, em 1899, diante de pouco mais de cinquenta torcedores. Jogaram os funcionários da Empresa Nobiling contra os ingleses da Companhia de Gás da São Paulo Railway e do Banco de Londres. Os ingleses venceram: 1x0 (Caldas, 1994:42).

<sup>2</sup> Atual Pinheiros.

Paulo, e o Clube Atlético Payssandu, no Rio de Janeiro (Mazzoni, 1950a; Caldas, 1994).

No início do século, a associação entre a elite brasileira e o futebol simbolizava poder, riqueza, prestígio e autopromoção social. Dois exemplos: a Associação Atlética Ponte Preta de Campinas<sup>3</sup> foi fundada a partir da iniciativa dos aristocratas do café daquela região. Já no universo mais cosmopolita do Rio de Janeiro, o melhor exemplo é o do Fluminense<sup>4</sup>, clube de tradição na cidade, que se instalou no fino bairro do Retiro da Guanabara (Caldas, 1994).

Outro fenômeno interessante, que vai surgindo paralelamente à fundação dos clubes pela nata da sociedade, é a formação de times de futebol dentro das fábricas e companhias sediadas no país e chefiadas por executivos ingleses. Dois exemplos: o The Bangu Athletic Club do Rio de Janeiro e o São Paulo Railway Team. Vale aqui observar as palavras de Caldas a respeito do Bangu (op. cit.:42):

*Ainda que fundado por altos funcionários ingleses da Cia. Progresso Industrial do Brasil, o Bangu, pela própria condição geográfica, sempre teve tendências proletárias. Localizada na periferia distante, num bairro proletário, a Companhia Progresso iria estimular o futebol entre seus executivos, como forma de lazer. Mas, como formar dois times para competirem, se o número de funcionários mais graduados e interessados nesse esporte não chegava a tanto? A alternativa seria aceitar operários para completar as duas esquadras. (...) Surgiria, assim, o primeiro time de futebol no Brasil não inteiramente elitizado. Mas, como se vê.*

---

<sup>3</sup> Oficialmente, o mais antigo clube do Brasil, segundo registros da CBF (Confederação Brasileira de Futebol).

<sup>4</sup> A torcida do fluminense, assim como a do São Paulo, é, até hoje, reconhecida nacionalmente como torcida "pó-de-arroz", alusão que sempre se fez ao caráter mais burguês do clube, principalmente nas primeiras décadas da sua história.

*por questões meramente circunstanciais. Desse contexto surgiria, mais tarde, o time proletário do Bangu.*

Até 1914, dezenas de agremiações futebolísticas foram fundadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Com exceção talvez do São Paulo Futebol Clube, que surgiria somente em 1935, todos os grandes clubes brasileiros já contavam com o seu escrete. Nos outros estados (Bahia, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco...), o aparecimento de novos times sinalizava a aurora do futebol como um esporte nacional por excelência. Nesse período, o futebol sai do seu estágio doméstico para a implantação dos torneios interestaduais e das primeiras excursões internacionais.

A década de trinta foi decisiva para o amadurecimento do futebol brasileiro. A imprensa esportiva muda a tônica carregada de um estilo mais literário para a análise jornalística do jogo<sup>5</sup>. A primeira Copa do Mundo no Uruguai define o futebol como um esporte universal. A fundação da Federação Brasileira de Futebol, a implantação do profissionalismo em 1933 e as primeiras transmissões radiofônicas alicerçam de vez este esporte no cenário do cotidiano brasileiro (Mazzoni, 1950a; Witter, 1982; Toledo, 1996).

Os jogadores negros, assim como os operários das fábricas – muitos deles negros, também –, passam a ter um maior acesso aos clubes. Com o início do mundial de seleções na década de trinta e da descoberta de valores incomparáveis como Domingos da Guia e Leônidas – “o Diamante Negro” –, o preconceito oriundo das classes

---

<sup>5</sup> A crônica jornalística esportiva impõe-se de forma marcante, principalmente pelas mãos de Mário Filho. Observa-se também uma acentuada preocupação de alguns estudiosos da cultura brasileira, como Gilberto Freyre, em definir o perfil de um povo tendo como exemplo o futebol (Rodrigues Filho, 1947; Lopes, 1994).

elitistas do início do século curva-se a uma outra “classe” mais autêntica: a dos dribles e “bicicletas”.

A popularização do futebol cresce na proporção em que operários e negros ganham a condição de verdadeiros heróis. Nada menos pode ser qualificado quando da volta da seleção brasileira da Copa de 1938<sup>6</sup>. Houve, segundo Lopes (1994:73), “uma recepção calorosa nas ruas do Rio e São Paulo: os dois heróis das multidões são os negros Domingos e Leônidas, principalmente este último”.

O sentimento nacionalista a partir de então vai associar o futebol ao poder do Estado. A paixão por essa modalidade esportiva deixa de ser puramente uma diversão e passa a compactuar, diretamente ou não, através das mãos dos empreendedores esportivos, com os interesses propagandísticos dos governos federais. Assim, o futebol torna-se, nas palavras de Sevcenko (1994:37), “uma espécie de carta de penhor do populismo, (...) como se os líderes ao afagarem essa dívida afetiva criassem um sucedâneo simbólico para as carências relegadas com cínica indiferença”.

Coincidentemente, o espírito “emancipador” que surge no Brasil do Estado-Novo e, posteriormente, da era Kubitschek, o impulso na arquitetura que aos poucos vai minando a face rural do país para uma imagem metropolitana, e a instalação das grandes indústrias lançam o universo futebolístico no processo irreversível de “urbanização” desse esporte, no sentido de uma cidadania. O futebol passa a conviver com o cotidiano de um povo, com ele jantando, acordando e trabalhando.

---

<sup>6</sup> Esta foi a terceira Copa do Mundo, disputada na França, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Os italianos, que eliminaram os brasileiros nas semifinais, sagraram-se bicampeões. O Brasil conquistou o terceiro lugar (um grande feito para a época!), e Leônidas, com oito gols, mesmo não jogando a semifinal, foi o artilheiro do torneio (Duarte, 1994).

Era – e ainda é – um universo masculino. Depois da primeira conquista do Mundial de 58, o futebol passa a ocupar lugar de honra em todas as faixas sociais. A fidelidade do homem brasileiro com o esporte da bola pode ser comprovada nesta citação de Lever (1983:137):

*A maioria dos homens brasileiros investe uma expressiva quantidade de tempo no futebol, em comparação com outros meios de lazer. Três quartos dos homens que entrevistei tinham ido ao Estádio do Maracanã pelo menos uma vez, durante o mês anterior. Além de tomar uma cerveja num bar de volta do trabalho, assistir a jogos de futebol é a atividade mais comum que reúne os homens fora de casa. Além de assistirem a jogos de times profissionais, 53 por cento afirmaram terem presenciado um jogo de futebol suburbano, nas proximidades de sua casa, durante o mês anterior. Mais de dois terços dos homens cuja Companhia patrocina um time de futebol também assistem a seus jogos regularmente. Mais expressivo ainda é o fato de que 58% ainda jogavam futebol durante o seu tempo de lazer no fim de semana, muitos em ligas organizadas.*

As torcidas organizadas aparecem na década de quarenta. É dessa época (1942) que nasce a charanga do Flamengo, quando um funcionário federal do Rio de Janeiro organiza e uniformiza um grupo de torcedores fiéis, munindo-os de instrumentos musicais. Ainda um pouco antes, em 1940, surge a Torcida Uniformizada do São Paulo, talvez a mais antiga do Brasil (Toledo, 1996). Hinos, charangas, rojões, torcidas organizadas em blocos, rivalidades...; fecha-se, então, o processo inconsciente da “carnavalização” do futebol brasileiro, como se cada domingo de sol fosse uma folia de Momo.

O desenvolvimento da construção civil nas décadas de 50, 60 e 70, aliado ao engrandecimento do prestígio do futebol no meio econômico e político dos governos estaduais e prefeituras, motiva a edificação de estádios de futebol e praças de esportes. O Brasil passa a ser o país com os maiores estádios do mundo<sup>7</sup>.

Erguidas as antenas, advindas as transmissões ao vivo pela TV que passa a dividir com o rádio as narrações dos jogos, o futebol começa a desempenhar um papel fundamental nas programações das emissoras. Hoje, ligados os receptores de rádio e TV num domingo à noite, difícil será sintonizar uma estação que não esteja falando de esporte; e em especial, de futebol.

Dois anos após o centenário da chegada de Charles Miller e suas duas bolas de couro ao Brasil, não seria despropósito assinalar que a “indústria” do futebol é consequência direta do inevitável resultado da emancipação de uma forma de lazer que, transformada ao longo do século em negócio, profissão e religião, reflete, como uma radiografia irretorquível de uma sociedade, os sintomas e o passageiro elixir – com noventa minutos de efeito – das agruras de uma nação. Esta nossa.

---

<sup>7</sup> Maracanã (RJ), Morumbi (SP), Beira-Rio (RS) e Mineirão (MG) são estádios com capacidade para mais de cem mil torcedores. Alguns registros assinalam públicos no Maracanã de aproximadamente duzentos mil espectadores (na Copa de 50, por exemplo, e em algumas finais, nas décadas de 70 e 80, dos campeonatos regional e nacional).

## Capítulo 4. Noções básicas para o entendimento do jogo

*E conta-se o caso daquele poeta que, levado à força para um jogo, apontava o campo, aos berros: – “Que é aquilo? Que é aquilo?”. Foi socorrido e descobriu-se que “aquilo” era a bola.*

(Nelson Rodrigues, *A pátria em chuteiras*)

Este capítulo, pode-se dizer, é um capítulo opcional, na medida em que visa atingir mais especificamente o leitor que não esteja familiarizado com as regras e as expressões correntes do futebol. Àqueles que já convivem de um modo mais íntimo com o universo da bola, resta a curiosidade das próximas páginas ou uma leitura mais crítica sobre o uso correto dos termos, ou ainda, como se diz na gíria futebolística, “passar lotado”, seguindo para o próximo capítulo.

São 17 as regras do futebol. Algumas tratam da situação da bola em jogo; outras da duração da partida, da função dos contendores, árbitro e assistentes (bandeirinhas); outras, ainda, da legitimidade das jogadas, da cobrança do escanteio e das cobranças de falta, da penalidade máxima e da contagem de gols. Aqui, no entanto, procurarei apenas explicitar melhor o significado de alguns termos e de algumas jogadas que porventura possam suscitar dúvidas naqueles que se empenhem na leitura deste trabalho. Portanto, além de um pequeno glossário que englobe, pelo menos em parte, o vocabulário futebolístico colocado no decorrer dos capítulos, serão apresentadas, anteriormente, as medidas e formas das linhas e áreas que definem um campo de futebol<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Consultei alguns textos que foram de grande valia para a confecção deste capítulo. A saber: *Futebol e palavra*, de Ivan Proença (1981); *Bola na rede*, de Armando Nogueira (1974); *Palavras luso-brasileiras do futebol*, de Joel Pontes (1974); *Futebol, fenômeno lingüístico*, de Maria do Carmo Fernández (1974); e *Futebol: regras. esquemas táticos*, de Florêncio dos Anjos (1990).

## O Campo de Jogo<sup>2</sup>.

O campo de futebol oficial é uma área retangular, gramada, com 4 linhas: duas laterais, medindo no máximo 120 metros, e duas de fundo, medindo no máximo 90 metros<sup>3</sup>. Todas as linhas do campo são demarcadas com cal e devem medir 16 centímetros. Uma linha principal, a *linha de meio-campo*, divide o gramado em duas partes iguais, campos distintos para cada time. No meio do campo, tendo parte da linha central como raio, situa-se o *círculo central*. Dali será dada a saída de jogo, no início dos dois tempos, como também após a marcação dos gols. (Na sua direção apontará o árbitro, quando esgotado o tempo da peleja, condenando uns ao desespero da derrota e outros à glória das conquistas; ou ainda todos à impotência do empate; ou outros ainda do empate valendo-se, quando dele depender a conquista de um título, a liderança na pontuação, como uma herança indigna para uma estética do gol – futebol é bola na rede! –, mas reconhecida na legitimidade das regras). Cada uma das duas partes do campo possui as mesmas divisões e respectivas áreas. A saber:

*Grande-área*. Retângulo em posicionamento inverso ao campo de jogo, isto é, com as medidas das linhas laterais (16,5 m) menores do que as de fundo e de frente (40,32 m), com um pequeno círculo demarcado com cal (0,22 m de diâmetro)<sup>4</sup> que tem por finalidade delimitar o ponto de onde será cobrada a penalidade máxima. Essa é a área permitida para a mobilização do goleiro. Dentro desse espaço o goleiro poderá utilizar todo o corpo para defender a bola. Além desses limites, as regras para o goleiro são as mesmas para os outros jogadores, ou seja, a bola será conduzida somente com os pés

<sup>2</sup> Denominação técnica para a área total do campo de futebol.

<sup>3</sup> A medida mínima permitida é de 90 x 45 metros.

<sup>4</sup> Embora as medidas do campo de jogo possam variar consideravelmente, as medidas para as outras áreas serão sempre as mesmas, independentemente da extensão total do campo.

(ou mais raramente com a cabeça, coxa e peito), não sendo permitida a utilização das mãos nem dos braços. A linha de frente da grande-área possui uma *meia-lua*, isto é, uma semicircunferência com 9,15 metros de diâmetro que tem no seu respectivo lado oposto o posicionamento da marca do pênalti (penalidade máxima), já anteriormente descrita.

*Pequena-área.* Com um posicionamento idêntico ao da grande-área, isto é, retângulo inverso ao campo de jogo e tamanho mais reduzido, tendo as linhas laterais (5,5 m) medidas menores do que as de fundo e frente (18,32 m), a pequena-área é, por excelência, a área do goleiro. Dentro dos seus limites o goleiro é intocável, sob pena de infração para os que venham, intencionalmente, de encontro a ele. A pequena-área localiza-se dentro da grande-área (óbvio!). Assim, a linha de fundo do campo é a mesma linha de fundo para as duas áreas.

*O gol*, também conhecido por *meta* – seu nome técnico – ou *arco*, é o espaço por onde a bola deve entrar para caracterizar a pontuação da partida, resultando na marcação de um gol. Sua área é delimitada por duas balizas laterais, mais conhecidas por *traves* (esquerda e direita), e uma baliza superior, denominada *travessão*. A extensão linear do gol é de 7,32 m, e a sua altura é de 2,44 m. A marcação de um gol (pontuação de uma unidade) só será concretizada se a bola ultrapassar totalmente a linha que demarca a meta, linha essa traçada abaixo do travessão, de uma baliza a outra, sendo esta linha a mesma que demarca a linha de fundo do campo de jogo. Presa às balizas, ao fundo, encontra-se a *rede*.

Vejam agora o significado de outros termos que aparecerão ao longo deste trabalho, com seus respectivos exemplos e sua procedência. Alguns desses exemplos eu os inventei, outros foram extraídos do próprio texto.

TERMO OU EXPRESSÃO	SIGNIFICADO	EXEMPLOS
<b>Amortecer no peito.</b>	Receber a bola pelo alto, com o peito aberto, e protegê-la, sutilmente, curvando as omoplatas, para que ela deslize do peito aos pés.	Amortece no peito, põe na grama e manda pro fundo das redes. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Arremesso manual (ou lateral)</b>	Quando a bola sai pela linha lateral do campo. O seu retorno deverá ser feito com as mãos, sem tirar os pés do chão.	A bola saiu, é lateral para o Flamengo ( <i>Janiário de Oliveira, exemplo 28</i> ). Arremesso manual que vai pertencer a equipe do Flamengo. ( <i>Hélio Claudino, exemplo 29</i> ).
<b>Artilheiro.</b>	Goleador.	Roberto dinamite foi o maior artilheiro do Vasco da Gama. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Ataque.</b>	Linha de frente do time formada, geralmente, por dois pontas e um centroavante, ou por dois atacantes com posicionamento livre.	Já se manda o ataque do Palmeiras. ( <i>Silvio Luis, exemplo 40</i> ).

<b>Bandeirinhas.</b>	São os dois auxiliares do juiz (atualmente são chamados de “assistentes”). Correm na lateral do campo, depois da linha demarcatória.	O juiz marca o impedimento e o bandeirinha, confirma. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Barreira.</b>	Espécie de “parede humana” formada por um número relativo de jogadores (entre 03 e 06), postada a nove metros e quinze centímetros de distância em relação à bola, quando da cobrança de falta (tiro livre) que leve perigo à meta do goleiro.	Léo Feldmann ajeita novamente a barreira. ( <i>Carlos Borges, exemplo 4</i> ).
<b>Bicicleta.</b>	Jogada inventada por Leônidas, o “Diamante Negro”, na década de trinta. O jogador salta de costas e, antes de ir ao chão, “pedala” no ar e chuta. É a mais bela jogada do futebol, e uma das mais difíceis também.	A bola sobrou no bico da área e, de bicicleta, Pelé mandou o balão na gaveta esquerda de Iashin... ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Bico.</b>	Chutar com a ponta dos dedos do pé. A bola geralmente toma velocidade e chega forte ao gol. Também é um artifício usado pelos jogadores de defesa para	Lá vem Carlinhos, recupera, soltando bola com Adriano, dá um bico, e aí pode ser com você que é rápido, Camanducaia! ( <i>Dirceu Maravilha, exemplo 43</i> ).

	impedir o prosseguimento do ataque adversário.	Dá de bico que vale taça! ( <i>domínio público</i> ).
<b>Bolão (ou jogar um bolão).</b>	Uma boa jogada, jogar bem.	Recuperou Renato, brigando contra a marcação de Aílton, brigando contra Gallo, tentou passar, recuperou Carlinhos, um bolão de Marcelo... ( <i>Dirceu Maravilha, exemplo 43</i> ).
<b>Capitão.</b>	É o jogador responsável pelo time em campo. A ele se dirige o árbitro quando deseja tecer alguma observação sobre o elenco. Também é o capitão que participa, no início do jogo, do “cara-ou-coroa” que decidirá a escolha do campo e a saída de bola.	Carlos Alberto, capitão da seleção tricampeã do mundo, ergueu a taça na comemoração do título. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Carrinho.</b>	Quando o jogador, ao dar combate, salta com os dois pés rentes ao chão, na direção da bola que está com o adversário. É uma jogada de muito risco, quase sempre violenta.	Apareceu Ronaldão por trás, bateu, tocou de carrinho. ( <i>Hélio Claudino, exemplo 29</i> ).

<p><b>Cartão (amarelo ou vermelho).</b></p>	<p>Forma de punição ao jogador infrator. Numa primeira advertência, o juiz mostra um cartão amarelo; numa segunda advertência, o juiz mostra novamente o cartão amarelo e, em seguida, o vermelho, expulsando o jogador de campo. O jogador que recebe três cartões amarelos em partidas distintas também sofre punição, sendo automaticamente suspenso do jogo seguinte.</p>	<p>Ó, e o Cléber já tinha cartão, hein? (<i>Silvio Luis, exemplo 40</i>).</p>
<p><b>Cartola.</b></p>	<p>Dirigente do clube.</p>	<p>Os cartolas geralmente gostam de escalar o time. (<i>exemplo do autor</i>).</p>
<p><b>Fazer cera.</b></p>	<p>Ganhar tempo, impedindo o curso normal da partida.</p>	<p>Falta no jogador do Fluminense que agora vai ter pressa pra fazer a cobrança, porque agora não interessa fazer muito cera. (<i>Dirceu Maravilha, exemplo 43</i>).</p>
<p><b>Clarear, limpar o lance.</b></p>	<p>Abrir caminho entre os jogadores adversários, ou enviar a bola numa posição que deixe o companheiro livre para sair jogando.</p>	<p>Boa clareada na direita. (<i>Luis Alfredo, exemplo 20</i>). Limpou o lance, clareou, bateu, é gol! (<i>exemplo do autor</i>).</p>

<b>Comando (ou comando de ataque).</b>	Jogador que corre à frente, na entrada da área adversária. Significa também “sob as ordens do técnico”.	Evaldo fechou pelo comando. ( <i>José Silvério, exemplo 8</i> ). O Palmeiras foi campeão sob o comando de Luxemburgo. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Contrapé.</b>	Quando o jogador se desequilibra ao movimentar a perna de apoio.	Branco encheu o pé, pegou o goleiro no contrapé. ( <i>Luciano do Valle, exemplo 39</i> ).
<b>Corta-luz.</b>	Quando o jogador atravessa ou se coloca à frente do outro, impedindo a visão do adversário na hora do chute ou do passe.	Lá vai ela... olho no lance!... no pau! fizeram o corta-luz na hora, quase que deixam sem pai nem mãe o Miranda! ( <i>Silvio Luís, exemplo 9</i> ).
<b>Couro.</b>	Bola.	Subiu o balão [bola] de couro. ( <i>exemplo do autor</i> ). Colado o couro aos pés ( <i>Vinicius de Moraes, epígrafe à introdução</i> ).
<b>Cruzar (ou cruzamento).</b>	Jogada geralmente de ataque, quando o ponta ou o ala lança a bola da faixa lateral do campo (direita ou esquerda) em direção ao centro da área.	Sobra do Rogerinho, tenta o cruzamento, bateu direto pro gol, tá só o Edinho pra fazer a defesa. ( <i>Galvão Bueno, exemplo 44</i> ).

<b>Defesa.</b>	Linha de retaguarda do time formada, geralmente, por quatro jogadores: dois zagueiros e dois laterais.	A defesa não pode facilitar, porque do meio-campo pra frente o Santos vai se classificar. <i>(comentarista Dalmo Pessoa, exemplo 43).</i>
<b>Driblar.</b>	Passar pelo adversário, fintar.	Garrincha dá outro drible em Kusnetzov... Mais outro... Outro. Driblou o time inteiro. <i>(Ney Bianchi, Manchete Esportiva, 1958. In: Castro, 1995:164).</i>
<b>Escanteio (ou córner).</b>	Quando um jogador do time que se defende (ou o goleiro) joga a bola pra fora, pela linha de fundo. Dá-se, então, uma cobrança de "tiro esquinado", ou seja, uma saída de bola do ponto de intersecção entre a linha de fundo e a linha lateral do campo, ponto este demarcado por uma bandeirinha fincada numa área de centro, medindo um metro de raio.	Corta a zaga gaúcha! é escanteio para o Sport cobrar. O Grêmio se defende como pode, os gaúchos vão à loucura! é tiro esquinado pela direita do ataque rubro-negro. <i>(exemplo do autor).</i>
<b>Esquadra.</b>	Equipe, time, escrete.	A esquadra brasileira não lutou até o final da peleja. <i>(exemplo do autor).</i>

<p><b>Falta.</b></p>	<p>Sempre que um jogador abordar um adversário inadequadamente, ou seja, de forma violenta, ou atingindo a bola com a mão, ou, ainda, puxando o adversário pela camisa, será marcada uma infração a favor do time prejudicado no lance. A falta, dependendo da sua ocorrência, poderá ser cobrada (sempre com a bola parada) em dois lances ou com um “tiro direto” a gol (nesse caso, geralmente, o goleiro pede aos companheiros que formem uma “barreira”).</p>	<p>Agora num vai dar cartão também? vamo ver! ma (sic) num deu nem falta! (<i>Dirceu Maravilha, exemplo 43</i>).</p> <p>Branco, numa falta cobrada curta, de uma forma que ninguém esperava. (<i>Luciano do Valle, exemplo 39</i>).</p>
<p><b>Impedimento.</b></p>	<p>Posição irregular do ataque. Ocorre quando o atleta que participa da jogada, na hora do lançamento da bola, ao procurar recebê-la, coloca-se atrás da linha de defesa..</p>	<p>Renato pediu a falta, o juiz não deu. Impedido Giovanni. Ele e Macedo, os dois. (<i>Galvão Bueno, exemplo 44</i>).</p>
<p><b>Intermediária.</b></p>	<p>Espaço entre o meio-de-campo e a grande área.</p>	<p>Bola levantada cai na linha intermediária verde. (<i>Fiori Giugliotti, exemplo 1</i>).</p>

<b>Juiz (ou árbitro).</b>	<p>Autoridade máxima em campo. Sua decisão é inapelável. Tem poder para marcar faltas, pênalti, expulsar jogadores, encerrar a partida em situações emergenciais, aumentar a duração do tempo de jogo com o acréscimo de alguns minutos, aplicar os cartões amarelo e vermelho, expulsar qualquer pessoa dentro e fora das quatro linhas do campo (técnico, dirigente, repórter), solicitar proteção policial, etc. Personalidade mais xingada durante o jogo, é, muitas vezes, covardemente agredido por jogadores, dirigentes e torcedores. É um anti-herói por excelência. Num jogo, mártir; noutra jogo, algoz.</p>	<p>O juiz do jogo Santos x Portuguesa foi o Senhor Armando Marques, o árbitro mais polêmico da história do futebol brasileiro. Naquele dia, os dois times dividiriam o título de campeão paulista... <i>(exemplo do autor)</i>.</p> <p>Nas tardes domingueiras de verão, éramos todos ouvintes da Rádio Clube. Ivan Lima narrava a grande decisão e, de repente, o juiz Sebastião Rufino apitou o final do jogo. Os torcedores alvirrubros e tricolores arrancaram os cabelos, e o Leão da Ilha seguiu firme na conquista de mais um título estadual. <i>(exemplo do autor)</i>.</p>
<b>Lance.</b>	Jogada, cena, ação.	Olho no lance! <i>(Silvio Luís, exemplo 40)</i> .
<b>Lateral.</b>	<p>Jogador (lateral-esquerdo ou lateral-direito) que atua nas laterais do campo. Também denominado “ala”, por herança do basquete. (Ver arremesso manual).</p>	Cléber tem Sandro, tem aberto do lado direito ao (sic) lateral Cafu. <i>(Silvio Luís, exemplo 40)</i> .

<b>Marcar um gol.</b>	Fazer um gol.	Um goloço marcado por Macedo! ( <i>Dirceu Maravilha, exemplo 43</i> ).
<b>Marcar o adversário.</b>	Vigiar o adversário.	O ataque está sofrendo marcação cerrada da defesa. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Meia-direita (ou meia-esquerda).</b>	Posição intermediária entre a ponta e o centro, do meio-campo pra frente.	Tostão pediu na meia-direita. ( <i>José Silvério, exemplo 8</i> ).
<b>Meio-de-campo (ou meio-campo).</b>	Posição de ligação entre a defesa e o ataque, geralmente formada por três, quatro ou cinco jogadores.	Ele tem habilidade porque é jogador originalmente de meio-de-campo. ( <i>Luis Alfredo, exemplo 20</i> ).
<b>Morte súbita.</b>	Outra possibilidade de prorrogação do jogo (ver prorrogação mais adiante). A partida termina quando um dos times marca um gol.	No campeonato japonês as partidas que terminam empatadas são decididas na morte súbita. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Peleja.</b>	Jogo, partida, espetáculo.	A peleja foi dura, o resultado foi justo. ( <i>exemplo do autor</i> ).

<p><b>Pênalti (ou penalidade máxima).</b></p>	<p>Ocorre sempre quando um jogador é derrubado faltosamente dentro da área adversária. A cobrança é feita dentro da grande-área, a poucos passos do goleiro que, postado abaixo do travessão, não deverá se mexer antes da bola ser movimentada. Não é permitida a formação de barreira nem a presença, dentro da grande-área, de nenhum outro jogador além do goleiro.</p>	<p>Foi pênalti! Pênalti de Sandro sobre o jogador Aílton, porque ele foi à perna do jogador do Grêmio e já não tinha condição de disputar a bola. <i>(comentarista Orlando Duarte, exemplo 40).</i></p>
<p><b>Ponta-direita (ou ponta-esquerda).</b></p>	<p>Espaço que acompanha a linha lateral de campo do lado adversário por onde corre o ponta-direita ou o ponta-esquerda, ou um outro jogador deslocado para esta posição.</p>	<p>Abriu comprido na ponta-direita, corre Edmundo... <i>(Fiori Giugliotti, exemplo 1).</i></p>
<p><b>Prorrogação.</b></p>	<p>Tempo extra de 30 minutos, dividido em dois períodos de 15 minutos, após os noventa minutos regulamentares de jogo. Ocorre, geralmente, em partidas decisivas, quando o placar está empatado.</p>	<p>Haverá cobranças de penalidades máximas, já que na prorrogação o placar terminou em 0x0. <i>(exemplo do autor).</i></p>

<b>Rebote.</b>	Quando a bola sobra numa disputa, ou quando o goleiro não defende e deixa a bola escapular.	Renato vem fechando, o rebote é com Leonardo. ( <i>Dirceu Maravilha, exemplo 43</i> ).
<b>Rede.</b>	Malha presa às traves do gol com a finalidade de reter a bola. Barbante, filó.	A bola morreu no fundo da rede. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Secar.</b>	Torcer contra.	Esse não erra, mas eu vou tentar secá-lo, Baggio! ( <i>José Silvério, exemplo 24</i> ).
<b>Tabela.</b>	Troca de passes entre jogadores do mesmo time.	As tabelas entre Pelé, Garrincha, Didi e Vavá, na época de ouro do escrete nacional, eram uma pintura. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Trave, travessão.</b>	Balizas que delimitam o gol: Duas traves verticais e, sobre elas, uma trave horizontal (o travessão). A trave também é conhecida por “pau”, “poste” ou “baliza”. Para referir-se ao travessão, utilizando uma dessas palavras, basta acrescentar o termo “superior” (poste superior, por exemplo).	Zé Alcino, tem jogada, bateu, na trave! ( <i>Galvão Bueno, exemplo 9</i> ). Chutou... rente ao poste superior! ( <i>exemplo do autor</i> ). Lá vai ela, olho no lance... no pau! ( <i>Silvio Luis, exemplo 7</i> ).

<b>Tiro de meta.</b>	Cobrança de um chute por parte do goleiro ou de um outro jogador, geralmente da defesa, dentro da pequena-área, sempre que o time adversário enviar a bola pela linha de fundo.	O goleiro bateu um tiro de meta com força, a bola alcançou a intermediária, quicou na entrada da área, enganou o goleiro e morreu no fundo das redes. ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Voleio.</b>	Modo de saltar para chutar a bola, meio de lado, numa meia-bicicleta.	Bebeto recebeu na entrada da área e, de voleio, mandou pro gol! ( <i>exemplo do autor</i> ).
<b>Zaga.</b>	Linha defensiva formada pelos zagueiros.	Corta a zaga adversária! ( <i>exemplo do autor</i> ).

## **Segunda parte: Materiais e método**

## Capítulo 5. Critérios de escolha dos locutores

*Genuíno – aquele excêntrico jogador de Sete Lagoas que veio para o Madureira e, depois, para o Vasco da Gama – tinha horror de falar pelo rádio. O locutor-volante entrou em campo, no intervalo:*

*– Rádio Mayrink Veiga... Genuíno, como é que foi o seu gol?*

*– Ocê não viu como foi?*

*– Vi, mas eu gostaria que você mesmo descrevesse.*

*– Não vou falar, não; eu ganho pra fazer o gol e ocê pra contar pros outros como foi que eu fiz o gol.*

(Armando Nogueira, *Bola na rede*)

Diante de um número tão vasto de emissoras de rádio AM que transmitem jogos de futebol no Brasil, em todos os estados, alcançando quase todas as cidades do país, fez-se necessário eleger alguns critérios para uma seleção de gravações que servirão como exemplos do que procuro discutir na teoria. Tais critérios estão diretamente relacionados com a dificuldade de obter um bom sinal de áudio à distância, dificuldade que surgiu como consequência de certas opções tomadas durante a pesquisa – tanto a radiofônica quanto a televisiva –, na tentativa de manter uma relação de coerência entre o método aplicado e a postura teórica. As opções tomadas foram as seguintes:

- a) Atrelar, em alguns casos, o exemplo do rádio ao exemplo da TV, possibilitando uma análise sincrônica de um mesmo episódio ocorrido tanto num veículo quanto noutra.
- b) E reduzir o número de emissoras, restringindo o levantamento do material a ser analisado, devido à impossibilidade de mapear as várias emissoras de regiões tão distantes, de norte a sul, com suas características dialetais específicas, suas gírias e seu sotaque.

No primeiro caso, foi levada em consideração a questão da qualidade de áudio, quando a interferência das torcidas, das vinhetas e de tantos outros elementos que interagem

com a narrativa do locutor durante a transmissão do jogo tornam-se preciosos elementos numa análise que se propõe investigar a recepção como um todo. Trabalhando com um material de gravação que proporcionasse uma audição de carácter doméstico, não sofisticada, idêntica à recepção do ouvinte torcedor, não me foi possível outra escolha. Restringi-me, assim, a um raio de alcance relativamente pequeno – principalmente em relação ao rádio –, seleccionando locutores somente de emissoras do eixo Rio-São Paulo.

No segundo caso, diante da impossibilidade de registrar e analisar um grande número de transmissões dos mais variados lugares do Brasil, optei por uma seleção menos pretensiosa e, acredito, com condições satisfatórias de atingir os resultados esperados. Essa opção não deve ser entendida como uma atitude de negligência para com uma análise estatística e minuciosa que resultaria, certamente, num estudo mais amplo das diversas emissoras do país. É prudente reconhecer que as diferenças regionais ampliam e enriquecem o conceito de estilo individual porque diversificam o desempenho do narrador em relação a uma autoria de marcas orais que, respeitados os modelos mais tradicionais, inseridos num *padrão geral*<sup>1</sup> de narração, resultam num estilo próprio que o distingue dos demais colegas.

No entanto, respeitada uma prosódia e uma semântica que permitam ao ouvinte reconhecer a locução em quaisquer circunstâncias como sendo de carácter futebolístico, tais diferenças são apenas uma das muitas possibilidades de se observar a fundação, dentro de um padrão coletivo de narração, de um estilo mais individual.

---

<sup>1</sup> Ver capítulo 9.

Evidentemente, não seria impossível recorrer ao auxílio das próprias emissoras, em várias localidades do país, solicitando cópias das narrações dos jogos, pois sabe-se que a maioria delas costuma registrar em gravações os melhores momentos da partida, momentos esses que serão reprisados em outros horários das suas programações esportivas. Mas, se assim não o fiz, foi menos pelo empenho exigido por tal empreitada do que por uma convicção teórica: a de que um dos objetivos desta pesquisa reside exatamente na abordagem perceptual do torcedor a partir das condições da mensagem recebida.

Não se acompanha uma partida de futebol dentro de uma cabine de rádio ou TV, mas sim em casa, na sala, na esquina, no bar ou na praia. O som que chega vem carregado das interferências provocadas pelos limites impostos ao aparelho, seus ruídos, o barulho das torcidas e vinhetas; em suma, elementos contingentes à narração que devem ser tratados como conteúdo indispensável à construção dessa *ponte sonora* entre o narrador e o narratário<sup>2</sup>.

*Ponte* que separa, pois quanto maior for o nível de interferências menor será o número de ouvintes capacitados a decodificar as palavras carregadas de significados específicos do código futebolístico, além do seu conteúdo sonoro, da sua prosódia particular, daquilo que veste as sentenças; *ponte* que liga, na medida em que provoca situações emocionais valiosas, oriundas da formação de um contexto específico dos jogos esportivos. Ali se trava o combate, a disputa, a tensão entre duas partes que se

---

<sup>2</sup> Exceção feita às observações colhidas quando analisada a fala do locutor dentro de um laboratório, onde o resultado da gravação tem a mesma qualidade (no sentido técnico, é claro) de uma cabine de rádio. Alguns períodos analisados a partir deste recurso, e apresentados como exemplos, tornam-se fundamentais para um estudo comparativo de uma mesma narração em diferentes contextos, objetivando melhor os temas ligados ao sincronismo e à expressividade.

enfrentam, e tais interferências, ruído, torcida, vinheta, vozes dos jogadores em campo<sup>3</sup>, tudo isso aproxima a relação dialógica entre narrador e narratário, bordando no imaginário do torcedor o que acontece no estádio de futebol, da bola ao apito do juiz, do pênalti ao gol, do gol ao abraço; ou como afirma Ferguson (1983:156):

*(...) sportscasting is a variety of discourse in which the level of arousal or excitement varies significantly during the discourse. and the course of this level, as well as other features of the variety is determined by quite specific bodies of knowledge and values assumed to be shared by speaker and addressees.*

O campo reduzido da amostragem é resultado da tentativa de fazer coincidir, sempre que possível, o jogo narrado no rádio ao transmitido na TV. Desse modo, em alguns casos, tive a oportunidade de analisar e comparar duas formas distintas de narração para um mesmo evento, o que torna mais interessante a análise sob vários aspectos – como por exemplo, o do sincronismo e o da expressividade, tópicos fundamentais para a identificação de dois estilos narrativos voltados para a mesma cena.

Contudo, para tal critério de gravação restringe-se totalmente o raio de opções, já que somente um a dois eventos são transmitidos pela TV, sendo a maioria deles jogos de clubes locais<sup>4</sup> contra adversários de outros estados, ou os famosos clássicos regionais. Assim, o *corpus* analisado passa a depender da programação da emissora; e mais, passa também a depender da programação de algumas emissoras de rádio que estejam transmitindo exatamente aquele mesmo jogo. Por outro lado, tal expediente é altamente positivo, pois possibilita ao pesquisador observar simultaneamente três fenômenos

<sup>3</sup> Além dos microfones dos repórteres de campo que registram os vários sons paralelos à narração, algumas emissoras costumam postar outros microfones atrás do gol ou próximos ao banco de reservas para captar o diálogo do goleiro e seus companheiros, assim como algumas instruções do técnico.

<sup>4</sup> No nosso caso, clubes do Estado de São Paulo.

distintos: a ação em campo, a narração do locutor da TV e a narração do locutor do rádio.

As emissoras de televisão, trabalhando através de um sistema de retransmissão nacional, conseguem, assim como nas novelas e telejornais, atingir distâncias maiores, com melhores níveis de sintonia. Praticamente, todas as transmissões, geralmente no meio e no final de semana, são de alcance nacional, exceção feita aos jogos de interesse apenas local, como os torneios estaduais. Quando as pelepas ocorrem noutros estados, ou até mesmo em regiões distantes, e são também de interesse nacional (Campeonato Brasileiro, amistosos interestaduais, etc), a transmissão será coberta por uma equipe da emissora sede. Nesse caso, o padrão narrativo dos locutores seguirá as características de um falante do sul, mais especificamente carioca, paulistano ou interiorano de São Paulo, pois essas emissoras situam-se no eixo Rio-São Paulo<sup>5</sup>. Já os torneios de futebol de outros estados, quando transmitidos pela TV, vão ao ar, geralmente, após a programação esportiva principal (veiculada em rede nacional). São, na maioria das vezes, transmissões em vídeo-tape dos jogos locais, exibidos pelas retransmissoras de cada região, restringindo-se exclusivamente às localidades interessadas (capital e interior de um estado).

Os raios de penetração da TV e do rádio diferem em vários aspectos, principalmente quanto ao leque de opções do torcedor. No rádio, o torcedor, caso não possua um

---

<sup>5</sup> Certas características dialetais se perdem ou, no mínimo, diluem-se através das marcas prosódicas dos narradores de futebol quando observado um padrão de estilo coletivo. No entanto, pistas poderão ser detectadas durante a narração, seja na troca de turno com os comentaristas e repórteres de campo, seja nos boletins dos resultados de outros jogos, ou, ainda, nos comentários de jogadas já narradas. Nessas ocasiões, os locutores se distanciam um pouco dos padrões narrativos característicos das narrações futebolísticas, deixando entrever (ou melhor seria dizer entreouvir?) seu sotaque de origem: um paulistano da gema, no vestígio da colonização italiana; outro caipira, nas retroflexas do interior; outro, ainda, carioca, delatado pela palatalização das fricativas dentais.

aparelho de longo alcance, obrigatoriamente terá que ouvir os jogos regionais, contentando-se com os boletins de andamento das outras partidas nos demais estados. Na TV, o torcedor, obrigatoriamente, assistirá aos jogos oferecidos por um número muito restrito de emissoras<sup>6</sup>.

Sendo assim, procurei, na medida do possível, registrar as narrações dos locutores das várias emissoras de rádio e TV, tendo, contudo, que evidenciar aquelas que mais transmissões realizaram durante as datas de coleta dos dados. De qualquer forma, o número de emissoras e locutores é satisfatório quanto às exigências das análises e seus objetivos.

Apresento, a seguir, a relação dos profissionais do rádio e da TV analisados no decorrer deste trabalho:

---

<sup>6</sup> Exceção feita às partidas da seleção brasileira ou às finais de torneios importantes. Isso, é claro, se uma das emissoras não adquirir os direitos exclusivos da transmissão, atitude muito comum na luta pelos índices de audiência.

NO RÁDIO<sup>7</sup>

LOCUTOR	EMISSORA	LOCALIDADE
Carlos Borges	Rádio Nacional	Rio de Janeiro
Dirceu Maravilha	Bandeirantes	São Paulo
Edson Moura	Globo	Rio de Janeiro
Fiori Giugliotti	Bandeirantes (até 1995)	São Paulo
	Record (a partir de 1996)	São Paulo
Hélio Claudino	Sistema American Sat (Rádio Brasil)	Campinas
José Silvério	Jovem Pan	São Paulo

<sup>7</sup> Devido à troca de emissoras entre alguns locutores no decorrer desta pesquisa, tanto os do rádio como os da TV, é necessário esclarecer que alguns profissionais citados estão associados a mais de uma emissora. A data assinalada após o nome da emissora se refere exclusivamente à época de coleta de dados desta pesquisa.

## NA TV:

<b>LOCUTOR</b>	<b>EMISSORA</b>	<b>LOCALIDADE</b>
<b>Galvão Bueno</b>	Globo	Rio de Janeiro
<b>Januário de Oliveira</b>	Bandeirantes	Rio de Janeiro
<b>Luciano do Valle</b>	Bandeirantes	São Paulo
<b>Luís Alfredo</b>	SBT (até1995)	São Paulo
	Record (a partir de 1996)	São Paulo
<b>Osmar Santos</b>	Manchete	Rio de Janeiro
<b>Paulo Stein</b>	Manchete (até 1995)	Rio de Janeiro
	Record (a partir de 1996)	Rio de Janeiro
<b>Sílvio Luís</b>	Bandeirantes (até 1995)	São Paulo
	SBT (a partir de 1996)	São Paulo

Finalmente, é importante notar que após a análise de vários exemplos, colhidos ao longo dos últimos anos, precisei definir, dentro de um outro critério – este, puramente técnico –, quais os exemplos que, respeitadas as opções citadas no início do capítulo, possuíam um melhor nível de áudio, com um máximo de condições para uma análise instrumental satisfatória. Contudo, o fato de expor algumas transcrições a uma análise instrumental não me impediu de recorrer a uma outra forma de observação, a da análise empírica, munido de uma ferramenta de valor indiscutível: o nosso ouvido.

## Capítulo 6. Quanto à recepção e ao método de gravação

*O observador lingüístico que possua ou adquira o domínio da língua que observa é ou progressivamente se torna um parceiro potencial ou atual da troca de mensagens verbais entre os membros da comunidade lingüística: ele se converte num membro passivo, ou mesmo ativo, dela. O engenheiro de comunicações está certo quando defende, contra “certos filólogos”, a necessidade absolutamente imperativa de “trazer o Observador para dentro da cena”, e ao sustentar com Cherry que “a descrição mais completa será a do observador participante”.*

(Roman Jakobson, *Lingüística e teoria da comunicação*)

A análise das narrações de futebol aqui apresentadas, salvo os exemplos produzidos no laboratório de fonética, tem como método a observação do evento a partir da posição do ouvinte, isto é, a mensagem terá que ter preservadas todas as interferências impostas pelo contexto durante a transmissão dos jogos, como também o nível de ruído inerente à modalidade de transmissão das emissoras que veiculam esta mensagem.

Durante o desenrolar dos jogos procurei vivenciar uma prática que me era familiar: a do torcedor ouvinte, assumindo uma postura que fosse além da posição de um pesquisador. A seleção e análise dos episódios e seus respectivos recortes só ocorriam, efetivamente, após o término da peleja, a partir das anotações rabiscadas apressadamente durante a narração. Assumindo tal postura, tive a oportunidade de colocar-me tanto como um pesquisador que busca através do fato observado propor hipóteses e comprová-las, quanto um torcedor aprisionado pelo instante da cena, suspensa na voz do locutor.

A propósito da citação de Jakobson (1977:79), na epígrafe deste capítulo, é importante chamar a atenção para a não neutralidade do sujeito, seja como observador do fenômeno lingüístico, seja como locutor, porque ambos são indissociáveis da propriedade da linguagem. Como diria Benveniste (1988:285), nunca será possível

conceber a idéia de um “(...) homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro”, porque “(...) não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a”. Resta, portanto, uma questão fundamental: – quais são os modos de recepção de uma mensagem por parte de um torcedor durante a narração de um jogo de futebol no rádio e/ou na TV?

Uma possível resposta: são quatro as possibilidades de observação da posição do torcedor numa narração de futebol<sup>1</sup>; a saber:

a) O torcedor diante do rádio, compartilhando com o locutor uma relação de *cumplicidade* (Rocha Filho, 1989), quando, não obstante as dúvidas possíveis quanto ao grau de veracidade na narração, o ouvinte aceita como verdadeiras as cenas, muitas vezes hiperdimensionadas pela imaginação do locutor, pois, numa relação dialógica entre narrador e torcedor,

*Communication takes place because the dialogue, details, and images conjured by one's person's speech inspire others to create sounds and scenes in their minds.*  
(Tannen, 1989:29);

b) O torcedor diante da TV, quando a relação entre narrador e narratário ganha outra dimensão, passando do estado de aceitação e convivência com o que é dado – na forma em que foi colocada no item anterior – para uma relação de *fiscalização* do que é dito, contraposto à imagem que na tela se tem (Rocha Filho, 1989);

---

<sup>1</sup> Esta questão será retomada mais a fundo no capítulo 9.

c) O torcedor diante da TV sem volume, tendo como fundo sonoro a narração vinda de um rádio, mesclando um modelo de locução mais dinâmico e veloz à evidência das jogadas expostas na tela;

d) E, finalmente, o torcedor no campo de futebol, assistindo ao espetáculo mas monitorado pelo som do rádio de pilha, situação até certo ponto semelhante à descrita no item anterior, embora, neste caso, o ouvinte também seja um torcedor presente à narração. Ele é parte do contexto porque é também torcida participante, pois seus gritos, suas vaias, todos os sons captados na transmissão do jogo, provenientes das arquibancadas, são elementos constitutivos da narrativa.

No rádio, os recursos contidos na fala dos locutores tendem a um superdimensionamento da cena através de uma prosódia carregada de efeitos expressivos que hipersensibilizam o ouvinte, convencendo-o de que o relato do narrador é o retrato inapelável do jogo. O locutor do rádio é por excelência um inventor, “esse camarada que faz a gente ouvir exatamente aquilo que ele gostaria de estar vendo” (Leon Eliachar apud Fernández, 1974:107).

Essa hipersensibilização do ouvinte é resultante não somente da força descritiva e inventiva do narrador, como também – já colocado anteriormente – da forma como a mensagem chega ao seu receptor, carregada de outras vozes distantes, do barulho da torcida, dos jogadores, dos ruídos, etc. Preservar o corpus selecionado com todos os ruídos e interferências adicionados à fala do locutor não deixa de resultar, até certo ponto, num sinal de qualidade bem inferior ao sinal que se poderia conseguir através de uma gravação direta da cabine de transmissão da emissora, principalmente em relação

ao rádio, já que a qualidade de áudio da TV é bastante satisfatória, salvo algumas situações onde a interferência da torcida prejudica consideravelmente a narração. Mas, contanto que “a existência de ruído de fundo com nível estável ao longo da gravação” não altere de modo significativo “as medidas extraídas a partir de níveis quantizados” (Figueiredo, 1994:244) ou, por outra, contanto que o nível de interferências não confunda a capacidade perceptual de um pesquisador numa análise empírica do fenômeno, tal procedimento de observação do discurso futebolístico parece mais apropriado diante dos objetivos que se pretende alcançar neste trabalho.

O método de gravação teve como expectativa atingir uma boa qualidade de áudio sem desprezar as condições dadas pelo contexto. Noutras palavras, procurei utilizar gravadores e aparelhos domésticos que captassem e registrassem os episódios escolhidos para a análise dentro de um padrão aceitável de interferências que não prejudicassem a extração dos níveis de *pitch* e duração, nem a análise perceptual do fenômeno. Posteriormente, procurei melhorar a qualidade das gravações, nos casos em que tal expediente se fez necessário, através de gravadores profissionais.

No entanto, o resultado final esteve sempre atrelado à qualidade de transmissão das emissoras, dependendo de certos fatores como a distância do local onde se realizou o jogo, o horário da transmissão e o posicionamento dos aparelhos receptores. Acredito que, buscando o máximo de realismo através de uma gravação de ordem “doméstica”, estive sempre muito perto das condições ideais de análise da recepção de um ouvinte/torcedor e da sua relação com o contexto.

Para a captação e gravação dos jogos foram utilizados, num primeiro passo, aparelhos de rádio e gravadores despojados de maiores sofisticções, alguns conjugados, dentro do sistema 3 em 1 (ou 2 em 1). Segue abaixo a relação desses aparelhos:

**AIWA SR 300:** rádio e gravador para captação e gravação diretas.

**SONY CFS 3000S:** rádio e gravador para captação e gravação diretas.

**GRADIENTE MS 77:** rádio e gravador para captação e gravação diretas.

**GRADIENTE S 125:** rádio, somente para captação.

**AIKO TD 3000:** rádio, somente para captação.

Posteriormente, o material gravado passou por uma cópia em equipamentos mais profissionais, tais como:

**AIKO TD 3000:** gravador, somente para cópia.

**TASCAN Porta-one:** gravador de 4 canais, somente para cópia.

**TASCAN Porta-7:** gravador de quatro canais, somente para pré-amplificação do sinal de microfone.

**DAT TASCAN DA-30:** gravador digital para gravação direta e cópia.

Na primeira fase de gravação, trabalhei com microfones **Sure SM 58** e **Le son DC 44A**. Durante as gravações em laboratório utilizei um microfone **Sure SM 48**. A análise instrumental, através de algumas extrações de *pitch* e duração, foi realizada com um **CSL 4.300-B** da **Kay Elemetrics**.

## Capítulo 7. Recursos utilizados na análise empírica

*Meaning, then, says Tyler, is to be found, above all, "in the resonating silence of the unsaid".*

(Deborah Tannen, *Talking voices*)

Para a análise do desempenho vocal dos locutores observei as variações decorrentes das três propriedades básicas do som: *a altura, a intensidade e a duração*. A primeira refere-se à *freqüência*, que é o número de ciclos – vibrações de um determinado corpo –, representado por *hertz*, numa unidade de tempo que tem como medida o *segundo*. O tempo percorrido para que um corpo vibrando complete um único ciclo chama-se *período*. Portanto, o período é inversamente proporcional à freqüência. A segunda refere-se à *amplitude*, que é a distância percorrida entre o ponto de deslocamento das partículas de ar em vibração e o seu destino final, pois, como lembra Fry (1979:11): “Since amplitude refers to maximum displacement in a cycle of movement, its measure must be in terms of distance”. A terceira refere-se tanto ao *ritmo*, tradicionalmente associado ao *andamento*, resultante da velocidade de fala – onde neste caso, ritmo está mais relacionado à emissão das sílabas numa determinada velocidade –, quanto ao *tempo*, termo mais diretamente associado à *extensão*.

A *altura* é provavelmente o mais importante dos três parâmetros porque determina as curvas intonacionais, valiosas pistas que nos levam a reconhecer com mais rigor – dentro de um determinado contexto – a intenção comunicativa do emissor. Por outro lado, é aconselhável não desvincular a altura da *duração*, pois ambas são resultantes de um processo conjunto na produção do som, ou como afirma Wisnik (1990:19):

*Se pensamos as durações e as alturas como variáveis de uma mesma seqüência de progressão vibratória, onde o ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia-harmonia (e sendo a melodia-harmonia uma outra ordem de manifestação de relações rítmicas, escutadas agora espacialmente como alturas), poderemos perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar.*

É importante salientar também a diferença entre o som gerado e o som reconhecido, isto é, o som enquanto propriedade física e a sensação que ele provoca, pois são duas instâncias distintas. Segundo Fry (1979:11), a frequência é um atributo do estímulo, enquanto o *pitch* é uma propriedade da sensação. Essa mesma relação entre estímulo e sensação também se aplica à intensidade, onde não se deve confundir amplitude (estímulo) com *volume* (sensação).

A *intensidade* é, dos três parâmetros, o mais difícil de aferição. Como bem afirma Figueiredo (1994:243), essa dificuldade ocorre principalmente quando o que se deseja é:

*(...) estabelecer um referencial que permita comparar medidas de intensidade, já que esse é um parâmetro acústico sensível às condições do meio (nível de entrada de gravação, distância falante/microfone, tipo de fita e microfone utilizado, largura de banda do canal de transmissão, presença de ruído ambiental, nível de absorção acústica do ambiente, etc).*

Noutras palavras, a variação no fluxo de energia, isto é, a aferição das medidas de amplitude na fala do locutor só seria possível quando marcada de duas maneiras: (a) na mesma narração, gravada com o mesmo sinal de *input*, postado o locutor na mesma

posição diante do microfone; ou, **(b)** com um sinal de calibração para cada uma das análises, e que serviria como um parâmetro de medição, mas que ainda assim suscitaria dúvidas no analista mais exigente.

Se o futebol simboliza uma batalha, um confronto pontuado por instantes de forte expectativa, a sua descrição através da fala tende a acompanhar todos os episódios em campo, através dos recursos de que dispõe a voz, traduzindo instantes de força, velocidade, repouso e interrupção. Um máximo de esforço físico no jogo resulta num máximo de esforço vocal, geralmente representado por uma curva de ascensão e queda de altura e intensidade (*rise-fall pattern*). Isso ocorre geralmente nos enunciados que retratam jogadas conclusivas, como por exemplo: chute a gol, pênalti, bola na trave, etc.

Quando a curva de ascensão atinge um ponto máximo e se mantém suspensa (*rise-nonfalling pattern*), sem queda ou repouso imediato, a cena narrada geralmente equivale a um início de jogada, ou a um conjunto de pequenos lances que resultam numa jogada final; esta sim, conclusiva, com ascensão e queda de altura e intensidade. Vaissière (1995:125) afirma que:

*The rise-fall seems to have become "conventionalized" as the phonetic marker of the completeness of an utterance. (...) Rising and high pitch are usually associated with the notion of beginning. (...) Falling and low values are associated with the notion of end.*

A *duração*, medida através da velocidade de fala e comprimento de pausas, pode variar, de acordo com a cena, em relação às outras duas propriedades: a altura e a

intensidade. Um caso clássico seria a narração do gol, quando o locutor suspende a cena, num grito agudo, forte e prolongado<sup>1</sup>. Esse escopo ascensão/suspensão/repouso também se nota na narração de uma bola na trave<sup>2</sup>. Dá-se, portanto, uma oposição entre o parâmetro de duração (desacelerado, lento e estendido) e os parâmetros de altura e intensidade (frequência e amplitude elevadas)<sup>3</sup>.

Certas marcas localizadas também estão diretamente relacionadas com algum recorte mais específico. As vogais abertas tendem a ser alongadas quando usadas em situações de tensão. As tônicas em palavras como “gol”, “fora” e “trave”, dependendo do contexto, podem ocupar o espaço de duração equivalente ao de várias sílabas. A tensão da laringe, resultando num aumento de esforço vocal, tornando a voz áspera, rascante (Laver, 1980), é largamente utilizada pelos locutores em situações de grande expectativa. Alguns termos que descrevem a ação no jogo carregam no seu interior sílabas com vogais abertas que facilitam a articulação, gerando um maior fluxo de ar, com acréscimo de energia, alongamento da duração e sustentação do som num elevado patamar de frequência.

O tipo de análise efetuada nesta pesquisa variou de acordo com as exigências colocadas pela fundamentação teórica. Por exemplo, alguns recortes com função meramente ilustrativa, prescindiram de uma análise instrumental, servindo-se este pesquisador, modesta e comedidamente, de uma certa habilidade adquirida durante a

---

<sup>1</sup> “Gooooo!!!” = F<sub>0</sub> elevado + fluxo de energia elevado + velocidade lenta, com longa duração numa única sílaba, precisamente na vogal /o/.

<sup>2</sup> “Na traaave!!!” = idem ao gol, embora com menor duração e geralmente com maior tensão e elevação da laringe, provocando uma voz áspera.

<sup>3</sup> Ver capítulos 8 e 9.

sua formação musical para efetuar uma audição atenta do fenômeno, através de uma abordagem meramente perceptual.

Nos casos em que a extração dos níveis de altura (frequência fundamental) e duração (velocidade de fala aferida pelo número de sílabas por segundo) se fez necessária, recorri a uma análise instrumental. Essa necessidade deu-se, principalmente, quando segmentos específicos no texto (palavra, sílaba, vogal) destacavam-se como marcas sonoras determinantes para a caracterização das fórmulas inerentes ao gênero narrativo futebolístico, como por exemplo, deslocamento ascendente do nível de altura em situações de tensão (perigo de gol, bola na trave, etc) ou queda desse mesmo nível em situações de relaxamento (perda de um ataque a gol, bola para fora, etc).

Demarcados esses pontos, ora culminantes – nos casos de elevação de *pitch* –, ora profundos – quando a voz do narrador declinava em direção às regiões mais graves –, tornou-se possível estabelecer patamares de alturas proporcionais à velocidade de fala. Por motivos anteriormente apresentados (Figueiredo, 1994), só foi possível examinar o nível de intensidade de modo impressionístico, observada a relação forte/fraco (como nas dinâmicas da música), associada a recursos expressivos que apontassem para um maior ou menor fluxo de energia, coincidindo com os estados de tensão e relaxamento acima colocados.

Os exemplos que surgirão no decorrer deste trabalho serão assim apresentados: **(a)** transcrições de episódios que têm como finalidade ilustrar situações relevantes na formação de um gênero narrativo; **(b)** citações literárias e jornalísticas que aludam, indiretamente ou não, ao gênero narrativo oral épico futebolístico; e **(c)** transcrições de

narrações de um mesmo jogo, no rádio e na TV, dispostas sincronicamente, extraídas eventualmente as medidas de altura e velocidade de fala. Mais extensos, alguns desses exemplos proporcionam uma visão geral da evolução de uma jogada por inteira, envolvendo as várias estratégias do jogo e a maneira de descrevê-las por parte dos narradores.

Por fim, é importante ressaltar que essa tímida incursão na fonética acústica, dentro desta pesquisa – definida na introdução como uma investigação fundamentada numa possível análise do discurso oral –, deve-se, primeiro, à possibilidade de se atingirem resultados satisfatórios em relação às propostas colocadas na fundamentação teórica contando apenas com uma análise que confirme, instrumentalmente, o que auditivamente se conjecturou; e segundo, à pouca familiaridade deste pesquisador com os instrumentos disponíveis para tal empreitada. Desse modo, espero despertar a curiosidade e o interesse de outros colegas em dissecar no plano de uma acústica da fala o que aqui colocar-se-á num plano mais auditivo e discursivo, que é, de qualquer forma, o passo preliminar indispensável à qualquer análise instrumental.

## **Terceira parte: Fundamentação teórica e exemplificações**

## Capítulo 8. A vivificação da palavra e a eloquência muda

*(...) mesmo do ponto de vista ocidental deve-se admitir que a palavra se ossificou, que as palavras, todas as palavras se congelaram, se fecharam em sua significação, numa terminologia esquemática e restrita. Tudo o que diz respeito à pronúncia particular de uma palavra, à vibração que se pode difundir no espaço lhes escapa e com isso tudo aquilo que pode acrescentar algo ao pensamento. Uma palavra assim recebida só tem o valor discursivo, quer dizer, de elucidação, e nessas condições não é exagerado dizer, dada à sua terminologia bem definida e bem acabada que a palavra existe para deter o pensamento. Ela o cerca, mas o termina. É, em suma, um resultado. (...) Mas se nos voltarmos apenas um pouco que seja para as fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras com os movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo das palavras desaparecer sob o seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem, gramaticalmente falando, forem ouvidas sobre o seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimento, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como existem em todas as circunstâncias da vida, e como não existem em quantidade suficiente para os atores em cena, se isso se der, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva.*

(Artaud, *O teatro e seu duplo*)

A voz – assim como o futebol –, é o resultado de um confronto entre duas forças, sendo elas *o ar*, expelido pelos pulmões durante a expiração, e *as cordas vocais*, esse elástico obstáculo situado na saída da laringe. Dá-se então, segundo Maia<sup>1</sup> (1985:36), como resultado desse “conflito de forças”, através “das pequenas lufadas de ar que escapam pela laringe durante a fonação”, o processo de construção da “mais importante fonte de energia da fala: aquilo que costumamos chamar voz”.

É comum recorrermos a exemplos comparativos com a música e seus instrumentos quando se faz necessário traçar um esboço do que sejam as ondas sonoras e o que delas resultam. Maia (op. cit.:35), ao explicar a produção da voz, afirma que

*A melhor analogia entre a fala e a música reside em instrumentos tais como o órgão e a flauta. Neles as ondas sonoras são produzidas graças à emissão periódica, em alta velocidade, de finas correntes de ar por um orifício em um tubo, orifício esse que é periodicamente obstruído por um pistão (órgão) ou pelos lábios do instrumentista (flauta). É essa corrente de ar modulada que constitui a fonte sonora, pois é ela que põe em vibração a COLUNA DE AR no interior do tubo.*

---

<sup>1</sup> A partir de 1986, Eleonora Albano da Motta Maia passou a assinar-se Eleonora Albano.

A analogia entre a fala e a música, entre a voz e os instrumentos musicais, data de longo tempo. No Crátilo de Platão<sup>2</sup>, texto que trata da “justeza dos nomes”, alude-se à palavra falada como um corpo vivo, proprietário de um sentido que reforça, estende e até modifica o seu significado anterior através de um movimento físico que reflete o pensamento. Hermógenes, em um dado momento, dialogando com Sócrates, observa que o seu mestre, ao pronunciar uma determinada palavra, dá à boca a forma de uma flauta, e que os nomes por ele proferidos apresentam “todos os matizes imagináveis”.

Madureira (1992) ressalta essa constante referência no texto de Platão aos “valores estéticos das qualidades sonoras”. Segundo a autora, as questões pertinentes a uma arbitrariedade do signo lingüístico, a uma relação entre o pensamento e a sua possível decodificação através de uma linguagem, assentados numa “classificação dos sons vocálicos e consonantais”, já estavam latentes no pensamento clássico dos antigos gregos de forma indelével. Madureira (op. cit.:38) prossegue afirmando que no Crátilo,

*Platão chega à conclusão de que a relação entre o nome e o referente pode ser baseada no costume, na convenção ou na natureza, uma vez que na representação dos objetos são usadas tanto as letras semelhantes a estes, o que evidencia um tipo de relação não-arbitrária, quanto as diferentes, o que evidenciaria um tipo de relação arbitrária.*

Na cultura indiana, a relação entre a voz e o instrumento vem de longa data. Danielou (1966:75), tratando da relação entre a técnica vocal e o estilo do canto, coloca como determinante a assimilação de uma função “instrumental” da voz. Diz ele:

---

<sup>2</sup> In: *Diálogos - Teeteto e Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 1973, p. 164.

*La voix, dans la musique indienne, est envisagée comme un instrument, comme l'instrument fondamental. Elle doit donc s'adapter à toutes les exigences de la musique, être absolument dépourvue de vibrato involontaire et être précise et souple pour assurer la justesse des microtons et le détail des ornements. Ceci exige une émission très contrôlée et placée très en avant qui donne une sonorité particulière aux voix indiennes. En fait, ce que nous appelons la qualité ou la beauté de la voix intéresse très peu l'auditoire indien: c'est vraiment l'art du musicien et la précision de son instrument vocal qui lui semblent importants.*

Esta exigência dada ao canto, isto é, o cuidado com uma execução precisa do som, é também exemplar quando tratada numa ordem inversamente proporcional, ou seja, com respeito à audição. Nas conferências administradas pelos mestres indianos, a formação do discípulo como *ouvinte* no processo de aquisição do saber era tão ou mais importante do que o aperfeiçoamento da retórica para a efetivação da performance oral. (Consciência, segundo Zumthor (1987:222), de “um lugar concreto, topograficamente definível, em que a palavra desabrochante capta seu tempo fugaz e faz dele o objeto de um conhecimento”). A concepção indiana do homem culto, segundo Fonseca (1988:135,136), seria então a daquele que saberia “escutar” e não propriamente “ler”.  
Afirma o autor:

*Esta concepção do “homem culto” como aquele que “escutou muito” parece ter-se inaugurado na Índia antiga no chamado período bramânico e ser contemporânea dos textos e das idéias que terminaram por compor o Mahàbhārata e o código de Manu, nos quais aparece com freqüência. Esses textos, em seus primórdios, foram contemporâneos, também, das Upanisad, nas quais se pode verificar, também com freqüência, um outro índice da oralidade do saber transmitido, fornecido agora pelo exame da função exercida nas frases pelos dêiticos.*

As Upaniṣad, isto é, “sentar-se aos pés do mestre com atenção”, eram conferências ministradas pelos grandes mestres indianos que, segundo Fonseca, tinham como marca característica desse tipo de oralidade a utilização dos pronomes demonstrativos<sup>3</sup>, acompanhados de gestualização, como função referencial não exatamente do texto em si mas de algo que está além do texto, de um objeto que faz interagir uma realidade exterior com a narrativa, inserido-a na performance com o dizer do texto. Essas marcas cinésicas como apoio para a interpretação de uma narrativa, preservada a distância no tempo e a experiência de duas visões distintas, uma oriental e outra ocidental, são o que Rousseau (1973:167) chamou de “eloquência muda”:

*Os profetas dos judeus, os legisladores dos gregos, oferecendo freqüentemente ao povo objetos visíveis, falavam-lhe melhor com esses objetos do que o teriam feito com longos discursos, e o modo pelo qual Ateneu conta como o orador Hipérides fez absolver a cortesã Frinéia<sup>4</sup>, sem alegar em sua defesa uma única palavra, constitui ainda uma eloquência muda, cujo efeito, em todos os tempos, não é raro. (grifo meu).*

Nesse caso, o uso do dêitico, aspecto indicial da linguagem, é um artifício que coordenada uma relação de interdependência entre o narrador, o lugar, o tempo e seus interlocutores, ou seja, situa o enunciado através de termos lingüísticos ou de gestos que exemplificam uma situação, um objeto, um sujeito ou uma atitude, inserindo-se, portanto, numa primeira instância de sincronismo, característica de toda performance oral. Para Maingueneau (1989:45), no entanto, referir-se a “lugares” ou “deixis” não estabelece um discurso que é

<sup>3</sup> Os pronomes demonstrativos (este, esta, esse, essa, aquele, aquela) são, segundo a gramática tradicional, dêiticos que “servem para ‘mostrar’, como por um gesto de indicação, os seres ou os objetos implicados no discurso” (Dubois et al., 1973).

<sup>4</sup> Apresentando-a nua.

*(...) inseparável daquilo que poderíamos designar muito grosseiramente de uma 'voz'. Esta era, aliás, uma dimensão bem conhecida da retórica antiga que entendia por *ethé* as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem.*

Albano (1990:102) insiste na riqueza de um “potencial gramatical” presente nos “gestos vocais” e nos “gestos manuais”, de uma multidimensionalidade que os liberam para se articularem internamente, “de modo a marcar relações no interior do próprio sistema que os engloba. A vantagem do primeiro sobre o segundo”, prossegue a autora, “reside somente na exploração de mais uma via sensorial, o que o torna mais redundante e transparente”. As associações entre os movimentos da língua e os movimentos do corpo, essa analogia entre a dêixis verbal e a dêixis mímica, também é tratada com sobriedade por Fónagy (1983:35) ao afirmar que

*Les mouvements dilués de la langue peuvent suggérer des mouvements analogues du corps, des bras, de la main. L'hypothèse des mouvements caressants est corroborée par l'arrondissement des lèvres préfigurant une moue tendre. Le timbre clair dû à l'articulation plus avancée écarte l'ombre même d'une menace, en s'écartant volontairement ou involontairement de la voix rappelant le mâle dominant.*

Todorov (1970), analisando algumas propriedades da narrativa na *Odisséia*, divide a palavra em dois tipos distintos, com propriedades específicas. Haveria a *palavra-ação* e a *palavra-narrativa*. A primeira, pelo seu caráter mais performativo é referencial do sujeito da ação, do personagem que fala. Carrega, portanto – no sentido atribuído por

Rosenfeld (1985)<sup>5</sup> –, traços de um estilo dramático. Quando Telêmaco sobe pela primeira vez à ágora para falar ao povo, o seu discurso não é recebido como um discurso de qualidades artísticas porque é um *discurso de risco*, vertendo toda sua transparência. Sua juventude, pouco íntima da retórica, reflete, gratuitamente, impetuosidade, rancor e contradição. O “personagem” Telêmaco está pronto para vivenciar a passagem da adolescência para a virilidade, mas ainda não tem o domínio da *palavra-narrativa*, aquela que é resultante da competência do narrador, na habilidade do aedo em “dizer bem as coisas” – traços típicos de um estilo épico (Rosenfeld, op. cit.). Portanto, para Todorov (1970:109,110), a *palavra-ação* é *risco*, enquanto a *palavra-narrativa* é *arte*. E o autor comenta:

*A admiração geral se dirige ao aedo porque ele sabe dizer bem; ele merece as maiores honras: “ele é tal que a sua voz se iguala aos Imortais”: é uma felicidade ouvi-lo. Nunca um ouvinte comenta o conteúdo do canto, mas somente a arte do aedo e sua voz.*

Da mesma forma, se pensarmos a escrita como uma segunda opção descritiva que teve anteriormente na sua gênese a narrativa oral, então poderemos afirmar que em determinados casos<sup>6</sup>, ela, a escrita, assim como a arte pictórica, é também de alguma forma uma *eloquência muda* que só poderá ser *ressuscitada* pela fala porque dela teve vida, ou seja, constituiu-se em algum instante da performance num elemento concreto, naquilo que Madureira (1992) definiu como uma correlação entre a manifestação do discurso e a sua manifestação física, onde os fenômenos fônicos refletem aspectos da

<sup>5</sup> Assunto que será abordado no capítulo 9, quando tratarei dos gêneros narrativos e seus respectivos traços estilísticos.

<sup>6</sup> Exemplos de uma escrita que ora funciona como transposição daquilo que foi dito, ora como descrição de um diálogo, ora ainda como transcrição de uma narrativa originalmente oral, como por exemplo, as palavras de um mestre numa conferência, a defesa de um réu no tribunal, a narração de um evento trágico ou de um jogo de futebol, etc.

natureza dos fenômenos físicos, recorrentes na produção (ato criador do narrador/intérprete), na transmissão (interpretação do texto elaborado durante a performance) e na recepção dos sons vocais (posição do ouvinte/platéia, circundado pelas condições do contexto em que se dá a performance). Ou como afirma Fonseca (1988:133):

*Com muita frequência, numa atitude certamente marcada pela vigência do Escrito nos nossos séculos e em nossas culturas, afirma-se que uma obra foi “escrita” quando na verdade o estudioso desejaria ou deveria dizer que ela foi “elaborada” ou “composta”: o “escrever” como “grafar” recobre e subsume o trabalho de imaginação e composição de um texto. A obra existe enquanto “seqüência de letras”: na Índia antiga, o literário – artístico ou didático – tem concepções diferentes, mas sempre marcadas pela “sonoridade”.*

Além dos autores acima citados, muitos outros chamam a atenção para o aspecto vivificador da fala em relação à escrita, ou como diria Zumthor (1987:121), da voz que é “o outro da escritura”. Ou ainda, nas palavras de Fónagy (1983:219), quando insiste na idéia de que

*Les unités lexicales et grammaticales du langage sont considérées, à just titre, comme des signes arbitraires. c'est-à-dire comme des signes sans lien naturel entre contenu et expression. Les formes mélodiques n'appartiennent guère à cette catégorie.*

No entanto, seria prudente observar que o prioritário não é definir uma escala de valoração para as formas de comunicação do homem através da sua história. Não subjaz no termo *vivificar* a alegoria de uma maior competência da fala como instrumento da narrativa diante da palavra escrita. O que se pretende aqui é definir a

importância de um meio de expressão para um gênero narrativo (no nosso caso, o gênero narrativo oral épico futebolístico)<sup>7</sup>; porque mesmo numa narrativa oral há o dito como mera referência circunstancial dos fatos corriqueiros na vida dos cidadãos (“a palavra-ação”) e há o dito como exercício de um dizer que se espalda na experiência do narrador, nas recorrências aos recursos fônicos adequados para dar à sua narrativa a dose exata de encanto e de embevecimento, o que qualificará e distinguirá o mestre dos discípulos (Todorov, 1970; Zumthor, 1987; Fonseca, 1988).

Era essa exigência entre a justeza da palavra falada e a beleza resultante do seu dizer, ou seja, entre a submissão do fato pela versão, em favor de uma narrativa carregada de “cores fortes”, característica dos duelos entre heróis, deuses e mortais por que clamava Nelson Rodrigues (1994) nas suas crônicas. Se na narração de futebol do rádio, na ausência da imagem, difícil seria averiguar o grau de justeza das palavras diante do fato narrado, haveria para Nelson Rodrigues a soberania do dizer poético, o que transformava os narradores em verdadeiros Homeros, Dantes e Camões. E esses narradores, dizia o autor, davam ao povo “uma implacável vidência”; e prosseguia eufórico (1993:87)<sup>8</sup>:

*Dir-se-ia que, apesar da estúpida distância física, todo o Brasil era testemunha visual e auditiva de cada lance da partida. E eu “vi”, no momento do gol, “vi” Amarildo, a cara, o peito, a loucura de Amarildo. De seus lábios pendia a baba elástica e bovina dos possessos. Nas páginas de Dostoievski é assim que os possessos babam profissionalmente.*

<sup>7</sup> Ver capítulo 9.

<sup>8</sup> Comentário sobre o jogo Brasil 2 x 1 Espanha, pelas oitavas-de-final da Copa do Chile, em 06/06/1962.

Nelson Rodrigues foi um dos primeiros analistas do futebol a chamar a atenção para as várias *verdades* contidas nas transmissões de rádio e TV. De um lado, uma verdade “inapelável” do vídeo-tape; do outro lado, a versão dos fatos como uma “verdade” que está com a “imaginação” dos locutores. Para o autor, o verdadeiro, o real, ou o que deveríamos aceitar como *verdade* é a cena inventada, recriada, redimensionada na voz do locutor de rádio. E a invenção, nesse caso, é peça indissolúvel da performance, de uma competência requisitada quando da interpretação e criação de uma história. Todorov (1970:110), ao tratar da questão da retórica como o exercício do dizer belo, em oposição ao dizer justo, já afirmara que essa distinção entre

*a palavra que se considera justa e aquela que se qualifica de bela, desapareceu de nossa sociedade; pede-se hoje ao poeta, em princípio, que diga a verdade, discute-se a significação de suas palavras, não sua beleza. São duas reações totalmente diversas.*

Narrar o justo e não o belo, requisitar aquilo que é apenas “verídico”, seria então distanciar a imaginação da “essência” do próprio evento. Segundo Saramago (1992:134), o acerto, não raramente, “é muito maior quando inventamos”, porque “a invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exacta”. Comparando a narração de um jogo no rádio com as imagens do mesmo jogo narradas na TV<sup>9</sup>, Nelson Rodrigues (1993:90) também depõe a favor do invento, da imaginação desenfreada desses narradores. Dizia ele:

---

<sup>9</sup> 13 de junho de 1962, em vídeo-tape. Brasil 4 x 2 Chile, pelas semifinais da Copa do Mundo.

*O povo não sabia como conciliar as duas coisas: – o delírio dos locutores e a exata veracidade da imagem. Após a batalha de ontem eu vi tudo. A verdade está com a imaginação dos locutores. E repito: – a imaginação está sempre muito mais próxima das essências. Ao passo que o video-tape é uma espécie de lambe-lambe do Passeio Público, que retira das pessoas toda a sua grandeza humana e esvazia os fatos de todo o seu patético.*

*Disseram os locutores que o Brasil fizera, contra a Inglaterra, uma exibição deslumbrante. Pura imaginação e, por isso mesmo, altamente veraz. O video-tape demonstrou o contrário. Azar da imagem. (grifos meus).*

Um depoimento. O locutor Fiori Giugliotti, quando entrevistado no “Programa Sílvio Santos” (SBT, 1993), defendeu a sua predileção pela narração radiofônica, sugerindo motivos semelhantes aos colocados por Nelson Rodrigues quando discorria sobre a diferença entre a narração do rádio e a narração da TV. Eis as palavras de Giugliotti:

*Ah, eu gosto mais de rádio, eu sou mais rádio, nasci pra rádio... televisão é mais cadenciado, sabe, Sílvio, é mais ilustrativo, é mais desenhado: ao passo que pelo rádio você precisa acompanhar a bola, você precisa fabricar mais ilusões, você se transforma num verdadeiro vendedor, mercador de ilusões, você precisa às vezes fazer o próprio jogo, porque o jogo tá ruim, então você precisa melhorar o ritmo do jogo, a qualidade do jogo, fazer jogando cacos, criando bordões, pra você segurar o ouvinte grudado na audiência do rádio.*

Se o primeiro contato do torcedor de futebol com a narração esportiva foi através do rádio, então o seu referencial foi a voz do narrador e não a própria imagem do jogo. Essa “franqueza íntima e particular de pessoa a pessoa”, esse “manto de invisibilidade” a que se referia McLuhan (1964:339) fez do rádio o primeiro mensageiro da contenda esportiva. Ou como diria Ferguson (1983:156):

*(...) sportscasting is a monolog or dialog-on-stage directed at an unknown, unseen, heterogeneous mass audience who voluntarily choose to listen, do not see the activity being reported, and provide no feedback to the speaker and addressees.*

É natural, pois, que nos dias de hoje os torcedores mantenham o hábito da escuta dos jogos – a palavra falada dando vida à cena – mesmo estando diante das imagens, evitando assim o desconforto do silêncio (a eloquência muda da tela). Vale aqui apresentar as palavras de McLuhan (1964:340) acerca da força gestual da palavra falada, ou por outra: da apropriação das qualidades gestuais desenhadas na escrita para o plano dos recursos fônicos, das sutilezas da voz:

*Se sentarmos e conversarmos no escuro, as palavras de repente adquirem novos significados e texturas diferentes. Tornam-se mais ricas até do que a arquitetura, que, segundo Le Corbusier, é melhor sentida à noite. Todas as qualidades gestuais que a página impressa elimina da linguagem retornam à linguagem no escuro – e no rádio.*

Uma questão: Por que há várias maneiras de se acompanhar uma partida de futebol, como por exemplo, assistindo ao jogo no campo mas ouvindo simultaneamente a narração no radinho de pilha, ou assistindo ao jogo na TV, com o som deste aparelho desligado (um antigo hábito de vários torcedores), mas mantendo o som da narração no rádio como guia?

Outra questão: Por que existem variações de se “ver” uma partida de futebol na TV, com ou sem o auxílio do rádio, quando o torcedor poderia muito bem desligar o som e

somente assistir ao jogo em silêncio, sem o apoio do locutor, quando ele, torcedor, conhecesse tão bem as regras que pudesse abrir mão dessa segunda referência?

Uma possível resposta: porque o som da narração já se tornou parte integrante do próprio espetáculo<sup>10</sup>. Diante da TV, quando a cena fala por si, é a voz do narrador que funciona como uma “dêixis oral”, como uma mímica sonora, num processo inverso ao dos mestres indianos que nas suas palestras usavam o gesto como elemento indicial do seu discurso, dando apoio à fala. No caso do jogo de futebol, **o som que reveste o texto é o gesto que complementa, metaforicamente, a imagem**. A fala apóia a cena, ou ainda mais, são almas gêmeas em movimento. A ação dos contendores em campo, o rolar da bola, em suma, a cena posta na tela é retratada pela força do texto narrado que tem como veículo, no sentido de uma função referencial, o próprio som da voz do narrador, o elemento físico, como uma **metáfora sonora** que **imita** a imagem, dando-lhe um sentido, um elo indelével entre som e ação. Ou ainda, como um signo “*motivé qui comporte une signification dans le sens littéral du terme (qui porte la signification en lui-même)...*” (Fónagy, 1983:200). Eloquente, redundante e enfática, a imagem norteia o texto, a fala vivifica esse texto e confirma pelo dito aquilo que é visto. Sincrônica, instantaneamente.

Essa instantaneidade – que se diga a tempo – é, em parte, retrospectiva, porque mesmo operando com todos os recursos disponíveis numa técnica narrativa que dê ao locutor o dom de uma previsibilidade possível do lance, haverá sempre entre ele e a cena a ser narrada uma duração mínima de intervalo por onde penetrarão, já permeados entre si,

---

<sup>10</sup> Refiro-me a “espetáculo” como performance, no sentido cênico da palavra; diferente, portanto, do “programa jogo de futebol”, isto é, de um modelo de entretenimento que a emissora oferece e que já pressupõe um jogo narrado, comentado, dividido em dois tempos, com propaganda, etc, etc.

os modelos assentados na sua memória e as novas combinações necessárias entre prosódia e texto, requisitadas no exato instante (ou o mais aproximadamente possível) da narração do evento.

Segundo Ong (1981:12), a narrativa oral, entre todos os gêneros, é a que mantém os laços mais fortes com a memória. Para ele, “narrative is fundamentally retrospective. Even a live radio broadcast of a football game tells you what is just over with”. Penso em parte que sim, e em parte que não. Sim, no sentido que carrega o termo *retrospectiva*, na forma em que foi comentado há poucas linhas atrás. Seria ingenuidade não aceitar que primeiro há que existir o lance para que a narração se faça. Não, quando o autor extrapola seu comentário, afirmando em seguida que toda narrativa é artificial e que o tempo da narrativa, criado *fora* da memória, é também artificial, mais relacionado com um *tempo existencial*. E conclui: “Reality never occurs in narrative form”.

O autor, percebe-se, não se dá conta, então, desse segundo processo de sincronismo requisitado pelo jogo, concomitante à narrativa. Não se dá conta também da associação entre as regras e estratégias do jogo, entre as opções possíveis de jogadas, muitas vezes previsíveis, e a capacidade do narrador de se antecipar ao evento e narrá-lo simultaneamente, ajustando o som à ação. Não se dá conta ainda de que se tal ocorrência é resultante de uma mera coincidência, por tentativa e erro, ou por qualquer outro expediente, ainda assim ela de fato *fato* é, e portanto, insere-se no universo das coisas reais, *não-artificiais, não-existenciais*. Se, segundo as suas próprias palavras, “the bard is always caught in a situation not entirely under his control” (op. cit.:18), ou seja, o imprevisível é sempre companheiro da sua *performance*, como não aceitar a

espontaneidade, o improviso e a coincidência no percurso narrativo do locutor? Se tais circunstâncias são, contudo, proficuas na construção de futuros modelos que formarão, além da pura transmissão oral uma “tradição oral” dos narradores de futebol, isto são outros quinhentos!; ou por outra: são outros quarenta e cinco minutos....

A coincidência ocorre quando o locutor, diante de uma troca de passes muito rápida, antecipa o lance, narrando-o segundos antes da efetivação da jogada. Algumas vezes o resultado é satisfatório, criando um perfeito sincronismo entre a ação e a sua descrição; outras, não. Nesse caso, geralmente, há uma rápida correção, com o prosseguimento da narração do lance seguinte. Eis um exemplo: “Lá vem Vampeta. Tocou no lado esquerdo, antecipa lan... o zagueiro Ronaldo” (Dirceu Maravilha, capítulo 9, exemplo 43).

A previsibilidade é no fundo um exercício de aprendizagem. Quanto mais conhecemos alguma coisa, melhor entendemos o seu comportamento, melhor poderemos prever seus passos futuros. Durante as gravações no laboratório, o locutor José Silvério, corroborando uma hipótese deste pesquisador (Rocha Filho, 1989), comentava que o narrador de rádio, muitas vezes, para manter o ritmo acelerado, encaixando adequadamente as marcas ao longo da narração, “antecipa” a descrição da jogada, adiantando-se ao próprio lance do jogo.

No futebol, o conhecimento das regras e dos esquemas táticos possibilita ao narrador “cantar” a jogada, antecipando-se ao evento. No entanto, a ação individual de muitos atletas, a “jogada inspirada” do craque ou até mesmo a falha do “perna-de-pau”, freqüentemente reverte o caminho da bola, desviando o objetivo do time e,

conseqüentemente, o percurso narrativo do locutor. Nesse momento, ele terá que exercer com maestria o domínio das marcas, como por exemplo, repetições de palavras, uso de jargões, etc, para automaticamente enveredar o seu discurso por uma nova situação cênica em campo, sem perder o ritmo, ou como preferem outros – o *timing* da partida. Também conta, nessa hora, a sua capacidade de improviso. A competência do narrador, adquirida através dos anos de exercício da profissão, também lhe dá condições de efetuar tais mudanças bruscas com agilidade e desenvoltura.

José Silvério observou que os jovens candidatos a locutores demonstram freqüentemente grande talento como narradores. Conseguem “imitar” muito bem os mestres da locução de rádio, utilizando adequadamente as marcas e atribuindo, de memória, os nomes dos jogadores dos times de acordo com um posicionamento tático num jogo fictício. Mas quando colocados diante do jogo real, esses jovens não conseguem manter uma boa desenvoltura para ora improvisar, ora lançar mão das marcas adequadas à descrição da cena, ora prever a jogada, nomeando corretamente o autor do passe. Os jovens narradores falham. E falham precisamente porque ainda não desenvolveram a difícil arte de lidar com o duplo sincronismo da narração futebolística. Lidar com a ocorrência do *real*. Como veremos nos exemplos adiante, eles terão que aliar a simultaneidade da produção do texto, da sua interpretação e da sua interação com a plateia, com uma outra simultaneidade: a do jogo.

É interessante atentar para as observações de Jakobson (1971:336) acerca das relações entre as artes visuais (aí inclusas a pintura e a escrita) e as artes verbal e musical. (E agora ousou apropriar-me do termo “musical” para estabelecer as propriedades representadas por uma melodia, um ritmo e uma intensidade como elementos

constituintes de uma música que percorre toda a narrativa oral épica, dos bardos e dos cantadores das feiras, dos repentistas e dos poetas, dos pregadores e dos locutores esportivos). Para Jakobson, os aspectos visuais estariam mais relacionados com a apreensão por simultaneidade, enquanto os aspectos sonoros por sucessividade. Apesar de ambas as formas de percepção, a visual e a auditiva, ocorrerem no tempo e no espaço, é a primeira que tem como prioridade a dimensão espacial (apreensão simultânea da mensagem), enquanto a segunda tem como prioridade a dimensão temporal (apreensão da mensagem por contigüidade).

Vale então sugerir a possibilidade de ter o torcedor na voz do locutor um desdobramento temporal do evento que à sua vista se apresenta na totalidade espacial da imagem. Ou assim colocado, o que ele vê (e ouve) na tela se explica não pelo texto que acompanha a cena mas pela soma desse texto com os recursos fônicos que se desdobram na fala do narrador, sucessivamente, como um índice que “complementa” em sons o que iconicamente se apreende na imagem. Ou, de uma outra forma ainda, a palavra enunciada

*transforma em “ícone” o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário: motiva-o da presença desse corpo do qual ela emana: ou então, por um efeito contrário mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção: dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora [noventa minutos, talvez?] empresta a vida. À exposição prosódica e à temporalidade da linguagem a voz impõe assim, até apagá-las, sua espessura e a verticalidade de seu espaço. (Zumthor, 1987:20,21).*

Talvez, quem sabe, resida no inconsciente de todos esse fascínio pela busca de um retorno ao estado primeiro de oralidade – primeiro aprende-se a falar, depois escreve-se –; ou como bem comparou Madureira (1992:26), pela “palavra de honra”, há muito substituída pelo “preto no branco”, por uma sociedade “imbuída das normas do meio escrito” sem atentar para “as implicações de ser a pronúncia, e não a escrita, a base e a estrutura da linguagem” (Havelock apud Madureira, op. cit.).

No século XII, um homem “letrado” era aquele que possuía o engenho de extrair da “grosseria da voz uma expressão regulada”, pronunciando o seu discurso com “pertinência e justa modulação” (Huguccio da Pisa, in *Magnae derivationes*, apud Zumthor, 1987:123). Mas pertinência, modulação e expressão reguladas nada mais são do que algumas características detectadas na formação de um estilo, porque embora “la phrase reste la même, ce n’est que le style qui sera différent, d’une situation à l’autre”, dando à “lettre morte” a vivacidade “inhérente à toute communication vocale” (Fónagy, 1983:09).

A *palavra escrita* é irmã caçula da *palavra falada*. O exercício da leitura, mesmo depois do advento da *palavra impressa*, foi duro e lento. O som e o gesto impregnavam o cotidiano das pessoas. Difícil para a época alcançar a solidão da *palavra calada*. E antes ainda era muito pior. Durante os dez séculos que antecederam a “mágica gutenberguiana”, decifrar um texto transformava-se numa tarefa quase sempre muito árdua. Não raramente era necessária a reunião de um comitê para averiguar os sentidos dos termos escritos nos documentos. A própria leitura, até o século XVI, dava-se sempre acompanhada de uma espécie de sonorização sussurrada, envolvendo “um movimento do aparelho fonador, no mínimo batimentos da glote, um cochicho, mais comumente a vocalização, geralmente em voz alta” (Zumthor, 1987:105). Eram (somos?) na visão dos indígenas do Novo Mundo “homens barbudos que falavam sozinhos segurando nas mãos folhas de tecido branco” (Barrenechea apud Zumthor, op. cit.:105). Ler em silêncio, coisa rara para a época, valia louvores, rendia admiração confessa; tanto que nos *confessiones*, VI, 3, Santo Agostinho comenta, surpreso, a espantosa capacidade de Santo Ambrósio de ler “só com os olhos” (op. cit.:105).

Jakobson (1971:340), a propósito do que ele chama de “universality audible speech”, pergunta: Por que seria a fala a forma primordial de comunicação entre os homens?. A resposta (ou melhor seria dizer a não-resposta, ou ainda, as várias perguntas a serem elucidadas) é sugerida num exemplo simples e perspicaz:

*All human beings except those with pathological conditions speak. Speechlessness (aphasia universalis) is a pathological state. On the other hand, illiteracy is a widespread, in some ethnic groups even general, social condition. Why is it that visual word messages are, so to say, a superstructure, a "parasitic formation" upon the universal phenomenon of spoken language? Why are all other forms of human communication only secondary and optional? Either they are, as in the case of writing, substitutes for oral communication, or they are only concomitant, subsidiary vehicles, like, for example, gestures or facial expressions. These facts demand elucidation.*

Essa oposição entre o escrito e o falado é um tanto delicada, porque relegando a escritura ao estágio da "lettre morte" recusamos, a priori, a existência no texto de uma voz que promove, segundo Foucault (1972:14,15), "a descrição intrínseca do monumento", negando ao texto o lugar de uma linguagem dona de uma voz "reduzida ao silêncio". A história,

*(...) em sua forma tradicional, empreendia 'memorizar' os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falar estes traços que, por si mesmos, raramente são verbais, ou dizem em silêncio coisa diversa do que dizem. (op. cit.:14).*

Silente, mas *eloqüente*. Porque o silêncio "atravessa as palavras", indicando que o "sentido pode sempre ser outro" (Orlandi, 1992:14). O silêncio "é garantia do movimento de sentidos", pois "sempre se diz a partir do silêncio", reforçando "esse seu caráter necessário e próprio" (op. cit.:23). Segundo Maingueneau (1989:46):

*A retórica organizava-se em torno da palavra viva e integrava, conseqüentemente, à sua reflexão o aspecto físico do orador, seus gestos bem como sua entonação. Na realidade, mesmo os corpus escritos não constituem uma oralidade enfraquecida, mas algo dotado de uma "voz". Embora o texto seja escrito, ele é sustentado por uma voz específica: "a oralidade não é o falado", como lembra H. Meschonnic, que preconiza "a integração do discurso ao corpo e à voz, bem como a do corpo e da voz ao discurso".*

O autor esclarece a tempo que recusar a velha prática de relacionar uma instância primeira de uma fala perdida, que deu lugar à escrita, não significa negar a existência de uma voz "que habita a enunciação do texto, uma voz concebida, de ora em diante, como *uma das dimensões da formação discursiva*". Refere-se, certamente, à postura que assume Meschonnic (1982:15,16) ao afirmar que

*Une linguistique aphone étudiait des structures sonores. Les structures, les répétitions pouvaient être sonores. Elles n'étaient pas orales. C'est le paradoxe d'un structuralisme sans voix, sans énonciation, si occupé à ne plus confondre la diction et l'organisation rythmique qu'il en a perdu l'oralité. Il n'a su qu'étendre l'opposition du signifiant et du signifié à celle du parlé et de l'écrit, confirmant l'identification habituelle entre le parlé et l'oral. Inscrivant cette opposition dans la vieille mythologie de la lettre (morte, ou qui tue) et de la voix, seule vivante. L'âme et le corps. Cette opposition est un obstacle à une histoire de la voix, et du rythme.*

*L'idée semble pourtant d'une évidence ancienne, incontestable, que l'oral soit le parlé, que le passage à l'écrit soit la perte de la voix, du geste, de la mimique, de tout l'accompagnement du corps à l'énoncé proféré. De Platon à Derrida, la voix est la vie, l'écrit par lui-même est mort. (grifos meus).*

É possível que certas narrativas orais possam ser substituídas, sem grande perda da sua carga de significação, por um texto escrito. Recorro novamente a Jakobson (1973:43,44), quando ele afirma que

*Existe uma variedade de sistemas semióticos que compreende diversos substitutos da linguagem falada. Tal é o caso da escrita, que é, no duplo plano da autogênese<sup>11</sup> e da filogênese, uma aquisição secundária e facultativa relativamente à linguagem oral, a qual é comum a toda a humanidade, ainda que os aspectos gráficos e fônicos da linguagem sejam por vezes considerados pelos especialistas como duas "substâncias equivalentes". (...) Por outro lado, a linguagem escrita, por vezes subestimada pelos lingüistas, merece uma análise científica distinta que tome devidamente em consideração as características particulares da escrita e da leitura.*

Quando escrita, a palavra ganha e perde, simultaneamente, sua força ilocucionária. Ganha, na medida em que abre um leque de possibilidades de reutilização paradigmática dos seus vários sentidos (pode-se ler um texto de várias formas, interpretá-lo, traduzi-lo, fragmentá-lo, etc), dando-lhe outras feições que antes talvez não as tivesse. Perde, contudo, porque, dependendo da carência do conteúdo informacional que acompanha todo contexto que envolve uma narrativa, poderá afastar o destinatário do verdadeiro objetivo do emissor.

---

<sup>11</sup> O termo de oposição que geralmente se usa à *filogênese*, ou *filogenia*, que é, no sentido biológico, a história evolucionária das espécies, é *ontogênese*, que é o desenvolvimento do indivíduo desde a fecundação até a maturidade para a reprodução. No entanto, ao referir-se à escrita num plano filógeno, o autor buscou um sentido gramatical, na direção de uma evolução das unidades taxionômicas, ou seja, da ciência da classificação das palavras. Assim, torna-se evidente a sua preferência pelo termo *autogênese* em substituição a *ontogênese*. *Autogênese* seria, portanto, no plano gramatical, uma escrita que se gera a si própria, uma escrita autógena.

Essa possível ambigüidade reside, principalmente, na força ilocucionária; força essa, no sentido atribuído por Austin e Searle<sup>12</sup>, pela qual, conforme lembra Koch (1992:19), através da referência e da predicação, chega-se às características apropriadas do enunciado, e que só poderá ser desfeita, muitas vezes, com o auxílio insubstituível das marcas expressivas contidas na sua materialidade. A vivificação da palavra transporta a narrativa do seu estado primeiro de “celebração” para uma concretização da sua mais exata “singularidade”. Essa afirmação é compartilhada por Rosenfeld (1976:28,29) quando afirma que

*A palavra pode celebrar. nunca concretizar o ser individual e singular. somente dado a atos que incluem a percepção imediata. (...) O jogo fisionômico. a melodia sonora. o timbre da voz. o “crescendo” e “diminuendo”. “accelerando” e “ritardando” da fala e dos gestos. a vitalidade e tensão. os silêncios – tudo quanto distingue a pessoa existente. não pode ser definido pela palavra.*

Melhor aparelhado, o texto estará munido de outras ferramentas que colaborarão com maior eficácia para uma decodificação da mensagem dada, pois “somente a entonação, os gestos, as expressões fisionômicas e as condições gerais em que o enunciado é produzido permitirão detectar a verdadeira força do ato produzido” (Koch, 1992:21).

<sup>12</sup> Para Austin (1965) haveria três tipos de atos de fala: o ato *locucionário*, o ato *ilocucionário*, e o ato *perlocucionário*. O primeiro seria a própria organização do enunciado, onde, segundo Searle (1969), através de uma referência, acrescida de uma predicação, chegar-se-ia à caracterização, descrição, ou definição de uma propriedade ou sujeito. Poderíamos sugerir, portanto, o seguinte exemplo: *Zaldo (referência) é driblador (predicação)*. O segundo seria a realização da ação nomeada, que é a atribuição de uma determinada força proposicional (implícita ou explícita) ao enunciado, “uma outra maneira de designar o *que* e o *como*” (Koch, 1992:20). Assim sendo, teríamos, por exemplo: *é pênalti!* (isso quer dizer: *eu afirmo que o juiz marcou pênalti e que, inevitavelmente, será cobrado*). E o terceiro seria a relação de dependência entre certas funções da fala (convencer, elogiar, amedrontar, etc.) com o enunciado, como por exemplo: *você duvida que foi pênalti?* (ou assim colocado: *você não acha injusto o juiz não ter marcado pênalti?*). Ao contrário do ato ilocucionário, onde os performativos garantem na enunciação a realização da ação expressa, no ato perlocucionário o resultado de uma tal função no enunciado não teria necessariamente que se concretizar ou surtir algum efeito.

Contudo, é aconselhável evitar uma possível dicotomia entre dois fenômenos de tão profunda interação, como a língua e a fala, fugindo da afirmação saussureana de uma impossibilidade de apreensão da linguagem como um todo, resultando numa rigorosa separação entre os domínios da fala e da língua. É fundamental lembrar que ambas são produtos de uma mesma epiderme, tanto na sua materialidade quanto na sua abstração signíca, ou como bem afirma Jakobson (1973:28):

*Sem confrontar o código com as mensagens é impossível fazer uma idéia do poder criador da linguagem. Definindo a língua como "a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo", por oposição à fala, simples ato individual. Saussure não tem em conta a existência de um código pessoal que suprime a descontinuidade temporal dos fatos do discurso isolados e que confirma a preservação do indivíduo, a permanência e a identidade do seu eu; ele também não tem em consideração a natureza interpessoal, social, do "circuito da fala", dotado de uma faculdade de adaptação e implicando a participação de dois indivíduos pelo menos.*

Jakobson ainda refere-se a uma certa insistência em Saussure<sup>13</sup> quanto à "necessidade de dividir rigorosamente o domínio de estudo em língua e fala", como se fosse possível afirmar que a "língua é o único objeto da Lingüística propriamente dita" (1973:28). Possenti (1988:7,8) lembra que, se por um lado, o limite estabelecido por Saussure representou um posicionamento que se encaixava em conformidade com as exigências científicas, excluiu, por sua vez, do objeto da lingüística, fenômenos extremamente importantes, "principalmente se a língua é entendida como meio de comunicação, porque é empiricamente evidente que os falantes não se comunicam por signos". Possenti (op. cit.:14) prossegue afirmando que

---

<sup>13</sup> 1916. *Curso de lingüística geral* (1972, 4ª ed.)

*(...) as línguas naturais não são estruturas, mas quase-estruturas, ou, de outra maneira, as línguas naturais são sintática e semanticamente indeterminadas, no sentido de que qualquer enunciado demanda, para sua interpretação efetiva, além dos elementos da sintaxe e da semântica, uma relação ao seu contexto de produção.*

O estilo narrativo dos locutores de futebol é tão marcante que algumas vezes a imprensa escrita, geralmente mais econômica (os espaços nos jornais e revistas, se comparados aos noventa minutos de narração dados aos locutores de rádio e TV são extremamente reduzidos), procura, através da pena, imitá-lo, na tentativa de dar ao leitor uma idéia de aproximação sincrônica entre o evento e a narrativa. Ferguson (1983:153) já afirmava que

*A more distinctive clue is the prosodic pattern, i.e., the features of tempo, rhythm, loudness, intonation, and other characteristics of voice. This clue is so powerful that can often serve to distinguish not only sports announcing from other radio talk but even baseball from football announcing when the segment phonetic characteristics and, hence, the actual words of the broadcast are muffled or masked.*

Segundo Fernández (1974:62), mesmo não dispondo dos recursos da linguagem oral, a imprensa escrita tende a apelar para a “afetividade da língua” que opera através de associações por similaridade ou contigüidade. As versões supersensibilizadas de emoção, ritmo de narração, efeitos fônicos, tom interjetivo, todos estes elementos são, segundo a autora, “responsáveis pelo grau superlativante dado ao conteúdo da mensagem” (op. cit.:108).

Para dar uma visão aproximada do que realmente ocorre em campo, alguns jornalistas usam transpor, quase na íntegra, lance por lance do jogo. As frases curtas dão à leitura um ritmo, uma cadência acelerada, criando um efeito de “presentificação” da cena narrada. O texto é veloz porque corre a bola. Intercambiando o tempo verbal entre o presente do indicativo e o pretérito perfeito, abusando das frases curtas, o cronista aproxima a palavra escrita no papel para uma fala imaginária do locutor. Não é, digamos, a transcrição exata da cena, mas sim, uma tentativa de transposição da escrita para a fala, impingindo à narrativa, através das marcas de expressão de um narrador, uma coloração variada, com menores ou maiores matizes de emoção.

Ruy Castro (1995:164) revela-nos tal instante de interação entre o narrar da cena através da pena e a cena em si, delimitado num tempo espantoso de exatos três minutos, suficientes para que o “passarinho” Mané Garrincha, na Copa de 1958, arrasasse os russos. A autoria do texto é do jornalista Ney Bianchi para a *Manchete Esportiva*, e procura imitar a narração ao vivo do jogo. A partir desse texto poderemos tecer alguns comentários na tentativa de elucidar melhor as diferenças entre uma cena oralmente narrada e esta mesma cena transposta para um periódico. Eis o texto:

**Monsieur Guigue, gendarme** nas horas vagas, ordena o começo da partida. Didi centra rápido para a direita: 15 segundos de jogo. Garrincha escora a bola com o peito do pé: 20 segundos. Kuznetzov parte sobre ele. Garrincha faz que vai para a esquerda, não vai, sai pela direita. Kuznetzov cai e fica sendo o primeiro **João** da Copa do mundo: 25 segundos. Garrincha dá outro drible em Kuznetzov: 27 segundos. Mais outro: 30 segundos. Outro. Todo o estádio levanta-se. Kuznetzov está sentado, espantado: 32 segundos. Garrincha parte para a linha de fundo. Kuznetzov arremete outra vez, agora ajudado por Voinov e Krijveski: 34 segundos. Garrincha faz assim com a perna. Puxa a bola para cá, para lá e sai de novo pela direita. Os três russos estão esparramados na grama, Voinov com o assento empinado para o céu. O estádio estoura de riso: 38 segundos. Garrincha chuta violentamente, cruzado, sem ângulo. A bola explode no poste esquerdo da baliza de Iashin e sai pela linha de fundo: 40 segundos. A platéia delira. Garrincha volta para o meio do campo, sempre desengonçado. Agora é aplaudido.

A torcida fica de pé outra vez. Garrincha avança com a bola. **João** Kuznetzov cai novamente. Didi pede a bola: 45 segundos. Chuta de curva, com a parte de dentro do pé. A bola faz a volta do lado de Igor Netto e cai nos pés de Pelé. Pelé dá a Vavá: 48 segundos. Vavá a Didi, a Garrincha, outra vez a Pelé, Pelé chuta, a bola bate no travessão e sobe: 55 segundos. O ritmo do time é alucinante. É a cadência de Garrincha. Iashin tem a camisa empapada de suor, como se já jogasse há várias horas. A avalanche continua. Segundo após segundo, Garrincha dizima os russos. A histeria domina o estádio. E a explosão vem com o gol de Vavá, exatamente aos três minutos.

A análise desta citação pode ser dividida em três planos distintos: (a) um plano *descritivo* por excelência; (b) um segundo plano, digamos, *explicativo*; e (c) um terceiro voltado para o *comentário*.

O plano *descritivo* (a) resgata ou tenta resgatar a cena tal qual ela ocorre, isto é, “ocorreu”<sup>14</sup> em campo. O tempo verbal é acionado com frequência no presente do indicativo, provocando assim a sensação de uma sincronia entre a narrativa e o fato narrado. Conjugando o verbo num tempo presente, o jornalista assume o papel (imaginário, é claro) de um locutor, resgatando o leitor para uma relação de sincronismo entre o fato e a descrição, colocando-o na posição de um ouvinte, ou mais exatamente, de um torcedor, seja no campo de futebol, seja diante do rádio ou da TV.

No entanto, poderemos observar que a cronometragem do tempo (15 segundos... 20 segundos... 25 segundos, etc) é um dado que desequilibra o estado de sincronismo entre locução e ação, pois não é de todo usual que um locutor narre o tempo do jogo de modo tão detalhado, quebrando o fluxo mais constante da narração. Balizar a narrativa através de uma marcação constante do tempo de jogo seria, portanto, um elemento pertinente ao caráter *explicativo* (b), recortando a cena numa moldura que a define como uma ação ocorrida, cronometrada, quebrando o sincronismo entre o desempenho do jogador e a narração.

Tal expediente também pode ser entendido como um *comentário* (c) do próprio jogo, porque organiza a narrativa, recortando-a em episódios menores, ou seja, delatando o

---

<sup>14</sup> O “tempo real” passado entre o evento e o texto está, de fato, distanciado em um dia ou dois, já que o artigo foi escrito e publicado após o jogo.

artifício da diacronia entre ação e narração, aquele tempo hábil para que o observador que narra possa reorganizar as imagens através de uma outra linguagem que é a escrita. O final da citação também reflete tal distanciamento, pois não há a narração do gol, mas um comentário sobre o estado da torcida e do time, do desfecho da jogada.

Buscando corroborar essa análise, procurei editar a citação acima a fim de aproximá-la do estilo dos locutores de rádio. Para que esse objetivo fosse atingido foram retiradas todas as sentenças que se referiam ao tempo do jogo, exceção feita a duas delas – a primeira (15 segundos) e a última (55 segundos). Também foram omitidas a primeira frase do texto e as quatro últimas, exatamente aquelas que não se enquadravam no perfil de um estilo narrativo de um locutor de rádio, estando mais próximas do estilo dos comentaristas e dos repórteres de campo (itens **b** e **c**). Também, pela mesma razão, foi extraída a sentença que aponta o lateral-esquerdo da equipe russa como sendo “o primeiro João da Copa do Mundo”<sup>15</sup>. O texto reformulado resultaria assim:

---

<sup>15</sup> Segundo Ruy Castro (op. cit.,1995), criou-se um folclore de que Garrincha sempre chamava os seus adversários na Copa de 58 por “João”. Para ele, Garrincha, todos os seus marcadores teriam o mesmo destino: padecer de um drible tortuoso e moleque. Estavam todos condenados a figurar na sua memória como meros “joões”. Puro folclore. Ou não?

TEXTO ORIGINAL	TEXTO REFORMULADO
<p><i>“Monsieur Guigue, gendarme nas horas vagas, ordena o começo da partida. Didi centra rápido para a direita: 15 segundos de jogo. Garrincha escora a bola com o peito do pé: 20 segundos. Kuznetzov parte sobre ele. Garrincha faz que vai para a esquerda, não vai, sai pela direita. Kusnetzov cai e fica sendo o primeiro <b>João</b> da Copa do mundo: 25 segundos. Garrincha dá outro drible em Kuznetzov: 27 segundos. Mais outro: 30 segundos. Outro. Todo o estádio levanta-se. Kuznetzov está sentado, espantado: 32 segundos. Garrincha parte para a linha de fundo. Kuznetzov arremete outra vez, agora ajudado por Voinov e Krijveski: 34 segundos. Garrincha faz assim com a perna. Puxa a bola para cá, para lá e sai de novo pela direita. Os três russos estão esparramados na grama, Voinov com o assento empinado para o céu. O estádio estoura de riso: 38 segundos.</i></p>	<p><i>Didi centra rápido para a direita: 15 segundos de jogo. Garrincha escora a bola com o peito do pé. Kuznetzov parte sobre ele. Garrincha faz que vai para a esquerda, não vai, sai pela direita. Kusnetzov cai. Garrincha dá outro drible em Kuznetzov. Mais outro. Outro. Todo o estádio levanta-se. Kuznetzov está sentado, espantado. Garrincha parte para a linha de fundo. Kuznetzov arremete outra vez, agora ajudado por Voinov e Krijveski. Garrincha faz assim com a perna. Puxa a bola para cá, para lá e sai de novo pela direita. Os três russos estão esparramados na grama, Voinov com o assento empinado para o céu. O estádio</i></p>

*Garrincha chuta violentamente, cruzado, sem ângulo. A bola explode no poste esquerdo da baliza de Iashin e sai pela linha de fundo: 40 segundos. A platéia delira. Garrincha volta para o meio do campo, sempre desengonçado. Agora é aplaudido.*

*A torcida fica de pé outra vez. Garrincha avança com a bola. João Kuznetzov cai novamente. Didi pede a bola: 45 segundos. Chuta de curva, com a parte de dentro do pé. A bola faz a volta do lado de Igor Netto e cai nos pés de Pelé. Pelé dá a Vavá: 48 segundos. Vavá a Didi, a Garrincha, outra vez a Pelé, Pelé chuta, a bola bate no travessão e sobe: 55 segundos. O ritmo do time é alucinante. É a cadência de Garrincha. Iashin tem a camisa empapada de suor, como se já jogasse há várias horas. A avalanche continua. Segundo após segundo, Garrincha dizima os russos. A histeria domina o estádio. E a explosão vem com o gol de Vavá, exatamente aos três minutos*

*estoura de riso. Garrincha chuta violentamente, cruzado, sem ângulo. A bola explode no poste esquerdo da baliza de Iashin e sai pela linha de fundo. A platéia delira. Garrincha volta para o meio do campo, sempre desengonçado. Agora é aplaudido.*

*A torcida fica de pé outra vez. Garrincha avança com a bola. Kuznetzov cai novamente. Didi pede a bola. Chuta de curva, com a parte de dentro do pé. A bola faz a volta do lado de Igor Netto e cai nos pés de Pelé. Pelé dá a Vavá. Vavá a Didi, a Garrincha, outra vez a Pelé, Pelé chuta, a bola bate no travessão e sobe: 55 segundos. O ritmo do time é alucinante. É a cadência de Garrincha. Iashin tem a camisa empapada de suor, como se já jogasse há várias horas.*

O resultado obtido confirma a hipótese de que, através da manutenção do tempo da narrativa no presente do indicativo, o autor se aproxima de um modelo que sugere a idéia de uma narração de futebol ao vivo. Ou, como coloca Ferguson (1983:164):

*The simple present is the characteristic form of the verb in direct reporting in SAT (sports announcer talk) when the sport being reported is one with a succession of rapid events.*

Outro expediente utilizado e de grande importância para a caracterização desse gênero narrativo foi a confecção de frases relativamente curtas, mantendo assim um ritmo narrativo que acompanha a cadência de um jogo corrido, cheio de expectativas, dribles, passes ágeis, buscando sempre o gol adversário.

Observemos agora um outro exemplo, esse diretamente extraído da narrativa oral. Trata-se de uma transcrição de uma jogada de ataque durante uma partida entre Palmeiras x Corinthians pelo Campeonato Brasileiro de 1994. Esta mesma jogada será narrada por dois locutores, um do rádio e outro da TV.

<p><i>Jogo.</i> Palmeiras 1x1 Corinthians.  <i>Local.</i> São Paulo.  <i>Data.</i> Dezembro/1994.</p>	
<p><b>Contexto.</b>          Jogo decisivo pelas finais do Campeonato Brasileiro. Estádio lotado. As duas equipes são do mesmo estado. A transmissão de rádio é feita por uma emissora local, com alcance regional, enquanto que a transmissão pela TV é feita por uma emissora do Rio de Janeiro para todo o território nacional.</p>	
<p><b>Descrição da cena narrada.</b>          Jogada de ataque do Palmeiras levando perigo ao gol adversário. A bola é chutada para fora, resultando num lance frustrado.</p>	
<b>Exemplo 1.</b>	<b>Exemplo 2.</b>
<p><i>Locutor.</i> Fiori Giugliotti  <i>Emissora.</i> Rádio Bandeirantes, SP.</p>	<p><i>Locutor.</i> Galvão Bueno.  <i>Emissora.</i> TV Globo, RJ.</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b>          “Bola levantada cai na linha intermediária verde<sup>16</sup>, acaba ficando, na congestão, abriu comprido na ponta-direita, corre Edmundo, correu, alcançou, dominou, ajeitou, vai penetrando, estudando (?)<sup>17</sup> pro Alexandre, ele é perigoso, tentou passar uma vez, tentou, passou, enroscou-se todo, acabou perdendo, insistiu, recuperou, leva a bola, prende a bola, vira o corpo, vai pra esquerda, foge pra direita, tocou no comando, vai Rivaldo, penetrou, arrumou, vai virar, chutou, bateu na rede pela linha de fundo...”</p>	<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b>          “Dá duro em cima dele o time do Palmeiras, Flávio Conceição tira, lá vai Edmundo, lá vai a fera, vai pra cima da cobertura do Luisinho, mais atrás o Henrique, lá vem Edmundo, Luisinho por baixo deu conta dele, insiste Edmundo, tem o Cláudio mais atrás, faz o lance individual, bota na frente, pra Rivaldo, ganhou, olha o Palmeiras, bateu direto, na rede pelo lado de fora...”</p>
<p><i>F0 máximo.</i> 356 Hz (última linha, na sílaba /re/ da palavra /rede/).</p>	<p><i>F0 máximo.</i> 375 Hz (penúltima linha, sílaba /re/ da palavra /rede/).</p>
<p><i>F0 mínimo.</i> 124 Hz (última linha, na sílaba /do/ da palavra /fundo/).</p>	<p><i>F0 mínimo.</i> 123 Hz (última linha, sílaba /ra/ da palavra /fora/).</p>
<p><i>Duração do episódio.</i> 23,6 s</p>	<p><i>Duração do episódio.</i> 26,9 s</p>
<p><i>Nº total de sílabas.</i> 165</p>	<p><i>Nº total de sílabas.</i> 121</p>
<p><i>Nº de sílabas por segundo.</i> 6,9</p>	<p><i>Nº de sílabas por segundo.</i> 4,4</p>

<sup>16</sup> Referindo-se ao lado do campo defensivo do Palmeiras, equipe que tem a cor verde no uniforme.

<sup>17</sup> O ponto de interrogação entre parênteses, nos exemplos do rádio, substitui um termo que não foi possível identificar.

A análise dos parâmetros de altura, duração e intensidade, assim como da composição do próprio texto, apontam algumas diferenças que marcam os estilos dos locutores do rádio e da TV. Os textos se assemelham quanto à confecção das sentenças, geralmente curtas, interpolando os verbos entre o presente do indicativo e o pretérito perfeito. O vocabulário é comum aos dois narradores. Os níveis máximos e mínimos de altura são praticamente idênticos. No entanto, as extensões dos períodos analisados, com durações praticamente idênticas, com um diferencial mínimo de 3,3 segundos, diferem entre um narrador e outro quanto ao número de sílabas por segundo. O locutor de rádio pronuncia, em média, quase o dobro de sílabas. Quando a pausa não é um índice de gol ou de uma outra jogada importante, quando o silêncio não é um referencial valioso na decodificação da mensagem, o locutor de rádio não economiza os verbos e suas repetições, com significados aproximados (“alcançou, dominou, ajeitou”; ou, “leva a bola, prende a bola”), preenchendo os espaços vazios que permeiam a narração radiofônica. Na TV, por outro lado, o silêncio é imagem eloquente.

O ritmo acelerado do rádio, em oposição ao ritmo mais cadenciado da TV, só poderá ser percebido com segurança a partir da escuta do jogo. Esse dado, aparentemente óbvio, deve ser levado em consideração quando sabemos que nenhum parâmetro – altura, intensidade ou duração (assim como a própria qualidade de voz do falante) – caminha independentemente. A aceleração ou o retardo na narração, obrigatoriamente, impõem ao locutor a necessidade de uma covariação entre níveis de frequência e intensidade, como também de realizar marcas vocálicas que facilitem o fluir da sua locução.

Fragmentando o exemplo citado anteriormente, no jogo entre a seleção brasileira e a seleção russa (Ruy Castro, 1995:164), aqui exemplificado como (**cit.**), dele retirando as sentenças explicativas e os comentários, e somando a esse exemplo as duas narrações acima transcritas, uma do rádio e outra da TV, aqui exemplificadas como (**ex.1**) e (**ex.2**), respectivamente; e ainda, substituindo os nomes dos jogadores do Palmeiras e do Corinthians pelos nomes dos jogadores do Brasil e da Rússia, e editando esses três *corpora*, com o intuito de caracterizar as três narrativas como a ação de um único jogo, teremos como resultado uma transcrição que passa a impressão ao leitor de se tratar de uma partida de futebol que poderia ter sido narrada na sua totalidade pelo rádio ou pela TV, embora nela residam fragmentos de um texto jornalístico. Eis o resultado obtido:

Veículo possível.	<b>Texto editado</b>
<b>Imprensa</b>	<i>“(cit.) Didi centra rápido para a direita. Garrincha faz que vai para a esquerda, não vai, sai pela direita. Kusnetzov cai.(ex.2) Dá duro em cima dele o time do Brasil, Didi tira, lá vai Garrincha, lá vai a fera,</i>
<b>TV</b>	<i>vai pra cima da cobertura do Kusznetzov, mais atrás Voinov, lá vem Garrincha, Kusnetzov por baixo deu conta dele, insiste Garrincha,</i>
<b>Imprensa</b>	<i>(cit.) Garrincha dá outro drible em Kuznetzov. Mais outro. Outro. Garrincha parte para a linha de fundo. Puxa a bola para cá, para lá e sai de novo pela direita. Pelé dá a Vavá. Vavá a Didi, a Garrincha,</i>
<b>Rádio</b>	<i>outra vez a Pelé, Pelé chuta, a bola bate no travessão e sobe, (ex1) cai na linha intermediária russa, acaba ficando, na congestão, abriu comprido na ponta direita, estudando (?) pro Vavá, ele é perigoso,</i>
<b>Imprensa</b>	<i>tentou passar uma vez, tentou, passou, enroscou-se todo, acabou perdendo, insistiu, recuperou, leva a bola, prende a bola, vira o corpo,</i>
<b>Rádio</b>	<i>vai pra esquerda, foge pra direita, tocou no comando, vai Pelé, penetrou, arrumou, vai virar, chutou, bateu na rede pela linha de fundo... (cit.) Didi pede a bola. Chuta de curva, com a parte de dentro</i>
<b>Imprensa</b>	<i>do pé,(ex1) corre Garrincha, correu, alcançou, dominou, ajeitou, vai penetrando, (ex.2) tem o Didi mais atrás, faz o lance individual, bota</i>
<b>Rádio</b>	<i>na frente, pra Pelé, ganhou, olha o Brasil, bateu direto, na rede pelo lado de fora...”</i>
<b>TV</b>	

A transmissibilidade dos três veículos, neste exemplo, só é possível porque a sintaxe permite uma sobreposição da prosódia típica da narração ao vivo<sup>18</sup>. Embora exista uma estrutura sintática adequada ao discurso futebolístico – estrutura que poderá ser redigida e, portanto, apresentada pela palavra escrita –, tal condição é necessária mas não é suficiente para caracterizar o gênero narrativo oral futebolístico, porque falta um elemento essencial nesse tipo de discurso que é o contorno intonacional. Melhor colocando: faltam os recursos fônicos adequados, marcadores do estilo narrativo dos locutores. Nesse caso, existe uma diferença crucial entre o texto escrito e o texto transcrito. Ou, nas palavras de Meschonnic (1982:17, 18):

*Il y a donc des écritures orales, et des discours parlés sans oralité. Il y a les imitations du parlé qui sont aussi autre chose que l'oralité. Autant que le transcrit est autre que l'écrit (...) [quando, muitas vezes] (...) l'écrit est confondu avec sa matérialité imprimée.*

Uma advertência: afirmar que o uso do tempo verbal no presente do indicativo melhor caracteriza uma narrativa futebolística oral não significa, necessariamente, que esse seja o tempo verbal exclusivo das narrações de futebol. Apenas acredito que num texto escrito, que busca resgatar a palavra para uma instância oral, sincrônica, instantânea, o uso do presente do indicativo, assim como as frases curtas, criam uma relação de sincronismo mais eficiente. No entanto, se o tempo é presente, diminui, conseqüentemente, a tensão narrativa, pois a cena estaria preenchida sem a suspensão da ação que está sendo narrada. Em muitos casos, transportar o verbo para um tempo passado, seguido de uma breve pausa, cria uma expectativa que leva o ouvinte/telespectador a um estado de tensão diante de uma jogada futura.

---

<sup>18</sup> A relação entre a sintaxe e a prosódia será analisada mais detalhadamente no capítulo 9.

Se observarmos com atenção o uso do tempo verbal no **exemplo 1**, na voz do locutor Fiori Giugliotti, e o texto escrito pelo jornalista Ney Bianchi (Ruy Castro, 1995:164), perceberemos claramente que na narração ao vivo, o locutor busca a repetição de uma fórmula que contém uma seqüência de verbos conjugados no pretérito perfeito, provocando um estado de suspensão da cena. No texto escrito, por outro lado, o jornalista visa, com a manutenção do verbo no presente do indicativo, passar a idéia de um estado presente, sem suspensão, linear, constante. Contudo, mais uma vez, são os recursos fônicos empregados durante a descrição da cena que irão, associados à própria estrutura sintática ágil, determinar o grau de expectativa do narrador.

No exemplo que segue pode-se observar a clara diferença quanto ao grau de expectativa registrado na narração de cada um dos locutores, embora a cena narrada seja a mesma. Nesse caso, o uso do tempo verbal no passado não criou um mesmo estado de suspensão, pois cada locutor possuía um ponto de vista diferente diante da jogada. Ambos conjugaram o tempo no passado, mas somente um (**exemplo 4**) lançou mão de uma seqüência mais característica da narração futebolística para períodos dessa natureza, ou seja: expectativa → pausa → suspensão → frustração. Eis os exemplos:

<p><i>Jogo.</i> Flamengo 5x1 Madureira.  <i>Local.</i> Rio e Janeiro.  <i>Data.</i> Junho/1996.</p>	
<p><b>Contexto.</b>          Campeonato estadual do Rio de Janeiro. Um jogo com resultado previsível entre uma forte agremiação e uma outra equipe de qualidade inferior. Pequeno número de torcedores e uma expectativa de poucas surpresas acerca de uma possível reviravolta no placar final da partida.</p>	
<p><b>Descrição da cena narrada.</b>          Falta com barreira para o Flamengo. Dois jogadores , um de defesa e outro de meio-campo apresentam-se para a cobrança. A bola não atinge a meta adversária e toma a direção da linha de fundo.</p>	
<b>Exemplo 3</b>	<b>Exemplo 4</b>
<p><i>Locutor.</i> Paulo Stein.  <i>Emissora.</i> TV Record, RJ.</p>	<p><i>Locutor.</i> Carlos Borges.  <i>Emissora.</i> Rádio Nacional, RJ.</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b>          “Léo Feldmann ainda tá em cima, ó! dizendo pro Nélio e pro Iranildo...”  <i>(Comentarista: “E tem o Mancuso por ali também, hein...”)</i>          “Pois é, tem o Mancuso e o Jorge Luís. É bom pra quem tem pé esquerdo essa falta, viu (sic)? Partiu Mancuso, aí bola foi pra fora. Se fosse o Jorge Luís seria gol, Márcio Guedes...  <i>(dirigindo-se ao comentarista, sorrindo...).</i></p>	<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b>          “O Mancuso vai pra cobrança, tem Jorge Luís de perna direita, Mancuso de perna esquerda, Léo Feldmann ajeita novamente a barreira, vai correr pra bola, vai ser autorizado, vai contar e mandar. Olha o Mengão podendo chegar no quarto, no quarto gol, Mancuso... correu para a bola, bateeu...! pela linha de fundo, rente ao poste superior, Wellington!”</p>

Percebe-se no **exemplo 3** (TV) um estilo mais voltado para o comentário, com uma sintaxe apoiada nas subordinações. O locutor, embora utilizando as sentenças num tempo passado, não criou nenhum estado de tensão, sem provocar a suspensão da cena narrada. Ele também demonstra uma preferência por um outro jogador na cobrança do chute de falta e, portanto, o resultado final da locução foi de frustração, com uma dose de ironia detectada a partir da troca final de diálogos com o comentarista. O contorno intonacional na hora da narração do chute a gol manteve um leve declínio de *pitch*, como se a jogada já fosse previsível, fosse cena passada, sem maiores conseqüências para o goleiro adversário.

Já no **exemplo 4** (rádio), o locutor usou o tempo verbal no passado com a intenção de criar um estado de expectativa, suspendendo a narração para um ponto de tensão. Aqui, percebe-se uma sintaxe que enfatiza a ação através de uma estrutura paratática, carente de conjunções, de subordinações, propiciando uma melhor superposição dos contornos intonacionais, característicos da narração futebolística mais tradicional<sup>19</sup>. Houve uma elevação de *pitch* acompanhada de uma distensão da última sílaba da palavra “bateu”. Para o locutor do **exemplo 3** (TV), a bola não levou nenhum perigo ao time adversário. Para o locutor do **exemplo 4** (rádio), o chute foi perigoso.

A importância do percurso intonacional na fala do locutor, caracterizando a ação no campo, pode ser demonstrada no **exemplo 5**. Jogavam Brasil x Honduras. O locutor descrevia uma evolução de jogada de ataque do Brasil à meta adversária. O jogador Romário avançava rapidamente com a bola:

---

<sup>19</sup> Uma curiosidade: para um ouvinte que desconheça as regras do futebol e a escalação do trio de arbitragem, a omissão do sujeito da ação (“vai correr pra bola...”) poderá passar a impressão de que o sujeito da ação é o juiz Leo Feldmann e não o jogador Mancuso, nomeado no final do exemplo (“Mancuso... correu para a bola...”). (Exemplo 4).

**Exemplo 5**

*Jogo:* Brasil 8x2 Honduras.

*Local:* Estados Unidos.

*Data:* Maio/1994.

*Locutor:* Galvão Bueno.

*Emissora:* TV Globo, RJ.

“Lá vem Romário, lá vem Romário, lá vem Romário... vinha!”.

A mudança no tempo verbal ocorreu no exato instante em que o jogador brasileiro foi desarmado pelo defensor adversário. Embora o exemplo se refira a uma jogada narrada na TV, o enunciado tem uma característica semelhante ao estilo radiofônico, pois, sintaticamente, o sentido coordenado entre o verbo – transportado do presente para o imperfeito do indicativo – e o sujeito aponta para uma mudança de cena ágil. A alteração no contorno intonacional (elevação e queda do agudo para o grave, seguida de uma pausa brusca e alongada) e a conjugação do verbo no tempo passado provocaram uma suspensão narrativa da cena sem resultar, no entanto, num estado de expectativa. Na verdade, ocorreu exatamente o contrário, a jogada foi interrompida pelo time adversário e o locutor lançou mão do imprevisto<sup>20</sup> para caracterizar o lance como uma “frustração” de ataque a gol.

O revezamento dos tempos no presente e no passado produz o que Auerbach (1946:3) chama – a propósito do texto homérico – de “suspensão do estado de espírito”, quando o “não preenchimento total do presente faz parte de uma interpretação que aumenta a tensão mediante o retardamento”, não alienando da consciência “a crise por cuja solução se deve esperar com tensão”<sup>21</sup>. Numa narração tradicional, como a homérica, o tempo objetivo é o que vale, “mesmo que um episódio pertença ao passado e seja convocado para o presente da narração, que então se suspende para dar lugar a outra, que é narrada como se fosse presente” (Possenti, 1988:142)<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Este exemplo será retomado no capítulo seguinte com a finalidade de ilustrar a discussão sobre a importância do imprevisto na formação de um gênero narrativo futebolístico.

<sup>21</sup> Evidentemente, essa comparação requer um esforço no sentido de transpor uma análise no plano de uma teoria da literatura e das partes que estruturam a obra em si para um mero exemplo de um episódio futebolístico.

<sup>22</sup> Uma advertência: Possenti, após comentar o ponto de vista de Auerbach ressalta que, menos do que um “método seguro que possa ser trilhado”, a impressão que passa é de que as exigências para quem quiser seguir tal interpretação sustenta-se menos numa ordem metodológica do que numa ordem de caráter “pessoal”. Ou, de outra forma: tal ponto de vista só poderá ser sustentado numa concepção subjetiva que o

Na narração de futebol, o tempo real da ação e o tempo da ação descrita, dado o fenômeno do sincronismo, já são tempos presentes, podendo, portanto, prescindir do uso exclusivo de um verbo que atravessasse de um estado diacrônico para um sincrônico. O locutor é o menestrel da narrativa que definirá através dos recursos fônicos da sua fala a verdadeira relação entre o gesto vocal, a ação em campo e a imaginação/verificação do ouvinte/telespectador. Ou por outra:

*O texto escrito, uma vez que subsiste, pode assumir plenamente sua capacidade de futuro. Já o texto oral não pode, pois está muito estritamente subjugado pela exigência presente da performance; em compensação, ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos. (Zumthor, 1987:193).*

Se a fala pode ser tratada como uma possibilidade móvel da escrita, transportando-a de um estado permanente, gráfico, impresso, visual para um corpo ágil, sonoro, modulado, também seria apropriado tratar equivalentemente de um conceito metafórico que permite na palavra habitar um *espírito* que a ressuscita sempre, dando-lhe “la vivacité (...) inhérente à toute communication vocale” (Fónagy, 1983:09). Na fala, e em especial nas narrativas orais sincrônicas, a exemplo da narração de futebol, a palavra se veste desse corpo físico, independente, ciente de uma maioria adquirida desde os primórdios da história; de uma melodia do som, reverso da escritura, pois,

---

leitor (no nosso caso, o ouvinte/telespectador) faz a partir das condições do contexto, de uma realidade histórica.

*Da mesma maneira que a arma, o vaso, a roupa resultam de um trabalho da mão, sem mediação da máquina, o discurso é produzido pelo trabalho fisiológico da voz. Nada se imiscui entre o objeto e seu produtor, nem entre o objeto e seu consumidor, nem entre um e outro dos indivíduos implicados: mas, ao contrário, estabelece-se entre esses três termos uma ligação direta, estreita e quase necessariamente apaixonada. Donde a impossibilidade de mentalmente dissociar do conteúdo (a mensagem) o objeto que o contém (o som de uma voz); poetização natural da palavra, colocada na boca de quem a profere e no ouvido de quem a recebe, presente tanto para um quanto para o outro, com sua amplitude, sua altura e seu peso. (Zumthor, 1987:129,130).*

Como já coloquei anteriormente, a narração de futebol apóia-se, sintaticamente, numa estrutura coordenada com a alternância entre o presente do indicativo e o pretérito perfeito. Se esse artifício nos traz a impressão de uma certa “pobreza” de recursos para descrever o evento na sua totalidade, isto é, para esmiuçar todos os detalhes da ação, o uso das figuras de linguagem vem preencher essa carência. No seu estudo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, Jakobson<sup>23</sup> devota uma grande atenção à mobilidade das línguas naturais como dínamos criadores de novos sentidos. O autor demonstra como é possível perceber nos distúrbios afásicos a incapacidade das pessoas afetadas em realizar os processos de seleção e substituição para uma relação de similaridade – portanto, metafórica – e de combinação e contexto para uma relação de contigüidade – portanto, metonímica.

Um bom exemplo de metonímia na fala dos locutores de futebol pode ser extraído de um episódio narrativo de suma importância no jogo, quando a bola vai de encontro à trave. A narração dessa cena geralmente é feita com a nomeação da baliza (“na trave!”)

---

<sup>23</sup> 1977. *Linguística e comunicação*: São Paulo: Cultrix, p. 55.

ou com um termo substituto (“no pau!”, “no poste!”). Analisei quatro chutes a gol que resultaram em bola na trave, narrados de duas maneiras distintas, com dois locutores utilizando o termo “na trave” e dois locutores utilizando o termo “no pau!”. Eis os exemplos:

<p><i>Jogo.</i> Brasil 2x0 Peru.</p> <p><i>Local.</i> Uruguai.</p> <p><i>Data.</i> Julho/1995.</p>	
<b>Exemplo 6</b>	<b>Exemplo 7</b>
<p><i>Locutor.</i> Dirceu Maravilha.</p> <p><i>Emissora.</i> Rádio Bandeirantes, SP.</p>	<p><i>Locutor.</i> Sílvio Luís.</p> <p><i>Emissora.</i> TV Bandeirantes, SP.</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“Roberto Carlos autorizado, partiu pra bola, tentou o desvio, Edmundo! a bola foi no pau! o juizão tá marcando o que? nada? o lance foi normal ou num foi, Capriotti?”.</p>	<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“Lá vai ela... olho no lance... no pau! fizeram o corta-luz na hora, quase que deixam sem pai e sem mãe o Miranda. Eu quero ver de novo. Robertão meteu o charuto nela, ó! quem é que fez o corta-luz ali, Mário, ó lá...”</p>

<b>Exemplo 8.</b>	<b>Exemplo 9.</b>
<p>Narração improvisada de um jogo fictício. <i>(homenagem do narrador à época de ouro do escrete mineiro das décadas de 60 e 70).</i>  <i>Local.</i> Laboratório de Fonética Forense (DML / Unicamp).  <i>Data.</i> Abril/1995.</p>	<p><i>Jogo.</i> Palmeira 1x0 Grêmio.  <i>Local.</i> São Paulo.  <i>Data.</i> Dezembro/1996.</p>
<p><i>Locutor.</i> José Silvério.</p>	<p><i>Locutor.</i> Galvão Bueno.  <i>Emissora.</i> TV Globo, RJ.</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“Lá vem o Cruzeiro, desce com Piazza pro campo de ataque. Rolou na ponta-direita para Natal, ele dominou, arrancou até a lateral da grande-área, Tostão pediu na meia-direita, Evaldo fechou pelo comando, ele rolou pra Evaldo, dominou, invadiu, saiu o goleiro, ele bateu, na trave!”.</p>	<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“E finalmente é batido o tiro-de-meta aos 51 minutos. Tá bom dele terminar o primeiro tempo. Também já tínhamos 48 quando aconteceu tudo isso. E lá vai o Grêmio, com Zé Alcino, tem jogada, bateu... direto na trave! Outra bola na trave do time do Palmeiras!”</p>

Os percursos intonacionais para as narrações desses dois termos, “no pau” e “na trave”, são muito semelhantes. À substituição por contigüidade, no plano gramatical, entre “pau” e “trave”, de caráter metonímico (as traves antigamente eram feitas de pau), acrescenta-se, no plano fonético, uma função indicial semelhante à pausa que antecede o grito de gol (porque prepara a narração do próprio gol); metáfora sonora que uma vez enunciada – voz áspera, laringe tensa, com a vogal /a/ alongada, mantendo-se estável, numa frequência aguda e declinando para o grave no final– remete o torcedor à imagem da trajetória de uma bola que se choca contra a trave, não atingindo o seu objetivo, dando à palavra pronunciada, independentemente de um sentido gramatical, um sentido sonoro, musical. Obstáculo, força, velocidade, atrito, choque e desvio são termos que poderão ser associados ao esforço vocal realizado pelo narrador, ou seja, tensão na articulação da sílaba, intensidade no fluxo de energia, aspereza na qualidade de voz, ascensão e queda de frequência.

A análise instrumental da voz do locutor Sílvio Luís (**exemplo 7**) aponta um  $F_0$  máximo na vogal /a/ da palavra /pau/, atingindo o pico de 314 Hz, e um  $F_0$  mínimo na semivogal /u/ da palavra /pau/, na marca de 71 Hz. A *duração* desse ditongo decrescente estende-se por 4,6 s, numa queda vertiginosa do agudo ao grave, com um diferencial acima de 250 Hz. O locutor Galvão Bueno (**exemplo 9**), assim como o locutor José Silvério (**exemplo 8**) – embora apresentando traços bem distintos –, têm como marca pessoal de estilo a tendência constante de variar em grande escala a extensão do agudo ao grave.

Durante as transmissões de futebol, em determinados momentos – início de jogo, infrações, comemoração do gol, bola na trave, gol, corte da zaga, etc –, o percurso

textual é composto, em parte, por inúmeras figuras de linguagem – metáforas, gírias, trechos de músicas, etc. Essas figuras tendem a se tornar clichês, sinalizando sempre um mesmo tipo de acontecimento no jogo, associando-se a uma prosódia típica. O percurso sonoro é o corpo intonacional, acrescido de um registro de intensidade, narrado numa velocidade de fala específica que caracteriza, por um lado, a jogada em campo, e por outro lado, o estilo narrativo do locutor. Eis alguns exemplos do uso desses percursos:

**Exemplo 10.** “Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo”.

*Locutor.* Fiori Giugliotti.

*Emissora.* Rádio Record, SP.

**Comentário.**

O narrador sempre usa esse refrão no início da partida. A fala é eloqüente, passando a idéia de que ali, a partir daquele instante, atores encenarão uma batalha, um drama. A ele, narrador, caberá descrever o curso desse confronto. A intonação é ascendente até a sílaba tônica da palavra “começa”, declinando ao grave, de forma previsível, com o acréscimo, muitas vezes, da expressão “Torcida brasileira!”.

**Exemplo 11.** “Tá lá um corpo estendido no chão”.

**Exemplo 12.** “Cruel, muito cruel!”.

*Locutor.* Januário de Oliveira.

*Emissora.* TV Bandeirantes, RJ.

**Comentário.**

**Exemplo 11.** Sempre que há uma falta, e o jogador atingido vai ao chão, o locutor usa essa sentença, extraída de uma música que fez muito sucesso na década de 60.

**Exemplo 12.** Expressão usada geralmente depois do gol (ou de uma jogada de grande maestria), ironizando o time que sofreu o gol. A voz é rascante, aguda, com forte intensidade.

**Exemplo 13.** “Vai chover maionese na churrasqueira da Argentina” (durante o jogo Argentina e Alemanha, pela Copa do Mundo de 1986); ou “Quase que desandou a maionese mineira...” (durante um jogo do Cruzeiro de Belo Horizonte contra o Palmeiras, pela Copa do Brasil, em 1996).

**Exemplo 14.** “Todo mundo segurando o tchan”, ou “Todo mundo de Papai Noel”.

**Exemplo 15.** “Pelas barbas do profeta!”.

**Exemplo 16.** “No gogó da ema!”.

*Locutor.* Silvio Luís.

*Emissora.* SBT, SP.

#### **Comentário.**

*Obs. Entre todos os locutores, Silvio Luis é, sem dúvida, o mais prolífico produtor de metáforas. Essas são algumas das dezenas de figuras que ele usa para descrever os lances do jogos.*

**Exemplo 13.** Aqui, neste primeiro exemplo, a palavra-chave, isto é, aquela que marca o estilo do locutor, através da sua repetição, é “maionese”. Embora estas duas sentenças estejam repletas de metáforas, os termos utilizados ficam apenas na esfera do improvisado (ver **capítulo 9**), ou, como no exemplo seguinte (14), duram enquanto dura a moda (moda, aqui, no duplo sentido, tanto do modismo quanto da canção – nesse caso, “segura o tchan”, sucesso no carnaval de 1996).

**Exemplo 14.** Essas fórmulas com conotação erótica, típicas do estilo narrativo do locutor, referem-se à formação de barreira quando há cobrança de tiro livre contra a meta do goleiro. Enfileirados diante do cobrador, os defensores adversários formam a barreira e protegem, prudentemente, as partes genitais com as duas mãos.

**Exemplo 15.** Expressão usada como referência ao espanto, à surpresa, ao inacreditável. Refere-se às mais diversas situações durante o jogo, como por exemplo, quando o atacante perde um gol, quando a bola passa rente à trave, ou ainda, quando há grande confusão dentro da pequena área do goleiro e os atacantes não conseguem finalizar a jogada. É sempre uma expressão com caráter de comentário. A voz, característica de um estado de surpresa e espanto, é aguda, rascante e forte.

**Exemplo 16.** Com reforço vocal semelhante ao exemplo anterior, essa expressão é usada como referência ao local que a bola atinge quando o chute vai em direção ao gol (ema), no canto da meta, ao alto, entre o travessão e a trave (o gogó).

**Exemplo 17.** “Pimba na gorduchinha!”.

**Exemplo 18.** “Animal!!!”.

**Exemplo 19.** “Zoom..., meu garotinho”.

*Locutor.* Osmar Santos.

*Emissora.* TV Manchete, SP.

**Comentário.**

**Exemplo 17.** Sentença de caráter inteiramente metafórico. Referia-se ao chute na bola, a “gorduchinha”.

**Exemplo 18.** Esta é, talvez, uma das mais bem sucedidas invenções dos locutor. “Animal” tornou-se sinônimo de um jogador de “pegada” forte, driblador, impossível de ser marcado, irreverente. A voz do narrador estendia-se na última sílaba, com elevação de pitch, timbre rascante e intensidade fortíssima. Outras vezes, a palavra era pronunciada de forma irônica, mais suave, repetidamente, como se assim significasse: “impossível detê-lo, meu garotinho, melhor desistir...”. Com o tempo, esta marca passou a ser associada ao jogador Edmundo, na época atuando pelo Vasco da Gama. O termo também adquiriu uma conotação mais agressiva, perdendo, em parte, o seu encanto.

**Exemplo 19.** Osmar Santos, um inovador constante, atuava nos dois veículos de transmissão do futebol: rádio e TV. Foi um dos primeiros narradores a perceber a importância da intervenção “visual” do locutor durante a *performance*, adicionando, no canto direito da tela, a sua imagem (alguns locutores, como Galvão Bueno e Luciano Do Valle, mostram-se na tela durante o intervalo do jogo, comentando os melhores lances, geralmente acompanhados do comentarista). Assim, ele passava a atuar tanto no plano de uma voz ausente à cena como de um personagem a mais, ampliando o conteúdo informacional da TV. Desse modo, criava uma possibilidade de inserção dramática num gênero épico. Por fim, após tecer algum comentário sobre o jogo, o narrador estendia a mão na direção da câmera e, enquanto a recolhia, exclamava: “zoom...”, às vezes acompanhado da expressão “meu garotinho”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> O locutor Osmar Santos sofreu um acidente de automóvel, em dezembro de 1994, que lhe deixou várias seqüelas, lesionando áreas ligadas à motricidade, à expressão verbal e à compreensão. Antes, um locutor capaz de narrar mais de 100 palavras por minuto, Osmar é hoje um “paciente” afásico, com um vocabulário restrito a não mais que 30 termos. No entanto, a sua recuperação tem sido espantosa, como grande também tem sido a torcida de todos os colegas e admiradores. Fica aqui, fugindo um pouco do caráter mais acadêmico deste trabalho, nesses poucos exemplos apresentados, uma sentida homenagem deste pesquisador ao locutor Osmar (“por quê parou, parou por quê?”).

É importante observar o papel da intersubjetividade na eleição e fixação das múltiplas possibilidades de exprimirmos, através da metáfora, as mais variadas formas de experienciação diante do mundo<sup>25</sup>. Os exemplos anteriormente colocados dão-nos conta da existência de uma sintonia entre o narrador e o seu público que licencia esta ou aquela figura como a mais adequada. Embora o contexto seja fundamental para a elaboração do discurso futebolístico, narrador e narratário precisam compartilhar um código comum, tanto do ponto de vista de uma gramática quanto do ponto de vista de uma prosódia. É interessante notar que, muitas vezes, quando um leigo nas regras e no vocabulário futebolístico reconhece um gol, uma bola na trave ou uma outra jogada, também está compartilhando um mesmo código. O reconhecimento desses modelos narrativos dá-se pela experienciação de jogos ouvidos em situações várias (imaginemos uma senhora avessa ao futebol mas que, devido ao seu cotidiano, às repetidas e monótonas tardes domingueiras, sempre ouve da sala, do quarto ou da cozinha – não esqueçamos que o futebol ainda respira uma atmosfera “machista” – os mesmos percursos intonacionais, quando o marido xinga um jogador ou comemora um gol).

Seria apropriado aqui citar uma observação de Possenti (1988) sobre a importância da intersubjetividade entre narrador e narratário, quando as pistas contidas na enunciação – ou seja, advindas da própria “situação” – não são suficientes para determinar com eficácia a intenção do falante. Afirma o autor que:

---

<sup>25</sup> Mundo no sentido lírico da contemplação; épico, do alumbramento e do espanto; e dramático, da participação e da troca de papéis.

*Se é verdade que a situação é essencial, porque a língua é indeterminada no sentido de não fornecer todos os elementos para a interpretação, este fato não quer dizer que de qualquer enunciado pode-se extrair qualquer significação. É que as teorias do contexto consideram impotente a lingüística das formas, mas não se deram conta de que talvez esta impotência não decorria necessariamente (ou só) da desconsideração do contexto, mas também da desconsideração de numerosos elementos lingüísticos que lhe pareceram não pertinentes. (pp. 52,53).*

O elemento substitutivo na efetivação da metáfora não se esgota na comparação, vai mais além. A exclusão do elemento comparativo autoriza o sujeito a aceitar o objeto substituto como sendo o mais fiel e mais adequado, isto é, aquele que melhor exprime os seus desejos (talvez temporariamente). Portanto, essa tendência da metáfora em criar a ilusão de uma possível redução de dois conceitos a uma só coisa não pode ser tratada apenas como um efeito comparativo, ou seja, de afrontamento entre algo que subsiste e se impõe sobre uma outra coisa, mas como conceitos que, segundo Henry (1971:59), são “rapprochés et maintenus à distance l’un de l’autre”; porque a personalidade de cada um se mantém distinta e inteira. Para Le Guern (1973:52), a própria palavra *comparação* pode gerar ambigüidade, caso não se tenha de modo claro a noção dos termos *comparatio* e *similitudo*. Afirma o autor:

*Sous le nom de comparatio sont groupés tous le moyens qui servent à exprimer les notions de comparatif de supériorité, d’infériorité et d’égalité. La comparatio est donc caractérisée par le fait qu’elle fait intervenir un élément d’appréciation quantitative. La similitudo, au contraire, sert à exprimer un jugement qualitatif, en faisant intervenir dans le déroulement de l’énoncé ‘être, l’objet, l’action ou l’état qui comporte à un degré éminent ou tout au moins remarquable la qualité ou la caractéristique qu’il importe de mettre en valeur. (grifo meu).*

Lakoff e Johnson (1980:07) observam que as metáforas são possíveis como expressões lingüísticas precisamente porque existem no que eles chamam de *sistema conceitual* de um indivíduo. No seu entender, o conceito de metáfora está diretamente relacionado com a nossa capacidade de experienciar a vida em todos os planos, na maneira como nós pensamos e agimos. A propósito da teoria de Lakoff e Johnson, Pontes (1990:36) afirma que

*O trabalho magistral desses autores mostra como a metáfora estrutura nosso pensamento. Quando pensamos em certos conceitos abstratos como tempo por exemplo, nós o fazemos sobretudo através de metáforas. O estudo das metáforas revela que elas nos fornecem o meio de falar desses conceitos (como o tempo, por exemplo) de uma maneira coerente. Isto significa que nós estruturamos estes conceitos de maneira metafórica.*

Segundo o Dicionário de Lingüística (Dubois et al., 1973), a metáfora seria a expressão de uma noção abstrata através de um equivalente concreto, sem a introdução formal de um elemento comparativo. Examinando melhor este processo, afirmaríamos que  $x$  é  $y$ , ou ainda melhor, que  $x$  é **como**  $y$ , contanto que  $x$  seja o termo que represente uma noção abstrata e  $y$  um termo concreto, extraído de um eixo paradigmático que acionado após a supressão de **como** introduz a noção do que eu chamaria de **significância múltipla**<sup>26</sup>, isto é, o universo das possibilidades infinitas de adequação de um novo termo em termos de outro.

<sup>26</sup> O uso da expressão *significância múltipla*, onde *significância* é *valor*, em substituição a *significação múltipla*, onde *significação* é *sentido*, tem procedência quando o objetivo aqui é chamar a atenção para a importância de uma escala de valores no instante em que se efetua, na estruturação de um discurso, uma substituição entre dois termos.

No entanto, em muitos casos, o processo de substituição de dois termos, gerando um sentido metafórico, não se dá, obrigatoriamente, entre um termo abstrato e outro concreto. Esta é, sem dúvida, uma definição mais tradicional de metáfora. Dois significantes podem estar inseridos num universo real, na ordem das coisas tácteis, visíveis, ao alcance do seu usuário, e criarem entre si uma relação de similaridade. Na narração de futebol é comum encontrarmos relações metafóricas entre termos distintos e de origens distantes, e que se prestam, mesmo assim, ao processo de substituição.

Lakoff e Johnson sugerem, entre uma dezena de possibilidades paradigmáticas, a relação entre o ato de argumentar e uma batalha, a partir da sentença *argument is war*, metáfora presente no cotidiano da nossa cultura, ou seja, aquilo que estrutura as ações que são performatizadas quando argumentamos. Associando tal conceito ao universo esportivo, e mais especificamente ao universo futebolístico, poderíamos propor, na tentativa de exemplificar a teoria acima citada, numa mesma direção, algumas sentenças de caráter metafórico, do tipo *o futebol é uma guerra*, ou *matar a jogada*.

Essas figuras, inventadas pelo locutor, são, de fato, elementos que oferecem uma terminologia acessível e vasta, apelando para o imaginário coletivo. Embora num jogo a guerra seja outra, o público com elas se identifica porque a noção de guerra, combate, luta e vitória (competir, ser um “vencedor”, etc) revela termos e expressões associados ao seu cotidiano, a esse imaginário disponível, de forma eloquente e grandiosa (por exemplo: “a vida é luta renhida, viver é lutar”, ou o próprio verbo “pelejar”), que o locutor reveste com a sua prosódia própria.

Essa característica, isto é, revestir as figuras pertinentes ao imaginário da guerra com uma prosódia específica, dona de contornos, andamentos e amplitudes específicas para cada situação, transforma os meros clichês – que, diga-se de passagem, também poderiam ser usados em outros tipos de narrativas orais – em *invenções* (ainda que clichês) exclusivas das narrações futebolísticas.

Além disso, é importante não esquecer que quando aludimos a uma tal relação de proximidade entre dois conceitos estamos assentados nos baldrames da linguagem, onde a partir da mútua aceitação dessa relação, construímos teorias, relatamos fatos particularmente vividos ou, como no caso dos locutores de futebol, narramos duelos (e como sempre voltamos ao conceito de combatividade); tudo conduzido por uma gama de regras que norteiam os procedimentos adequados. Segundo Ávila (1971:39), a necessidade de atingir uma compreensibilidade e eficácia do código, no processo da comunicação e expressão das sociedades humanas, da estruturação dos signos e das formas do pensamento, deu à língua,

*(...) ao longo de seu processo formador e evolutivo algumas regras básicas, através tanto da enunciação e articulação regular dos sons, palavras e frases, quanto da mais urdidura de sua mecânica semântica. Como outros instrumentos 'primordiais da convivência humana', a língua, 'fluindo constantemente do material ao pensado', já por sua natureza se encontraria, no dizer de Huizinga, 'impregnada de jogo'.*

Huizinga (1980:46) alerta que, levado à esfera do pensamento primitivo, todo combate armado, assim como as competições de todos os tipos, desde “as mais triviais até os torneios mais mortíferos”, têm sempre a mesma concepção do jogo, porque resultam de uma única idéia fundamental, “a de uma luta com a sorte limitada por certas regras”, não

sendo, portanto, pertinente atribuir à palavra *jogo* o caráter metafórico de *combate*, pois associar o jogo à guerra é “um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras” (idem:101).

Contudo, se aceitarmos a hipótese de que no decorrer da história essas duas modalidades de confronto (ou como afirma Huizinga, uma modalidade assentada em duas concepções) se distanciaram, tomando caminhos opostos que resultaram de um lado na *guerra* – pela prática da ambição, invasão, destruição e submissão das colônias –, e do outro lado no *jogo* – visto pelo seu aspecto salutar ou até mesmo mercantilista, na competição, no entretenimento ou no mais infantil sentido lúdico –; se aceitarmos tal hipótese, não seria despropósito afirmar que ambas as modalidades de confronto, guerra e jogo, criaram personalidades distintas, distanciando-se nos seus objetivos morais, na sua conduta ética. Isto posto, seria apropriado dizer que a alusão de uma metáfora da guerra no jogo retoma o princípio da substituição, onde “elle”, a metáfora, “substitue précisément le signe d’une entité”, o jogo (o futebol), “au signe d’une autre entité”, o combate (a peleja); “d’où, une nomination nouvelle” (Henry; 1971:59).

Voltando um pouco ainda para as igualdades anteriormente sugeridas (*futebol é uma guerra, matar a jogada*), notaremos que elas se encaixam na exemplificação do que é um confronto futebolístico por ser o futebol tratado – tanto pelos que o praticam (jogadores, técnicos e organizadores) quanto pelos que o narram (locutores de rádio e TV, imprensa escrita e comentaristas esportivos) – como uma batalha cujas regras irão, tanto no plano cronológico da própria evolução histórica desse esporte quanto no plano sincrônico das ações, moldar um leque de possibilidades de efetivação do próprio jogo. Futebol é o evento resultante do confronto entre forças que disputam, seja na

legitimidade das regras estabelecidas pelos comitês organizadores, e portanto, constituídas, seja na arbitrariedade das situações que impulsionam condutas discutíveis, ora da parte dos juizes, ora da parte dos próprios jogadores – numa dinâmica de reformulação das próprias regras – a supremacia de uma legião (clubes, torcedores, etc) sobre outra. Fernández (1974:62) já ressaltara essa relação entre o futebol e a guerra, ou mais especificamente, o comportamento viril nas pejejas esportivas. Afirma a autora:

*O estreito relacionamento entre a guerra e o futebol, já delineado em suas origens, pode ser verificado no levantamento das designações bélicas utilizadas pela nossa imprensa: o jogador, como um soldado, tem que lutar com raça, com grande valentia, brigar muito, para mostrar na peleja, no combate, na disputa, o seu espírito guerreiro, de luta, a sua garra, a sua bravura. O estrategista (o técnico) cria esquematizações táticas, comportamentos táticos a serem experimentados nos treinos técnico-táticos. Traça o plano: arma um sistema defensivo invulnerável, um sistema de marcação cerrada: organiza o assédio, o cerco, as manobras táticas; arregimenta seus comandados e elege o capitão da esquadra, e, se preciso, lança mão de “reforços”, arma importante numa decisão. A linha de frente é formada pelos atacantes. Não faltará o homem de choque, o ponta de lança, o armador, o rompedor, o lutador, o brigador, o lançador, o artilheiro. Todos procuram experimentar a pontaria, armar o gatilho, dar uma saraivada de dribles, botar bala no canhão, engatilhar o tiro, não negar fogo.*

É na observação de um estilo da fala dos locutores, nessa relação entre o fluir da voz e o rolar da bola, que percebemos a fundação de uma metáfora resultante da própria estrutura sonora, revelando a ação dos jogadores. Portanto, para cada contexto haverá possibilidades infinitas de adequação de um novo termo que assume na sua totalidade o fascinante dispositivo que torna a palavra viva, ágil e mutante. Para cada estado emotivo será possível aproximar significados através da performance vocal, dando um

sentido ao som. Melhores palavras teria o Padre Emanuele, diante do jovem Roberto de La Grive, em *A ilha do dia anterior*, de Umberto Eco (1995:93), ao comentar sobre a força ressuscitadora da metáfora, afirmando que

*(...) se houveras dito simplesmente que os prados são amenos não terias senão representado o verdejar - que já conheço - mas se disseres que os Prados riem, far-me-ás ver a terra como um Homem Animado. & reciprocamente, aprenderei a observar, nos vultos humanos, todas as nuances que colhi nos prados... E tal é o ofício da Figûra mais excelsa, a Metaphora. Se o Engenho, e, portanto, o Saber, consistem em reunir Noçoens remotas e encontrar Semelhança nas coisas dessemelhantes, só a Metaphora, a mais aguda e peregrina das Figûras, é capaz de causar Maravilha, da qual nasce a Deleitação, como na mudança de cenas no teatro. E se a Deleitação que nos causam as Figûras é o de aprender cousas novas sem fadiga, e muitas cousas em pequeno volume, eis que a Metaphora, fazendo voar a nossa mente de um Gênero a outro, permite-nos entrever numa única Palavra mais de um Objecto<sup>27</sup>.*

A palavra pronunciada liberta o símbolo, despojando-o de suas vestes arbitrárias. Dá ao texto o sabor ininterrupto do espetáculo, da encenação, que é o mesmo que dizer: da resolução do infundável conflito entre modos de enunciação (irmãos siameses, do gesto e da voz, do dito, do escrito e do calado).

Porque certas narrativas tornam-se mais vivas quando pronunciadas, sonorizadas, encenadas, compartilhadas sincronicamente entre narrador e platéia, de oriente a ocidente, em quaisquer épocas; seja numa Upaniṣad, quando o mestre discursa e gestualiza para discípulos atentos e silentes; seja num diálogo entre Sócrates e Hermógenes, quando o mestre busca no recurso da maiêutica, na voz do outro, as

---

<sup>27</sup> Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record.

respostas esperadas; seja ainda na transmutação do texto espetacular, da letra escrita para o som articulado, nas feiras, nos salões e nos palcos, na voz dos aedos, na voz do ator ao narrar a cena, assumindo o papel característico do cantador épico; ou, ainda mais, ao materializar-se num personagem, saltando para um estado de tensão presente no drama, interagindo, simultaneamente, como um intérprete que dá voz ao texto e alguém que é parte da própria história, elemento inerente à trama; ora rei, ora megera; ora vítima, ora algoz; “matador” ou “morte súbita”.

## Capítulo 9. O gênero narrativo oral épico futebolístico

*Donde procede a incomparável clareza das descrições de Homero? Da incomparável nitidez da sua visão. Se muitas vezes falamos da poesia em termos tão abstratos é que, de ordinário, todos somos maus poetas.*

(Nietzsche, *A origem da tragédia*)

A exemplo dos antigos bardos, dos rapsodos medievais ou dos repentistas do nordeste do Brasil, o locutor de futebol trabalha a partir de uma relação de sincronismo entre o texto a ser falado e o próprio falar desse texto. O momento da elaboração do seu dizer é a sua performance. Assim como na poesia oral épica, o texto não é dado, não é antecipadamente escrito ou memorizado na sua totalidade. Criação e atuação são atitudes intrinsecamente correlatas. Segundo Lord (1960:13), o texto não é composto *para* mas *em* performance; em suma, “singer, performer, composer, and poet are one under different aspects but at the same time. Singing, performing, composing are facets of the same act”. Performance, portanto, é um modo de fala, uma maneira de uso da linguagem. É o ponto convergente de todos os elementos constituintes da narrativa, “o lugar onde se cria e recria (...), pelo tempo de uma audição (...), sua única unidade vivida: a unidade *desta* presença, manifesta pelo som *desta* voz” (Zumthor, 1987:163).

No caso da narração de futebol, o vocabulário, a organização semântica e sintática, as marcas prosódicas, tudo está previamente inserido nos modelos narrativos sediados numa tradição oral – a dos locutores de rádio e TV –, consolidada através do uso, de uma “vocalidade” que se firma na “historicidade de uma voz” (Zumthor, op. cit.). Refiro-me a uma tradição como a prática de modelos que têm no seu passado a sua referência. E é na performance, na memorização adequada de tais modelos, no ajuste

dos tempos verbais e no *improviso* de novos termos à cena do jogo que se detecta o traço caracterizador de uma narrativa oral futebolística.

O termo *improviso*, no entanto, merece algumas considerações e exemplificação. Na verdade, o que ocorre, assim como na poesia de tradição oral épica, é uma adequação de um estilo às exigências do contexto; ou, por outra: o narrador não inventa novas metáforas, nem realiza novos contornos intonacionais a cada lance narrado, mas coaduna figuras de linguagem, ritmo, melodia, etc, com a cena em questão, de acordo com o desenrolar do jogo.

Bauman (1977:18) lembra que embora as figuras de linguagem inerentes ao discurso do narrador já estejam antecipadamente definidas, seu discurso terá que dar conta do uso dessas figuras dentro de novos contextos, em situações que surgem durante a *performance*. Como veremos mais adiante, alguns termos, figuras de linguagem, gírias, etc, estão inseridos mais numa “transmissão oral” do que numa “tradição oral”, porque a primeira, como bem coloca Zumthor (1987:17), situa-se no “presente da performance”; e a segunda, na “duração”.

Tais improvisos são algumas vezes construídos de forma isolada, espontânea, sem necessariamente caracterizar uma nova marca de estilo individual. Isso só ocorreria caso essa mesma marca viesse a ser repetida em futuras narrações, consolidando-se dentro de um modelo já estabelecido. Quando não, dilui-se ao longo da narrativa, e na narração seguinte, num outro jogo, será esquecida.

Retomando o **exemplo 5**, do **capítulo 8** (“lá vem Romário, lá vem Romário, lá vem Romário... vinha!”), é possível constatar que houve uma improvisação por parte do locutor, narrando a cena de um modo diferenciado do modo mais usual das narrações de eventos dessa natureza. Nesse caso, o mais convencional seria dizer, por exemplo, “lá vem Romário, lá vem Romário, lá vem Romário... corta a zaga adversária!”; ou ainda, “Lá vem Romário, lá vem Romário, lá vem Romário... corta a defesa!”. Eventos dessa natureza não se repetem em futuras narrações, são fatos isolados que no máximo qualificam o narrador como um sujeito apto a criar pequenos improvisos sem fugir das características típicas de um estilo narrativo futebolístico<sup>1</sup>. No entanto, tais improvisos não são irrelevantes. E por que não?

Porque servem como um dado importante, revelando uma diferença fundamental entre o narrar do poeta épico tradicional e o narrar do locutor de futebol. Porque no caso da narração futebolística, o que se percebe é a existência de um **duplo sincronismo**. Um, que se dá numa primeira relação de concomitância, característica de toda narrativa oral épica (já anteriormente colocada), entre a composição do texto e o ato de narrá-lo; outro, entre a performance do narrador e o evento narrado *à viva voz* (o narrador diante da cena que ali, à sua frente, desenrola-se).

Se pensarmos num jogo como um espetáculo onde papéis são definidos a partir de regras que conduzem o desenrolar da ação, delimitado tal espetáculo por um espaço comum aos personagens, com uma duração definida, começo, meio e fim, dividindo esse mesmo espaço a disputa e a exibição, aceitaremos o argumento de que relatar tal

---

<sup>1</sup> Essas características estão inseridas no que chamarei mais adiante de “padrão geral” de narração futebolística, assim como também nomearei um “padrão específico” de narração futebolística. Com isso, delimitarei o que é característico de todas as narrações, pertencente a um “estilo coletivo”, e o que é característico da narração de um determinado locutor, e portanto, pertencente a um “estilo individual”.

acontecimento é relatar os percalços de um confronto, é narrar uma história. E isso muito tem a ver com as narrativas literárias, com os poemas épicos, tornando-se tal argumento, portanto, bastante razoável. Ou, nas palavras de Jakobson (1977:120):

*Existe íntima correspondência, muito mais íntima do que o supõem os críticos, entre o problema dos fenômenos lingüísticos a se expandirem no tempo e no espaço e a difusão espacial e temporal dos modelos literários.*

Pois, como bem coloca Ávila (1971:41), a propósito desta citação:

*O fato não passa despercebido à ciência da linguagem e vemos o interesse com que especialistas integrados nas correntes mais atualizadas da lingüística voltam-se para a importância das relações que a vinculam à poesia.*

Segundo Rosenfeld (1985:17,18), os gêneros narrativos literários oferecem três possibilidades de relação entre o texto e o seu narrador. Isso acontece quando: **(a)** “uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia”; **(b)** quando “nos é contada uma estória”, como por exemplo, “a epopéia, o romance, a novela, o conto”; **(c)** quando o texto se constitui “principalmente de diálogos”, encenados por “pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco”. Algumas espécies desse gênero seriam, por exemplo, “a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc”.

Dessa maneira são definidos três gêneros narrativos: **(a)** O *Lírico*, que é a revelação e o aprofundamento do ‘eu’ sobre toda a realidade; **(b)** O *Épico*, que é a polaridade latente

entre narrador e mundo objetivo; e (c) O *Dramático*, subordinado “as exigências da dinâmica do conflito”. (Aguiar e Silva, 1967:219).

Na verdade, essa é uma primeira acepção que se emprega para a classificação dos gêneros dentro de uma teoria da narrativa. Está mais relacionada com a estrutura do gênero, sendo, portanto, mais *substantiva*. Uma segunda acepção, de ordem mais *adjetiva*, descreve os traços estilísticos contidos numa obra, nos seus mais variados níveis, independentemente do seu gênero primeiro; este sim, classificado no plano de uma *substantividade*. Colocando de uma outra forma teríamos uma determinada narrativa que se enquadra num gênero *x* – digamos, épico –, mas também portadora de traços estilísticos característicos do gênero *y* – digamos, dramático. Para Rosenfeld (1985:19):

*Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopéia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. (...) Nesta segunda acepção, os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias. Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. (grifo meu).*

Creio que a narração de futebol é um gênero oral predominantemente épico porque ao descrever o desenrolar de um confronto entre duas equipes o narrador não tem poder de interferência no curso dessa batalha, narrando os fatos e nomeando cada personagem de acordo com o seu comportamento em cena. Prudente, no entanto, é aceitar as diversas situações que dão à narrativa futebolística um traço característico do

gênero dramático. A própria noção de tempo como “tempo real” na narração de futebol está mais próxima de um caráter dramático do que épico. Na poesia épica tradicional o tempo não é concreto, vivido, definido. No futebol é. Essa apreensão de um tempo presente, portanto, é parente do drama, e mais ainda do romance, que é distinto do épico, por ser uma outra forma de narrativa, de gestação mais interior, de maior capacidade de aprisionamento do tempo. No entanto, a velocidade da narrativa, o distanciamento do fato pela incapacidade de intervenção do narrador, a profusão de figuras de linguagem, o sentido lúdico e bélico, dão à narrativa futebolística a feição indelével de um gene épico. Miscigenado de drama, mas épico.

Haverá um *desafio* a ser vencido, um inimigo comum – o time adversário. Haverá um *herói* – o atleta que se destaca em campo, o ídolo da torcida. Haverá a interferência dos *deuses* – o juiz da partida e os dirigentes “cartolas” (todos, geralmente, péssimos “atores” que decidirão dentro ou fora do campo o rumo do embate, interferindo no resultado do jogo, quase sempre, de maneira injusta). E por fim, haverá também um *coro* – a torcida que aplaude, xinga, dialoga com o artilheiro na comemoração do gol, não raramente invadindo a cena, encerrando o espetáculo na forma de festejo, beijos, abraços, tapas, latas, garrafas, pedras e paus.

Os *deuses*, o *desafio*, o *herói* e o *coro* são comumente invocados nos comentários jornalísticos e literários do futebol. Armando Nogueira (1974:183), no dia do jogo decisivo entre Brasil x Itália, na Copa de 1970, cita uns certos “Deuses do futebol” que segundo o glossário final do seu livro “regulam a vida, os jogos, os resultados, tudo no futebol”.

Nelson Rodrigues, nas suas crônicas futebolísticas, referia-se constantemente a essa intervenção divina no jogo. Ora era “o deus das batalhas” que protegia e dava razão àquele que abandonava o escrete nacional (1994:162)<sup>2</sup>; ora era o “presidente da CBD”<sup>3</sup>, João Havelange, portador da “palavra inapelável como o próprio juízo final” (op. cit.:146); ora era a visão de um “Deus” que dava ao Botafogo o título estadual, porque “nunca houve um clube tão sem Deus como o Fluminense” (1993:37). Sobre o herói e o guerreiro, Nelson Rodrigues depunha (1994:72):

*A primeira sensação de herói, de heroísmo, de epopéia que tive na vida, devo a Marcos de Mendonça<sup>4</sup>. Ele era, para a cidade, uma dessas figuras de Walter Scott. A garotada de 1917, 18 e 19 cantava uma quadrinha que começava assim: – “Marcos de Mendonça, fitinha roxa” etc. etc. Hoje o craque de futebol é um ser contingente, mortal como todos nós, e mesmo o divino Pelé pouco difere dos outros homens. Para a fantasia da multidão do meu tempo, Marcos de Mendonça tinha todo um pesado esplendor de lenda. (grifos meus).*

Outro exemplo: durante um jogo entre Palmeiras x Cruzeiro<sup>5</sup>, o comentarista Orlando Duarte, diante de uma bem sucedida troca de passes entre os jogadores do time do Palmeiras, comentou: “Eu sei que o herói é sempre o artilheiro, mas o passe do Djalminha foi sensacional”.

<sup>2</sup> Referindo-se à despedida de Pelé da seleção brasileira.

<sup>3</sup> Confederação Brasileira de Desportos.

<sup>4</sup> Nelson Rodrigues sempre se refere ao goleiro do Fluminense com fascínio e admiração ímpares. Marcos de Mendonça foi um dos maiores goleiros da história do Fluminense, conquistando em 1919 o primeiro tricampeonato de futebol do Rio de Janeiro. Marcos de Mendonça também foi um ávido colecionador das notícias e crônicas da história do futebol carioca nas primeiras décadas do século.

<sup>5</sup> SBT, 19/06/1996.

A figura do herói e o desafio da batalha também são temas freqüentes na literatura de cordel. Ivan Proença (1981:18), quando trata da influência dos clichês e vícios dos locutores esportivos no cordel, cita, entre vários exemplos, um poema do paraibano Francisco Firmino de Paula, aqui recortado nesse trecho que segue:

*Nossa equipe na Europa  
Em tudo passou o couro  
Como um guerreiro que vai  
Para a guerra e traz o louro  
A nossa gente enfrentou  
Seis batalhas e triunfou  
E trouxe a taça de ouro.*

Para Zumthor (1987:153), mesmo distanciadas no espaço e no tempo, entre extensas zonas de silêncio, ressoando como “eco as vozes ouvidas em outra parte”, é possível resgatar registros de uma “continuidade oral, carolínea, posterior, senão anterior, a seu período escrito e talvez paralelamente a ele”. E cita, como provas dessa continuidade, o teatro de marionetes napolitano e siciliano, e os poetas populares do Nordeste do Brasil.

No seu instrutivo trabalho *The singer of tales*<sup>6</sup>, sobre a literatura oral épica, a partir de um estudo da poesia oral servo-croata, à luz dos poemas “Ilíada” e “Odisséia”, de Homero, A. B. Lord afirma que se aceitarmos a performance como o verdadeiro momento de criação do cantador, não poderemos ignorar as circunstâncias que envolvem tal momento. O sincronismo entre composição e ação, isto é, uma história que se narra e a forma resultante do ato de narrar são influenciadas pelo ambiente e

---

<sup>6</sup> 1960. New York: Atheneum (1978).

pelas condições reais do meio em que se encontra o narrador; noutras palavras, pela platéia.

Fonseca (1988:135) chama a atenção para essa relação entre narrador e narratários quando na Índia Antiga o reconhecimento da sabedoria do guru, ou seja, o que o tornava célebre entre os seus ouvintes dava-se, entre outras coisas,

*(...) pela quantidade de textos/saberes que ele era capaz de apresentar a seus discípulos e, principalmente, discutir com eles – uma vez que os sūtra que ele memorizava eram apenas guias do conteúdo da obra. Assim, a oralidade do saber não se esgotava no saber de cor um texto – mas no desfiar para a platéia o que ele trazia implicitado.*

Quando me referi à cultura indiana no **capítulo 8**, citei as Upaniṣad como exemplificação da inserção do gesto nas narrativas orais. Nesse tipo de conferência, a performance do mestre estava atrelada a uma estreita relação com o saber e não necessariamente com o entretenimento resultante de uma arte cortesã, dos cantos épicos populares da Índia ou da Grécia, das feiras medievais ou até mesmo das atuais narrações futebolísticas. A interação da platéia com o mestre girava em torno da veneração – possivelmente em escalas proporcionais – tanto do conteúdo da narrativa, das palavras, do saber, quanto da persona que os proferia. O mestre era o vivificador dessas palavras, era o homem que movia os jovens através de grandes distâncias “para poderem ser recebidos como alunos”, dispostos a exercitar a memória na aprendizagem de um “livro” que só existia concretamente “apenas quando existiam ‘gurus’ capazes de ensinar” (Hoffmann apud Fonseca, 1988:134).

Numa narrativa oral, a relação entre o intérprete e a platéia deve ser tratada com a mesma equidade. De um lado existe a expectativa do enredo que se desdobra na voz do narrador; do outro lado existe a exigência da segmentação dos modelos e das marcas orais, de acordo com as circunstâncias que envolvem o público ouvinte. Assim, a primeira instância do sincronismo entre som e ação na narrativa oral épica dos cantadores de ontem e de hoje está alinhavada em três instantes distintos e concomitantes que, segundo Zumthor (1987:98), fundem-se exatamente durante essa “relação tríplice estabelecida a partir e a propósito do texto – entre este e seu autor, [*que é também*] seu intérprete e aqueles que o recebem”. Desse modo, teríamos:

(a) Um tema, um acontecimento que se narra (uma guerra, uma travessia, uma fuga de amantes, uma traição, etc.), equivalente na literatura tradicional ao texto escrito, à palavra muda.

(b) O próprio ato de narrar, envolvendo não só uma construção literária pela palavra mas dando à palavra a possibilidade de fluir através do corpo do narrador, do seu gesto e da sua voz, isto é, de libertar o símbolo pela linguagem oral, desnudando este signo de uma veste mais rígida e criando uma mensagem maleável, específica e característica de um estilo de voz (Fónagy, 1983; Zumthor, 1987).

c) A ligação desses dois instantes anteriores a um meio físico, um contexto que envolverá uma determinada comunidade, uma audiência, seja numa praça, numa sala de jantar, no centro de uma aldeia ou numa feira de Caruaru; em suma, a redução do tempo de apreensão do texto (falado) a um “momento único: o espaço”, nessa “unicidade figurada de um só lugar afetivo” (Zumthor, 1987:140).

Partindo desse raciocínio – se correto ele está –, procurarei corroborar a afirmação colocada no início deste capítulo, quando argumentei que na narração de futebol haveria um duplo sincronismo. Se não, vejamos.

Sendo a narração de futebol, do rádio ou da TV, um gênero narrativo oral épico – incorporando a definição de Rosenfeld, anteriormente citada –, haverá então certas características que obrigatoriamente manterão afinidades com os itens acima apresentados. Sendo assim, vale a tentativa de afirmar que numa narração de futebol encontraremos:

**(a)** Um evento a narrar, um tema, a história de um jogo de futebol, com todas as características de um confronto, onde 22 jogadores (Menelau? Agamenon?) correrão no encalço e captura de uma bola (Helena? Perséfone?), na busca de um desafio (a batalha de um jogo? a “Odisséia” de um campeonato?), diante de todos os obstáculos que à frente se impõem (seriam os Deuses do futebol?), com ou sem o apoio de uma torcida (lutar em terras distantes?);

**(b)** Um cantador, um locutor (Homero? O cego Aderaldo?), o corpo físico, invólucro que abriga uma voz que é a verdadeira interação entre o texto e o dizer desse texto, vivificando a palavra que de outra maneira, em tal evento, não poderia ser concebida;

**(c)** E um contexto, ou seja, as circunstâncias que se colocam durante a narração de um jogo, o ambiente que envolve o desenrolar de uma partida, uma platéia presente (a torcida), uma platéia ausente (os ouvintes e os telespectadores).

É a partir do terceiro item que surge um dado novo. O evento a ser narrado, elaborado sincronicamente com o texto, não está ausente no tempo e no espaço (daí uma relação duplamente sincrônica na performance do narrador). Não é, pelo menos na sua totalidade, memória resgatada através de várias gerações, como acontece geralmente na literatura oral tradicional (Lord, 1960; Zumthor, 1987; Fonseca, 1988). Ele, o evento, é simultaneamente fato e contexto (itens **a** e **c**); e se esse contexto, isto é, as circunstâncias existentes numa narração oral tradicional é a platéia, o equivalente a tal situação numa narração de futebol seria, indubitavelmente, o torcedor distante, que é o mesmo que dizer: o ouvinte e o telespectador. Um, além do *dial* do rádio; outro, além da tela da TV.

Uma dúvida: e a torcida presente, o torcedor no campo? Toda torcida é um torcedor com várias faces. Ela é simultaneamente coro participante do evento e espectadora da cena. Sujeito contingente do espetáculo, ele, o torcedor, torna-se parte de uma torcida que marca sua presença ativa de várias maneiras: na comemoração das jogadas, nas coreografias da arquibancada – as “olas” –, nas vaias, nos palavrões, nos cantos de guerra, nos confrontos entre grupos rivais, numa “trama ritual de significações simbólicas” (Toledo, 1996:65), quando invade o campo (o palco?), na agressão ao juiz, aos bandeirinhas, na comemoração de um título ou no abraço ao ídolo.

Acompanhado do seu rádio de pilha, tendo na voz do narrador um segundo referencial que se sobrepõe à cena que à sua frente se desenrola, ele, torcedor, quando citado nas transmissões, também é parte do evento, é fato, é história, e nesse sentido influi diretamente no resultado da performance do narrador, primeira instância de

concomitância entre a composição do texto e o seu dizer. E mais, ele também é contexto, circunstância e enredo. Platéia e personagem.

E a torcida ausente, o torcedor em casa, diante da TV, ao lado do rádio na calçada?. Eis uma segunda diferença entre as narrativas orais convencionais e a narrativa oral futebolística. Se diferença há na emissão (dois planos sincrônicos para um mesmo narrar) também não poderia deixar de havê-la no plano da recepção. Para Benveniste (1989:87), “o que em geral caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo”, pois tão importante quanto estabelecer os limites de um sujeito narrador é situar o sujeito espectador, aquele que espera da mensagem enviada condições suficientes para decodificar o som narrado e reconstituir a partir do olhar do outro a sua “cena pessoal”.

A diferença está na distância física entre narrador e narratário, vencida no presente pelas transmissões diretas de rádio e televisão, um recurso inexistente no passado que obrigava o narrador, o cantador, o poeta épico a se colocar sempre num estado de proximidade física com a sua platéia, como condição primeira para a efetivação da performance. Crystal (1971:23) lembra que somente após os anos 40, com a invenção do gravador, passamos a ter uma noção mais real e pormenorizada do falar. Prossegue o autor afirmando que:

*It was easy enough to get a general impression just from listening; but to get a detailed account of the syntax of everyday speech, to catch all the nuances and complexities that it contains in its structure, required a degree of training and systematic observation and analysis that has been but recently developed.*

Uma das mais recentes invenções do locutor Sílvio Luís, do SBT, é um exemplo nítido dessa segunda relação de sincronismo entre o narrador e a platéia durante o espetáculo. No estádio do Parque Antártica, em São Paulo, alguns prédios de apartamentos ultrapassam as arquibancadas laterais. Para comprovar a audiência da sua transmissão durante o desenrolar da narração, o locutor pede aos moradores desses apartamentos, sintonizados no seu canal, naquele horário, para “pisca” as luzes dos cômodos em que se encontram. O resultado é instantâneo. Ao pedido do narrador, a câmera afasta-se do campo, sobe o foco em direção às arquibancadas, alcança os prédios, e lá estão dezenas de luzes piscando. O narrador comenta o fato e rapidamente retoma a cena do jogo. E isto, sem dúvida, é comprovadamente uma relação dialógica que se dá entre vozes e luzes. (E mais uma vez estamos diante da palavra viva e da eloquência muda!).

Eis alguns outros exemplos dessa interação entre a TV e os personagens da narrativa, assim colocados: locutor, comentarista, repórteres de campo, jogadores, árbitro, bandeirinhas, torcedores em casa, nas arquibancadas, em cada narrador:

**Exemplo 20.**

*Jogo.* São Paulo 2x1 Flamengo.

*Local.* Rio de Janeiro.

*Data.* 1994.

*Locutor.* Luís Alfredo.

*Emissora.* SBT, SP.

**Transcrição do episódio narrado.**

“bola!... (voz do goleiro)”.

“Zetti batendo, e você ouvindo o som do pé dele na bola. Olha o Aílton. Bentinho abrindo, boa clareada na direita. Cláudio! Catê tá aberto, Cláudio preferiu o cruzamento! Bentinho ajeitou, Vaguinho! Ele tem habilidade porque é jogador originalmente de meio-de-campo, conseguiu o escanteio. Jorge Luís não deu mole”.

**Comentário.**

Como já foi colocado no **capítulo 5**, as emissoras costumam deixar microfones abertos atrás do gol e nas laterais do gramado com o intuito de cobrir os diálogos em campo, além do barulho das torcidas. Neste exemplo, percebe-se claramente o goleiro alertando os companheiros, pois o tiro-de-meta já fora por ele cobrado. O locutor confirma o fato, dirigindo-se ao telespectador, como se ali, ao seu lado, telespectadores houvesse (e não os há?).

**Exemplo 21.**

*Jogo.* Palmeiras 3x1 Grêmio.

*Local.* São Paulo.

*Data.* Maio/1996.

*Locutor.* Sílvio Luís.

*Emissora.* SBT, SP.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Já vamos para seis minutos e dez. Virada de jogo de Rivarolla daquele lado, é bom o trabalho da equipe do Grêmio com Carlos Miguel. Ó... pá, quem partiu pra cima dele foi o Amaral, com os óio fechado e tudo, hein! Ó como o Veloso grita. Trabalhou bem Emerson. Olha o Grêmio chegando, Jardel tá ali no meio do pagode, vai mandar um charuto daí... oh, Ceará... gostaria de ver esse lance aí, seu Adailton, hein... vamo ver, vamo ver. Ôpa! Foi foul [*falta*], hein, Orlandão?”

**Comentário.**

Embora curto, este *corpus* é um exemplo “completo” da multiplicidade de diálogos e referências possíveis numa narração de futebol (principalmente na TV, que conta com o auxílio da imagem superposta à voz). Mais uma vez nos deparamos com o metafórico Sílvio Luís (“Jardel tá ali no meio do pagode, vai mandar um charuto daí...”). A função fática, o verbo na segunda pessoa do imperativo afirmativo e as exclamações apontam para uma intenção do locutor em manter-se sempre em “contato” com o telespectador (“com os óio fechado e tudo, hein!”, “olha o Grêmio fechando”), com o repórter de campo (“oh, Ceará...”), com o bandeirinha (“gostaria de ver esse lance aí, seu Adailton, hein...”), com o comentarista (“Ôpa! foi foul, hein, Orlandão?”).

**Exemplo 22.**

*Jogo.* Flamengo 0x0 Vasco.

*Local.* Rio de Janeiro.

*Data.* Junho/1996.

*Locutor.* Januário de Oliveira.

*Emissora.* TV Bandeirantes, SP.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Nélio, camisa nove, não tem nada, o árbitro manda ele se reerguer rapidamente. Ele tava só tentando ganhar tempo. Ele diz que não, tá sentindo, então ficou. Aí o Pimentel vai lá, manda ele levantar, ele levanta”.

**Comentário.**

Este é um típico exemplo de um traço estilístico dramático numa narrativa épica. O narrador “encena” uma fala que não é sua, e que certamente não é a fala do outro. Ele assume os personagens (juiz e jogador) e fala por eles, fazendo deles as suas palavras. Este exemplo contradiz, de certo modo, a teoria rodriguiana (ver **capítulo 8**) de que o vídeo-tape (no nosso caso, a TV ao vivo, pois na época do autor não havia transmissões diretas) é burro porque é irremediavelmente “verídico”, não dando espaço para a “invenção”. Eu não diria que o locutor, neste exemplo, chegou a compor uma “mentira”, mas também não diria que essas foram as palavras dos contendores e do árbitro, que esse diálogo por ele traduzido é exato, e portanto, verídico. Sorte da imagem.

<b>Exemplo 23.</b>
<p><i>Jogo.</i> Santos 5x2 Fluminense.  <i>Local.</i> São Paulo.  <i>Data.</i> Dezembro/1995.</p>
<p><i>Locutor.</i> Galvão Bueno  <i>Emissora.</i> TV Globo, RJ.</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b>  “Você vê o Edinho também pedindo à torcida que não pare, que não pare, que não pare!”.</p>
<p><b>Comentário.</b>  Este exemplo confirma o exemplo anterior. Aqui ocorre o mesmo. O locutor fala pelo goleiro, embora não sejam estas as suas palavras exatamente. Mais uma vez impõe-se sobre um gênero épico um traço estilístico dramático. Outro dado interessante: o locutor dirige-se a uma platéia (o torcedor em casa) para se referir a uma outra platéia (o torcedor no estádio). Ambos são torcida, ambos são platéia, no sentido de um contexto envolvente da performance; ou por outra, o espetáculo se desenrola para os dois, mas naquele instante só há um receptor – o torcedor em casa. O outro lado da torcida, o torcedor presente ao jogo, é parte da cena, não é “luz que pisca”, como no <b>exemplo 21</b>, mas também não é só platéia. Se não é ator é coadjuvante.</p>

A análise da expressividade – da relação do locutor com as condições interagentes, com o contexto envolvente – poderá ser realizada e discutida nesses três *corpora* colhidos de um mesmo jogo, na voz de dois locutores em três situações distintas. Os dois primeiros episódios se referem à narração de uma mesma cena. Foram narrados pelo locutor José Silvério, da Rádio Jovem Pan, em duas situações totalmente diferentes. Uma ao vivo e outra num laboratório, monitorado por um tape<sup>7</sup>. O terceiro episódio foi narrado ao vivo pelo locutor Luciano do Valle, da TV Bandeirantes.

A cena descrita é a da cobrança do último pênalti a favor dos italianos na decisão que deu ao Brasil o título de campeão da última Copa do Mundo (EUA, 1994). Chutando a bola para fora do gol o jogador Baggio, da Itália, proporcionou ao Brasil a conquista do título. A palavra *fora*, extraída do enunciado *pra fora*, a que no texto define o resultado da cobrança do pênalti, foi pronunciada por todos os narradores com grande esforço vocal, reforçando os parâmetros de altura, intensidade e andamento. Eis, a seguir, a análise desses três exemplos:

---

<sup>7</sup> Além de analisar a voz do locutor José Silvério, da Rádio Jovem Pan de São Paulo, em gravações ao vivo, também contei com a sua atenciosa colaboração, a pedido do jornalista Sérgio Ruiz, da revista Placar, na gravação de vários experimentos em laboratório (Unicamp, abril de 1995).

*Jogo.* Brasil 0x0 Itália - 4x3 nos pênaltis (narrações ao vivo para exemplos 24 e 26, e narração em laboratório para exemplo 25).

*Local.* Los Angeles, Estados Unidos (exemplos 24 e 26).

Laboratório de Fonética Forense, DML, UNICAMP (exemplo 25).

*Data.* Julho de 1994 (exemplos 24 e 26).

Abril de 1995 (Exemplo 25).

**Contexto** (exemplos 24 e 26).

Decisão da 15ª Copa do Mundo de futebol. Tensão e expectativa. Estádio lotado, quase cem mil pessoas, torcida dividida. O jogo, tanto no tempo normal quanto na prorrogação, terminara empatado em 0x0. Na cobrança das penalidades máximas este seria o último pênalti a favor da Itália. O jogador italiano erra o chute e o Brasil conquista o título de tetracampeão do mundo.

**Contexto** (exemplo 25).

Pedi ao locutor José Silvério que procurasse narrar a mesma cena da cobrança do pênalti, criando um padrão coerente não necessariamente de acordo com o contexto em que se encontrava naquele instante (num laboratório de uma Universidade), mas sim ao do jogo real, transportando-se para o passado, imaginando-se dentro do estádio, na expectativa da vitória da seleção brasileira diante dos italianos

<b>Exemplo 24.</b>	<b>Exemplo 25.</b>	<b>Exemplo 26.</b>
<i>Locutor.</i> José Silvério. <i>Emissora.</i> Rádio Jovem Pan, SP.	<i>Locutor.</i> José Silvério. <i>Local.</i> Laboratório de Fonética Forense, DML, UNICAMP.	<i>Locutor.</i> Luciano Do Valle. <i>Emissora.</i> TV Bandeirantes, SP.
<b>Transcrição do episódio narrado.</b> “Esse não erra, mas eu vou tentar secá-lo, Baggio! Afinal, você está com a bola toda, não precisa desse gol. Correu, foi pra bola, bateu... pra fora! o Brasil é tetra-campeão do mundo!”	<b>Transcrição do episódio narrado.</b> “Agora vai bater Roberto Baggio pela Itália. Ele não está bem fisicamente, isso pode atrapalhá-lo. Autorizado, correu, bateu... pra fora! por cima! O Brasil é tetra-campeão do mundo!”	<b>Transcrição do episódio narrado.</b> “Baggio... Baresi errou, vamo ver o Baggio, vamo ver o Baggio, vamo ver o Baggio... pra fora! Brasil, campeão do mundo!”
<i>Fo máximo.</i> 393 Hz (primeira sílaba da palavra /fora/). <i>Fo mínimo.</i> 126 Hz (última sílaba da palavra /fora/). <i>Duração do recorte.</i> 1,5 s (para a palavra /fora/).	<i>Fo máximo:</i> 341 Hz (primeira sílaba da palavra /fora/). <i>Fo mínimo:</i> 96 Hz (última sílaba da palavra /fora/). <i>Duração do recorte:</i> 1,4 s (para a palavra /fora/).	<i>Fo máximo.</i> 413 Hz (primeira sílaba da palavra /fora/). <i>Fo mínimo.</i> 409 Hz (última sílaba da palavra /Brasil/). <i>Duração do recorte.</i> 01 s. (para a palavra /fora/).

No **exemplo 24**, durante a narração da cobrança do pênalti, o locutor assume o papel de um “imaginário” interlocutor do jogador italiano, como se o outro o ouvisse, inserindo na sua narrativa um traço dramático. Assim, como se diz na gíria futebolística, o narrador tenta “secar” a cobrança do jogador. O estado de tensão o transforma num típico torcedor das arquibancadas (o jogador não poderia escutá-lo, é claro, mas talvez errasse o chute, jogasse a bola na trave, no travessão, na direção do goleiro, para fora...). Esse também era, sem dúvida, o desejo de muitos torcedores brasileiros naquela hora. Dessa forma, criou-se entre locutor e ouvinte um elo de identificação – reforçando uma relação de cumplicidade, observada ao longo desse trabalho – quanto à expectativa do desenrolar da cena<sup>8</sup>.

Nos três exemplos, a frequência fundamental, no instante da narração da palavra “fora” atinge seu ponto culminante exatamente durante a articulação da sílaba “fo” (393, 341 e 413 Hz, respectivamente). Nos **exemplos 24** e **26**, os níveis de Fo estão bem próximos, com distâncias insignificantes. Embora a locução do **exemplo 25** seja do mesmo locutor do **exemplo 24**, há, tanto em relação a este exemplo como em relação ao **exemplo 26**, uma variação de aproximadamente 60 Hz. A explicação mais plausível para tal ocorrência é que os **exemplos 24** e **26** são *corpora* de narrações ao vivo, enquanto o **exemplo 25** foi produzido fora de um contexto que proporcione ao locutor – mesmo no caso de um locutor extremamente hábil – elementos que o emocionem, como já colocado, de um certo modo, no parágrafo anterior.

---

<sup>8</sup> É interessante observar que no *exemplo 25* o mesmo locutor não está atento para esse tipo de empatia com o torcedor, pois a narração, efetuada meses depois num laboratório estava, dessa vez, reforçada por um sentimento crítico e distanciado do contexto envolvente de uma decisão de campeonato. Vale salientar que muitos locutores e críticos, assim como a maioria dos torcedores, não aprovavam o procedimento da comissão técnica em relação à escalação e à estratégia de jogo do selecionado brasileiro no desenrolar da competição.

No **exemplo 24**, o percurso intonacional que atravessa essas duas sílabas, com duração de 1,5 segundos, assemelha-se a todos os vocábulos de definição de jogada, como por exemplo, “pra fora”, “na trave”, “por cima”, e até mesmo ao próprio grito de gol. São palavras mono ou dissilábicas que têm na razão inversa ao seu tamanho o alongamento das suas respectivas vogais<sup>9</sup>.

A duração da sílaba destacada varia de acordo com o estilo do locutor e/ou de acordo com o contexto narrativo (o gol é sempre o mais longo de todos). Na maioria dos casos, o alongamento da sílaba principal ocorre em sentido inverso a uma velocidade de fala acelerada, ou seja, a distensão silábica em oposição à aceleração da narrativa cria uma espécie de retardamento que destaca a ação em campo.

Essa é, possivelmente, uma das razões para que o grito de gol seja tão alongado. O alongamento da vogal, nesse caso, também funciona como um índice de tensão e expectativa, de caráter metonímico, pois mesmo não percebendo o significado do termo que é distendido naquele instante, o ouvinte compreende que ali ocorre, sincronicamente à narração, um evento de extrema importância para o desenrolar do jogo. Se há fumaça, haverá possivelmente fogo; se há uma vogal distendida, com uma curva intonacional que se mantém estável no agudo ou superagudo, decrescendo em

---

<sup>9</sup> Sem dúvida, esse é um recurso comum na fala cotidiana ou em narrativas dos mais diversos gêneros. Alongamento e reforço de intensidade nas vogais, e em especial nas vogais abertas, em palavras geralmente curtas, traduzem quase sempre uma intenção do emissor em destacar a palavra chave na decodificação do enunciado. Através da sua distensão, o falante provoca uma espécie de recorte, suspendendo o enunciado para que o registro da cena ou do objeto em discussão seja melhor assimilado. Na narração de futebol, este recurso é ainda mais destacado e o resultado final desse efeito será proporcional ao estado de maior ou menor sensibilidade do narrador, de acordo, evidentemente, com o andamento do jogo, com a sua importância não só dentro de um contexto imediato, que é o da própria transmissão, como também dentro de um contexto mais amplo, que é o da expectativa do resultado do confronto em andamento como fator decisivo na organização da tabela do torneio que se disputa.

seguida ao grave ou super-grave, com intensidade forte ou fortíssima, haverá possivelmente um gol, uma bola na trave ou uma bola *pra fora*...

No caso da narração de um gol, o locutor freqüentemente introduz a pausa antes do grito prolongado. A pausa, como já foi dito, é também um índice de gol. A partir dos elementos informacionais nela contidos – vinheta da emissora comemorando o gol, gritos da torcida, etc. –, o ouvinte tem condições de pressupor o surgimento de um gol segundos antes da sua narração. Se houver barulho de torcida durante a pausa do locutor, o gol, conseqüentemente, será do time da casa; se não, será do time visitante. Caso o jogo seja entre dois times da mesma cidade e as torcidas estejam divididas, a ele, torcedor que não estava atento à narração dos nomes dos jogadores, restarão, tão somente, alguns segundos de angústia<sup>10</sup>.

No **exemplo 24**, o percurso sonoro acompanha a cena com a freqüência fundamental elevada em 393 Hz no início da primeira sílaba. A curva intonacional, inicialmente pouco inclinada, relativamente estável e linear, numa faixa de altura aproximada ao instante inicial da palavra declina até uma região abaixo ou no nível do registro natural da fala do narrador (126 Hz, aproximadamente). O mesmo ocorre no **exemplo 25**, havendo em relação ao **exemplo 24**, como já coloquei anteriormente, uma queda nos

<sup>10</sup> No exemplo 24, a pausa, antecedendo a palavra “fora”, não poderia ser índice de nada, pois sempre haveria outras possibilidades de finalização do pênalti que não fosse, necessariamente, um gol. A torcida, nesse caso, não fornecerá pistas para o reconhecimento do time goleador ou sequer da própria efetivação do gol porque no jogo há torcedores das duas equipes. Quando tal fato ocorre, a alegria e a comemoração de uma parte do público presente não retratará, obrigatoriamente, a cena de uma jogada de gol, mas sim, a decepção diante da perda de uma grande oportunidade no jogo (no caso em questão, do próprio título mundial) por parte do adversário. Portanto, dar a esse breve instante de silêncio o caráter de uma figura metonímica, através da relação de contigüidade, seria pura especulação, sem conclusão satisfatória. Aqui, o uso da pausa funciona mais como um “corte” narrativo; ou por outra: o jogo terminou, um time saiu vitorioso. Concretizada a cena, resta ao narrador descrever a comemoração dos jogadores e da torcida, como um torcedor... digo, um locutor que narra.

níveis de frequência e duração, devido às diferenças de contexto. Quanto ao fluxo de energia, verifica-se nesses dois exemplos um aumento de esforço vocal na sílaba “Fo”, provocado por tensionamento de laringe, resultando numa voz áspera, aguda e de forte intensidade. Há também a inserção de uma pausa mais longa logo após a palavra “fora”.

No **exemplo 26**, embora o reforço vocal e o nível máximo de Fo correspondam plenamente aos dois outros exemplos, não há no final da palavra “fora” uma queda do percurso intonacional nem muito menos uma pausa que “atraia” a sílaba final para o grave. O Fo mínimo na fala do locutor Luciano do Valle mantém-se constante em decorrência da ausência de pausa e da continuidade da narração (“Brasil, campeão do mundo!”). Nesse caso, vale o argumento de que o modelo narrativo dos locutores em situações de forte conotação emotiva exige sempre um percurso sonoro definido; ou seja, o que vale não é exatamente em qual palavra o locutor declina a altura mas a forma padrão que esse declínio deverá tomar. No caso do **exemplo 26**, embora haja um reforço vocal na palavra “fora” (intensidade, voz rascante, Fo elevado, etc), o narrador só estende a vogal no final da sentença, na última sílaba de “mundo”, declinando a linha de frequência.

Para um locutor de futebol, acostumado a trabalhar em situações bem diferentes da imposta neste experimento, o ambiente de um laboratório numa Universidade e um pesquisador observando o seu desempenho criaram, no **exemplo 25**, poucas condições para um pleno e eficaz desempenho vocal. No entanto, a falta dessas condições, incluindo a ausência da torcida, dos colegas auxiliares de narração, como também o lapso entre a época do jogo e a época do experimento, são pistas que colocamos para

detectar possíveis diferenças entre a narração ao vivo e a narração em VT, em diferentes contextos situacionais.

Desprezando a transcrição original do **episódio 24**, permiti ao locutor improvisar o seu próprio texto. Assim, evitei que ele se prendesse a uma leitura, tendo a liberdade de criar uma narrativa sincrônica ao tape. A única exigência feita foi a manutenção da palavra “fora” para a análise do mesmo recorte do episódio anterior.

Comparando os **exemplos 24 e 25** – duas locuções de um mesmo episódio, narradas pelo mesmo locutor, num intervalo de tempo de 10 meses –, observamos que as diferenças registradas entre as medidas de altura, intensidade e duração foram relativamente pequenas, embora perceptualmente fique a impressão de que tais diferenças sejam de proporções maiores. O diferencial entre as frequências fundamentais mínimas, em torno de 20 Hz, e as medidas de duração e amplitude não acusou alterações significativas. No entanto, é importante destacar que uma qualidade de voz, a voz áspera e rascante, é sem dúvida uma das melhores pistas para diferenciar, nesse caso, estados emotivos distintos. Na narração do **exemplo 24** esse recurso foi mais enfatizado.

Concluindo, eu diria que o **exemplo 24**, assim como o **exemplo 26**, são portadores de elementos de suma importância na confecção da narrativa. Tais elementos, ausentes no **exemplo 25**, seriam os sons agregados à narração (provenientes da torcida), o nível de transmissão da emissora (qualidade de emissão, ruídos, etc) e todo o contexto de um jogo ao vivo. Ou, de outra maneira: a expressividade numa narração de futebol não depende unicamente do desempenho do narrador (desempenho esse, fundamental, é

claro), mas do contexto que envolve a narrativa, dos vários sons que se juntam à sua voz, numa multiplicidade de estímulos, tornando-se também metáfora de euforia, tensão, expectativa e desespero (Fónagy, 1982; 1983). Ou ainda, nas palavras dos próprios narradores: retratos dos “momentos dramáticos” do jogo.

Porque a narração de futebol, embora predominantemente épica, também contém os outros dois traços estilísticos: o *Lírico* e o *Dramático*. Embora o *gênero* lírico esteja largamente distanciado do contexto que envolve uma narração de um jogo, podemos detectar na fala do narrador, através de algumas aproximações, traços de um *estilo* lírico, dentro de um *gênero* épico. Comentários que marcam uma posição mais subjetiva do narrador distanciam-no da narrativa em si, revelando uma “extrema intensidade expressiva” que provoca “emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas”. (Rosenfeld, 1985:22).

A grande dificuldade de associação entre o gênero lírico e o gênero narrativo futebolístico é que o primeiro é *estático*, incapaz de

*exilar-se de si mesmo, alhear-se da sua interioridade a fim de se outrar, como diria Fernando Pessoa, a fim de criar seres e coisas que alcancem um subido grau de distanciamento em relação ao sujeito individual.* (Aguiar e Silva, 1967:206).

Já o segundo é *dinâmico*, característico da narrativa, manifesta numa “necessária polaridade entre o narrador e o mundo objectivo, perfeitamente antagónica (sic) da atitude lírica”. (op. cit.:213).

Na TV, a voz do locutor não é o único índice disponível para a decodificação da mensagem. Esse fato introduz um traço sutilmente dramático<sup>11</sup> à narrativa, na medida em que o desenrolar do jogo “move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (Rosenfeld, 1985:22). Aguiar e Silva (1967:221) lembra que Aristóteles, na *Poética*, já diferenciava “o processo narrativo, em que as personagens são descritas e em que são contados os eventos, do processo dramático, em que as personagens actuam (sic) diretamente”.

*O drama exige a presença física do vulto humano e, embora a intriga possa situar-se no passado ou no futuro, a ação dramática apresenta-se sempre como actualidade (sic) para o espectador. (op. cit.:221).*

A TV materializa os jogadores, distribuindo concretamente para o telespectador os espaços pelos quais se desenrolarão as cenas. Outras vezes é o próprio narrador quem dá voz aos contendores, falando por eles, num diálogo imaginário com os torcedores (no estádio, em casa, na rua...), com os jogadores, com o juiz e o bandeirinha. Às vezes, o diálogo sai do imaginário e entra no plano real, na velocidade que hoje a televisão (leia-se: mídia) alcança.

Embora as citações aqui colocadas refiram-se muito mais à literatura do que às narrações de futebol, é importante frisar que o meu trabalho, neste momento, é de traçar aproximações, cruzamento e distanciamento. O estilo do locutor de futebol está permeado de traços dramáticos numa trajetória épica. Não podemos esquecer que os

---

<sup>11</sup> No entanto, é prudente notar que a conotação “dramática”, dada pelos locutores durante a partida, principalmente nos últimos instantes do jogo, cunhando expressões do tipo “final dramático”, “jogo dramático” e “situação dramática”, refere-se muito mais a um termo de adjetivação de um determinado período da peleja do que a um traço estilístico do gênero dramático. Nesse caso, “dramático” é sinônimo de sinistro, terrível, catastrófico ou trágico e não necessariamente característico da ação no jogo em relação à narrativa.

textos que tratam dos gêneros narrativos, na sua maioria (e esse é o caso das citações de Aguiar e Silva e Rosenfeld), estão debruçados sobre uma análise comparativa entre a poesia épica (ou o romance, como palavra escrita) e o drama, no sentido de um texto espetacular, gestual, da palavra refeita em sons; ou somente isto: encenada.

(E novamente voltamos à questão central do **capítulo 8**, entre a palavra escrita, pintura da intimidade do narrador, e a palavra pronunciada; ou, ainda mais: enunciada, revelada na voz, no gesto, no silêncio e nas luzes do palco e das cabines de rádio e TV; ou mais e mais ainda: no jogo de botão, na voz do menino peladeiro, solitário no quintal de casa, tendo como “grande-área” a garagem vazia e como “gol” o portão aberto – e quem nunca viu crianças, em grupo ou sozinhas, jogando ou se imaginando jogar, narrando gols invisíveis, procurando “imitar” as vozes dos seus locutores preferidos, refazendo todas as nuances prosódicas, recompondo esse imenso universo semântico das narrativas de futebol?)<sup>12</sup>.

Observando a performance do locutor, é possível estabelecer dois padrões de desempenho narrativo: um **Padrão Geral**, resultante de um estilo *coletivo*, característico de todos, reconhecido e compartilhado independentemente de quem o narre por todos os seus interlocutores (desportistas, imprensa e torcedores); e um **Padrão Específico**, contido no conjunto que representa o padrão coletivo, mas sugerindo certos “desvios” do narrar convencional que resultem num estilo mais *individual*, marcando o perfil de cada narrador.

---

<sup>12</sup> Ver Rocha Filho (1989:57-59).

São vozes distintas que representam de um lado o homem narrador, o profissional locutor, com um estilo marcado pelos elementos típicos e caracterizadores de uma narração futebolística, diferenciada de outras formas de narrações esportivas, tais como o basquete, a fórmula 1 ou o turfe; e, de outro lado, uma outra voz que individualiza o falante, revelando a autoria do que é dito, dando-lhe o reconhecimento dentro de uma comunidade. Pela invenção e pelo uso constante de certas marcas orais que vão surgindo através de um processo de redundância, sempre balizadas por um estilo coletivo, o locutor terá impingido ao seu discurso um estilo próprio que personificará a sua narrativa, destacando-o dos demais colegas.

O **Padrão Geral** se enquadra dentro de uma expectativa do ouvinte, uma voz que já se conhece, que se define sempre e sempre pela consolidação do tempo<sup>13</sup>. O **Padrão Específico** apresenta, em determinados momentos da narrativa, um elemento surpresa, uma marca oral articulada de maneira pouco convencional ou até então não utilizada dentro do universo futebolístico dos locutores, ou uma figura de linguagem que na transposição de um termo por outro qualificará um discurso mais pessoal, que associada ao contexto (a cena a ser narrada no jogo) passará a caracterizar a autoria do narrador, algo por ele inventado, alguém que fala e que através dessa fala identifica um estilo próprio e original.

O locutor Fiori Giugliotti, da Rádio Jovem Pan, é o autor de duas marcas, entre outras, que caracterizam o seu estilo individual. Trata-se da narração do início dos jogos (“Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo!”) e da nomeação de todos os torcedores (“torcida brasileira!”) – não só em jogos da seleção, como também em campeonatos

---

<sup>13</sup> Refiro-me a um tempo histórico, porque ao longo dos anos esse tipo de narração vai se tornando, diacronicamente, “familiar”.

regionais – como uma só platéia, sem distinção de clube, cidade, estado ou região<sup>14</sup>. Essas marcas são de sua autoria e portanto por ele somente usadas. Outras, detectadas na sua fala, comuns a todas as narrações, dele e de outros locutores, embora na sua voz ganhem uma versão competente e admirável, não podem ser consideradas exclusivamente suas, porque são passíveis de apropriação sem o risco e o vexame do plágio. Apenas caracterizam um estilo mais coletivo, não são propriedades, mas proprietárias.

Um exemplo: durante uma entrevista num programa de auditório, foi pedido ao locutor que narrasse um gol do São Paulo, de memória, sem o auxílio do VT. Eis o resultado da narração, transcrita e comentada:

---

<sup>14</sup> A expressão “torcida brasileira”, na verdade, é equivalente, na maioria das vezes, a “torcedor ouvinte”. O locutor, é bom frisar, também cita, quando necessário, as torcidas dos respectivos clubes em ação.

**Exemplo 27.**

*Jogo.* São Paulo 2x0 Palmeiras (narração improvisada).

*Local.* São Paulo.

*Data.* 1993.

*Locutor.* Fiori Giugliotti.

*Emissora.* SBT, SP (Programa Sílvio Santos).

**Transcrição do episódio narrado.**

“Apita o árbitro, torcida brasileira. Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo! olha a beleza do cenário, Morumbi lotado, até parece auditório do Sílvio Santos, torcida brasileira! Bola correndo, vai o São Paulo, Cafu penetra pela direita, amortece no peito, põe na grama, leva a bola, vai em cima dele um palmeirense que é Dida, tentando passar, ele passou, arrumou, vai levantar, Müller dominou, ajeita a bola, parece que vai recuar, é pressionado, abordado pelo contrário, retardou pra Raí, amortece no peito, põe na grama, arrumou, preparou, invadiu, chutou, é fogo! é gol! goooooo!!! Raí! Raí, torcida brasileira”.

**Comentário.**

Aqui estão vários clichês da narração de futebol, como por exemplo: a capacidade do narrador em improvisar e brincar com o auditório durante a locução do gol sem perder os níveis prosódicos adequados ao estilo narrativo do futebol; o ritmo cadenciado do seu discurso, numa velocidade acelerada, mantendo as curvas intonacionais de acordo com os instantes de maior e menor expectativa; as vibrantes alveolares como marcas características das narrações de rádio (na palavra /Raí/, por exemplo); a redundância, ou seja, repetições de sentenças características na fala dos locutores de rádio (“amortece no peito, põe na grama”), mantendo o tempo no presente do indicativo e no pretérito perfeito para as frases curtas, muitas vezes compostas apenas de um verbo (“arrumou, preparou, invadiu, chutou”), e outros tempos para as frases mais longas; e finalmente, dois gritos de gol: um primeiro (que se repete), econômico, curto, como um índice que prepara a torcida ouvinte para um segundo grito de gol, que virá em seguida, mais convencional, alongado, estendido, declinando do agudo ao grave no final, antecedido por uma pausa relativamente longa, preenchida pela comemoração da torcida (provocando um certo estranhamento, já que as torcidas de futebol são compostas, na sua maioria, por vozes masculinas que cantam seus hinos de guerra, despejam seus improperios, com um perfil bem distanciados da comemoração que se instaurou no auditório do Programa Sílvio Santos, composto, na sua totalidade, por vozes femininas, resultando num misto de torcida de vôlei do Banco do Brasil e fã-clube dos Beatles em pleno Royal Albert Hall).

Apresento agora dois outros exemplos que podem ser comparados a este último exemplo comentado. Trata-se de duas narrações de uma mesma jogada, uma do rádio e outra da TV. É interessante notar a diferença de extensão entre os períodos dos **exemplos 28 e 29**. Embora no **exemplo 29** não haja uma marca que caracterize um estilo mais individual do locutor, é possível notar semelhanças nos clichês desse exemplo com o **exemplo 27**. Já no **exemplo 28**, a semelhança detectada em relação ao **exemplo 27** fica por conta das marcas individuais. Ei-los:

<p><i>Jogo.</i> Flamengo 0x0 Vasco.  <i>Local.</i> Rio de Janeiro.  <i>Data.</i> Junho/1996 (decisão do campeonato carioca).</p>	
<b>Exemplo 28.</b>	<b>Exemplo 29.</b>
<p><i>Locutor.</i> Januário de Oliveira.  <i>Emissora.</i> TV Bandeirantes.</p>	<p><i>Locutor.</i> Hélio Claudino.  <i>Emissora.</i> Sistema American Sat (Rádio Brasil, Campinas).</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“Lançou nas costas de Jorge Luís, vai chegar Ronaldão dando um carrinho, Ronaldão tem sempre grandes idéias... De canela mete na linha de lado. Veja o Leandro. Se manda pelo lado direito de ataque o Vasco da Gama com Pimentel. Juninho. Contra ele a marcação do Gilberto, Juninho ganhou o lance, a bola saiu, é lateral para o Flamengo”.</p>	<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“A bola desceu outra vez, ataque do time do Vasco da Gama, apareceu Ronaldão por trás, bateu, tocou de carrinho, a bola acabou saindo do lado de cá do gramado, arremesso manual. Arremessou Valdo, Válber tocou bola curtinha em direção... pára bem Leandro. Leandro abriu, Luisinho se apresentou também, está na cobertura com Juninho. Volta a bola mais atrás ainda, trabalhou, recolheu, abriu outra vez para Sidnei, ele desce como se fora lateral, abrindo jogo para o time do Vasco da Gama, o Vasco aperta, o Vasco descendo, tentou passar, passou, trabalhou, recolheu, bola se lhe escapa, acaba saindo. Do lado de lá do gramado, arremesso manual que vai pertencer à equipe do Flamengo do Rio de Janeiro, placar de zero a zero”.</p>
<p><b>Comentário.</b></p> <p>Se compararmos o <b>exemplo 27</b> com o <b>exemplo 29</b>, veremos que certos clichês se mantêm, enquadrando ambas as narrações num <b>padrão geral</b>, num estilo mais coletivo (“amortece no peito, põe na grama” para o <b>exemplo 27</b>, e “trabalhou, recolheu” para o <b>exemplo 29</b>). O que os diferencia são as marcas mais pessoais, de caráter individual, típicas de um <b>padrão específico</b> de narração, como por exemplo, “Apita o árbitro, torcida brasileira”, para o <b>exemplo 27</b>, e “Ronaldão tem sempre grandes idéias...”, para o <b>exemplo 28</b>. “Fulano tem sempre grandes idéias”, assim como “cruel, muito cruel!”, ou ainda: “tá lá um corpo estendido no chão!”, são marcas características do estilo individual (padrão específico de narração) do locutor Januário de Oliveira.</p>	

Assim como o locutor Fiori Giugliotti, muitos narradores criaram termos específicos para certos momentos importantes na partida. O goleiro Taffarel, que atuou vários anos pela seleção brasileira (atualmente no Atlético Mineiro), foi protagonista de uma das marcas mais comentadas e repetidas pelo público nos últimos tempos. Toda vez que ele saía para pegar a bola, numa jogada de ataque do time adversário, o locutor da Rede Globo, Galvão Bueno, gritava: “Vai que é sua, Taffarel!”. Na época dos jogos do Brasil na Copa do Mundo de 1994, quando o goleiro gaúcho foi uma das estrelas do time, era comum encontrarmos crianças jogando bola e narrando as suas jogadas e as jogadas dos companheiros, enquanto gritavam “vai que é sua, Taffarel!”, como forma de elogio, diante de uma defesa do colega que, freqüentemente à contragosto, postava-se ao gol<sup>15</sup>.

Esse exemplo é apenas um dos muitos que encontramos na caracterização de um estilo individual de narração, assim como o “animal” (já comentado) e o “tiroliroli, tirolirólá” (na comemoração do gol) do locutor Osmar Santos; ou o “Eu vi!” (confirmando a cena, de modo enfático) do locutor Sílvio Luís. São fórmulas individuais que por força das circunstâncias ou por opção do narrador deixaram de ser utilizadas, mas garantiram um espaço seguro na galeria das expressões que moldaram a narração futebolística nos últimos anos. Outras continuam em uso (como, por exemplo, o “haja coração!”, nos instantes “dramáticos” do jogo, do próprio Galvão Bueno); umas mais antigas, outras ainda recém-chegadas da travessia entre uma transmissão e uma tradição oral.

---

<sup>15</sup> Mesmo depois, quando o goleiro Taffarel abandonou a seleção brasileira, o locutor Galvão Bueno ainda manteve a sua marca por um tempo razoável, substituindo apenas o nome do goleiro.

Eis alguns exemplos e comentários dessas marcas que qualificam estilos mais individualizados de narrações futebolísticas, referentes a dois instantes marcantes num jogo: seu início e o grito de gol, respectivamente.

### **Início de Jogo**

A anunciação do início da transmissão do jogo é uma forma de cumprimento estilizada. Cada narrador retrata fielmente nessas marcas iniciais o perfil da narração, o seu traço característico.

**Exemplo 30.**

*Locutor.* Fiori Giugliotti.

*Emissora.* Rádio Record, SP.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo”.

**Comentário.**

Este é um exemplo de uma abertura eloqüente, épica. Como um menestrel, o locutor “descortina” para a platéia o início da narrativa. É patente a idéia de que Fiori Giugliotti, coerente com a sua própria postura de locutor veterano do rádio, há muito celebrado como um dos monumentos da narração de futebol do Brasil, manterá uma narrativa sóbria ao longo da transmissão.

**Exemplo 31.**

*Locutor.* Januário de Oliveira.

*Emissora.* TV Bandeirantes, RJ.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Taí o que você queria”.

**Comentário.**

O caráter desta anúncio toma um rumo totalmente diferente do exemplo anterior. O locutor permite uma intimidade com a platéia desde o primeiro instante. Vai mais longe, acredita saber que “é disso que o povo gosta!” (outra marca típica desse narrador). Profissional que a cada dia vem se destacando nas transmissões futebolísticas da TV, Januário de Oliveira vai definindo um padrão específico de narração, não economizando em figuras de linguagem, gírias, versos de músicas e sentenças que mantém, descontraidamente, um elo de afinidade entre ele e o público telespectador.

**Exemplo 32.**

*Locutor.* Galvão Bueno.

*Emissora.* TV Globo, RJ.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Bem (ou boa tarde/boa noite), amigos da Rede Globo”.

**Comentário.**

Neste exemplo, a fórmula utilizada pelo locutor é extremamente simples. Retirada da fala cotidiana, ora é um cumprimento entre conhecidos, o velho “bom dia”, “boa tarde”, “boa noite”; ora é marca típica de inicialização de discurso, opinião, pequenas narrativas, fofocas, etc. (“bem, amigos... é assim, o jogo tá começando, etc. e tal...”). Define também o perfil narrativo do locutor: informal mas atento, descontraído mas responsável no dizer, porque tem nas mãos o volante de uma equipe que representa a maior emissora do país. Como todos os repórteres da Globo, Galvão Bueno simboliza muito mais um perfil não conflitante com a emissora do que um traço irreverente, independente, “aparentemente” desvinculado de uma diretoria superior. Aparentemente sim, porque a ideologia mercantilista das emissoras de rádio e TV, ideologia esta surgida já nos primórdios desses veículos (ver **capítulo 2**), não permite tal irreverência; muito pelo contrário, obriga o locutor a manter, “além de seu ótimo desempenho, uma preocupação permanente com suas potencialidades no sentido de realizar da melhor forma possível o que é proposto pela emissora para sustentar o perfil desta”. (Ramos, 1996:2).

**Exemplo 33.**

*Locutor.* Sílvio Luís.

*Emissora.* SBT, SP.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Acerte o seu aí que eu arredondo o meu aqui”.

**Comentário.**

Neste exemplo, o locutor chama o telespectador para participar da narração desde o seu início, sincronizando junto com ele seus relógios, na contagem do tempo de jogo. Acertar o horário também é, indiretamente, confirmar um compromisso – o de juntos acompanharem o jogo. Essa relação de intimidade com o telespectador e de intensa interação dialógica, já denotada na abertura da narrativa, apresenta claramente o perfil da narração do locutor Sílvio Luís. Dir-se-ia até que ele não narra, mas conversa. Como veremos adiante, a sua narração é constantemente entrecortada por diálogos, informações, comentários dos mais variados temas, pertinentes ou não ao universo do futebol. O narrador comporta-se como se estivesse ali, do outro lado da tela, no sofá da sala, ao lado do amigo torcedor, aguardando ansiosamente a macarronada dominical da “patroa”.

### **Narrações de gol**

Assim como o início das narrações esportivas, a narração do gol é uma boa oportunidade do locutor caracterizar uma marca estilística do seu discurso. Alguns narradores preferem manter um padrão mais convencional, e portanto, de caráter coletivo, ou seja, um padrão geral de narração de um gol. A maioria, contudo, opta pela criação de uma marca oral específica que sobreposta ao texto personalize o seu discurso (Rocha Filho, 1996).

**Exemplo 34.**

*Jogo.* Santos 5x2 Fluminense

*Local.* São Paulo.

*Data.* Dezembro/1995.

*Locutor.* Galvão Bueno.

*Emissora.* TV Globo, RJ.

**Modelo.**

Pausa média → grito de gol alongado → verbo alongado, na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, anunciando o nome do time goleador → pausa longa + hino do clube → nome do jogador goleador.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Alê, corta errado, deu de graça pra Marcelo Passos, daí pra Giovanni, olha o perigo, o Santos chegando, Macedo, pé esquerdo, bateu! Gooooool!!! ééé... do Santos! (hino do clube) Macedo, número 7, aos cinco minutos e trinta do segundo tempo, pra enlouquecer de vez o torcedor santista no Pacaembu”.

**Exemplo 35.**

*Jogo.* Flamengo 5x1 Madureira.

*Local.* Rio de Janeiro.

*Data.* Junho/1996.

*Locutor.* Edson Moura.

*Emissora.* Rádio Globo, RJ.

**Modelo.**

“É bingo, é bingo!” → (vinheta anunciando o nome do clube, mixado com bastante eco) → grito de gol alongado → nome do time goleador → nome do jogador goleador, seguido de um extenso comentário, com algumas marcas verbais com conotações metafóricas e metonímicas.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Já cobrou, o Flamengo retomou a bola para Amoroso na grande-área, preparou, passou pelo goleiro, atirou, é bingo! é bingo! (voz gravada destacando o nome do clube) goooooo!!! do Flamengo! Amoroso é o pai da criança! foi ele que botou lá dentro, eu vi, eu vi, Amoroso, número onze, aos oito, meteu no placar da Bariri. Olha o passarinho! tá lá no ninho o passarinho. Nos pés do Amoroso é cal!”

**Exemplo 36.**

*Jogo.* Palmeiras 3x1 Grêmio.

*Local.* São Paulo.

*Data.* Maio/1996.

*Locutor.* Sílvio Luís.

*Emissora.* SBT, SP.

**Modelo.**

“Olho no lance!” → verbo alongado, na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, anunciando o nome do time goleador → (vinheta da rádio finalizando com o nome do time goleador) → “confira comigo no replay!” → verbo repetido várias vezes, na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito + pronome pessoal, referindo-se ao jogador goleador → nome do jogador goleador → “o craque da camisa” + número da camisa do jogador goleador + tempo de jogo e placar.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Ó o Jardel! Paulo Nunes, olho no lance! ... éééééééé do Grêmio!!! (vinheta) Confira comigo no replay! Foi, foi, foi, foi, foi ,foi, foi, foi ele! Paulo Nunes!!! O craque da camisa número 7. Eram jogados redondos nove minutos do segundo tempo, agora no Parque Antártica dois para o Palmeiras, um para o Grêmio. Você, Ceará, o que é que só você viu!” (dirigindo-se ao repórter de campo).

**Exemplo 37.**

*Jogo.* Palmeiras 3x1 Grêmio.

*Local.* São Paulo.

*Data.* Maio/1996.

*Locutor.* Fiori Giugliotti.

*Emissora.* Rádio Record, SP.

**Modelo.**

Grito de gol curto → pausa longa + vinheta → grito de gol alongado → vinheta → nomeação do jogador goleador + “torcida brasileira!”.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Vai embora, carrega outra vez o time do Grêmio, movimentou-se Arcy, deixou pra Paulo Nunes, penetrou, é fogo, é gol! (vinheta) Gooooool!!! (vinheta) Paulo Nunes, torcida brasileira”.

**Exemplo 38<sup>16</sup>.**

*Jogo.* Corinthians 1x0 Atlético Mineiro.

*Local.* São Paulo.

*Data.* Dezembro/1994.

*Locutor.* José Silvério.

*Emissora.* Rádio Jovem Pan, SP.

**Modelo.**

Grito de gol curto → pausa longa + vinheta → grito de gol alongado + nomeação do time goleador → vinheta → nomeação do jogador goleador + número da sua camisa.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Quase oito, bateu Marcelinho, pra Branco, disparou, é gol! (vinheta) Gooooool! Do Corinthians (vinheta) Branco, camisa seis.

<sup>16</sup> Ver Rocha Filho (1995).

**Exemplo 39.**

*Jogo.* Corinthians 1x0 Atlético Mineiro.

*Local.* São Paulo.

*Data.* Dezembro de 1994.

*Locutor.* Luciano do Valle.

*Emissora.* TV Bandeirantes, SP.

**Modelo.**

Grito de gol prolongado → nome do time goleador → nome do jogador goleador → descrição e comentário da jogada → anúncio do novo placar.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Marcelinho... Branco... saiu o tiro... Gooooo!!!! do Corinthians! Branco, numa falta cobrada curta, de uma forma que ninguém esperava, Branco encheu o pé, pegou o goleiro no contrapé. Humberto quando voltou já era tarde. Um (01) para o Corinthians, que desafoga no Morumbi, na marca de oito, zero para o Atlético, Eli!

No **exemplo 34**, a marca oral de maior destaque não é o gol, mas sim o verbo posterior ao grito de gol. Olhando mais atentamente, conclui-se que esse artifício está de acordo com o perfil narrativo do locutor Galvão Bueno, sempre permeando a sua narrativa de marcas que fogem de um lugar-comum, mas mantendo-a balizada por um padrão geral, até certo ponto convencional e pouco ousado.

O seu grito de gol é uma moldura fiel das narrações mais convencionais. Antecedido por uma pausa de destaque, a vogal /o/ é bem estendida, suspensa no agudo, linear, declinando lentamente para o grave no final. O verbo na terceira pessoa, posterior ao grito de gol, é um dos traços mais característicos da sua narrativa. Possui um corpo intonacional *contorcionista*. Declina do médio para o grave, ergue-se novamente para o médio, ultrapassa essa região e atinge o agudo, reforçando nesse instante o fluxo de energia. O verbo de uma única vogal é estendido e “maleável” como o grito de gol. Em seguida, vem uma longa pausa, acompanhada de uma célula temática musical, isto é, um trecho de maior destaque (o tema, portanto) do hino do clube.

No **exemplo 35**, a narração do gol é perdulária quanto ao uso de figuras e clichês. Reforça, sem dúvida, o estilo individual do narrador, mas se excede no número de dados, fundamental para a fixação na memória do torcedor ouvinte de um modelo que deverá ser reconhecido sempre que for repetido. O grito de gol se insere no padrão convencional, alongado, declinando do agudo ao grave. Diferente do exemplo anterior, a vinheta, anunciando o nome do time goleador, antecipa o grito de gol. É redundante, pois apenas reforça o significado de “bingo”, termo usado num jogo de azar, correspondente a “vitória”, “missão cumprida”, etc.

Observei, durante a última olimpíada<sup>17</sup>, que o locutor mantém algumas dessas marcas de estilo nas narrações de outras modalidades esportivas, como, por exemplo, o vôlei. Alguns termos são mais característicos do que outros, com destaque para a expressão “é bingo, é bingo!” (lembrando um mestre de cerimônias num acampamento de escoteiros). A expressão final “é cal” sintetiza uma função metonímica. Cal é o produto que demarca as linhas divisórias do gramado (ver **capítulo 4**), portanto, quando há um gol, a bola, conseqüentemente, toma o rumo de volta para o centro do campo. Dali será dada a saída para o reinício da partida. Assim sendo, cal passa a ter a função indicial de gol.

O **exemplo 36** apresenta uma curiosidade logo de início. Não há, em nenhum momento, o grito de gol. No entanto, todos os termos colocados na narração logram satisfatoriamente a intenção do narrador em criar uma associação direta com o gol. A expressão “olho no lance!”, por exemplo, prepara o instante do gol, equivalendo à pausa antecedente, mas não é metáfora nem metonímia de gol porque a jogada poderá não ser bem sucedida.

O verbo na terceira pessoa e no tempo presente é semelhante ao da narração do locutor Galvão Bueno no **exemplo 34** (quem plagiou quem? coincidência?). No **exemplo 36**, porém, a prosódia é diferente quanto ao timbre e ao percurso melódico. A voz é mais rascante, aguda, ascendente, sem declinação. É metáfora de gol, textual e sonora, porque substitui um termo por outro. Esta é, certamente, a diferença crucial entre o posicionamento desse verbo nas locuções dos dois narradores. No **exemplo 34**, o verbo tem função de contigüidade em relação à nomeação do time, pois o gol já fora

---

<sup>17</sup> Atlanta, 1996.

antecipadamente anunciado; na voz do locutor Sílvio Luís, no **exemplo 36**, o verbo tem função de similaridade em relação ao grito de gol.

Outro dado interessante neste exemplo é a função do mesmo verbo que se repete conjugado num outro tempo, ou seja, no pretérito perfeito. Na primeira enunciação o verbo é presente, porque substitui o grito de gol, marcado por um dos dois times, que é nomeado em seguida (o óbvio aqui tem um sentido hierárquico: primeiro o time, depois o jogador). Na segunda enunciação o verbo é passado, porque confirma o lance (para quem “de olho nele estava”), nomeando agora o autor do gol (um, entre onze possibilidades, se incluirmos o goleiro como um elemento potencialmente capaz de marcar gols – fato raro, mas possível, pois em ocasiões excepcionais, nos instantes mais “dramáticos” da partida, alguns goleiros avançam para ajudar o ataque).

Se analisarmos os **exemplos 37 e 38** conjuntamente, notaremos semelhanças que reforçam a teoria sobre uma dinâmica presente na evolução dos estilos individuais dentro do gênero narrativo oral futebolístico. Os seus estilos marcam épocas e já estão inseridos numa tradição. São narradores que valorizam o timbre, a qualidade de voz, as marcas mais convencionais, isto é, vibrantes alveolares em substituição às fricativas glotais, ditongação de vogal em final de sentença, grito de gol estendido, com fluxo de energia intenso, frases curtas, seqüência de verbos conjugados no pretérito perfeito, etc.

É interessante notar que as estruturas dos dois modelos são semelhantes, isto é, um grito de gol inicial, curto e eficiente, sem substituição de termos para criar alusões metafóricas. O primeiro gol é curto e rápido porque acompanha o percurso da bola,

enquadrando o som na ação. Em seguida, uma pausa longa com a vinheta, antecedendo o grito final de gol, dessa vez alongado, “clássico”, confirmando a cena, preparando a anúncio dos goleadores.

Nesse ponto, a única diferença é que o locutor Fiori Giugliotti não nomeia o time goleador, mas apenas o autor do gol, concluindo a narração do episódio com a sua marca de finalização de enunciados (“torcida brasileira”). Já o locutor José Silvério limita-se a narrar o time goleador, o autor e o número da sua camisa. No entanto, esses termos, aparentemente comuns a todos os narradores, ganham na sua voz uma intonação definida, sempre idêntica em qualquer situação, ocupando um sentido valioso na confecção do modelo. Essa observação pôde ser comprovada, quando na minha tese de mestrado analisei a voz desse locutor e as vozes de crianças que procuravam imitar a sua narração de gol<sup>18</sup>.

O **exemplo 39**, na voz do locutor Luciano do Valle, refere-se à narração da mesma cena do **exemplo 38**. Trata-se de um narrador com um discurso econômico em clichês e metáforas, que prefere um tom mais coloquial, embora com características diferentes, por exemplo, das características do estilo, também coloquial, do locutor Sílvio Luís. Este prefere aproximar a sua linguagem à de um cotidiano mais simples, com usos gramaticais não-padrão, comumente presentes na fala dos emigrantes, principalmente

---

<sup>18</sup> Em 1988, a Rádio Jovem Pan lançou um concurso que escolheria uma entre várias crianças até doze anos de idade que se candidatassem a imitar o estilo narrativo do locutor José Silvério, descrevendo uma jogada de ataque que finalizasse em gol. Apesar das diferenças anatômicas entre os tratos vocais dos “locutores mirins” e do locutor da rádio, não permitindo que os primeiros atingissem marcas orais semelhantes às do narrador, principalmente quanto à qualidade de voz e à variação de altura, essas crianças (as que tiveram melhores desempenhos, evidentemente) conseguiram imitar perfeitamente todas as formas padronizadas de variações sonoras, tanto nos aspectos contínuos (variação dos parâmetros de altura, intensidade e duração), quanto nos aspectos mais recortados (substituição de fricativa por velar, ditongação em vogal final, etc...).

os italianos. O locutor Luciano do Valle, por outro lado, mantém um discurso que, embora muito próximo da fala cotidiana, preocupa-se em manter-se dentro da “elegância” das normas gramaticais. Assim como o locutor Galvão Bueno, Luciano do Valle preza por um estilo que atente mais para os contornos intonacionais, as variações melódicas e os comentários isentos de duplos sentidos, apelativos ou reforçados por um vocabulário mais vulgar (típico das narrações de futebol mais irreverentes).

Excetuando o início da narração do gol, com a nomeação dos jogadores participantes do lance e a preparação de um estado de tensão através da palavra “tiro” (suspensa a sílaba tônica no agudo), e, ainda, com a narração de um gol extremamente prolongado<sup>19</sup>, não há muitos elementos indiciais ou algum clichê que possa, através da redundância, estar sempre presente nas suas narrações de gol, caracterizando um estilo individual. O mais característico na sua fala (nesse caso, na sua narração de gol) é, além do que já foi colocado, a inserção constante de comentários após o grito de gol, inclusive entre a nomeação dos dois times durante a anunciação do novo score.

Comparando os **exemplos 38 e 39**, perceberemos dois modelos que, embora semelhantes na economia de clichês, apóiam-se em estruturas distintas. O primeiro usa o artifício do grito de gol curto para assinalar de imediato a concretização da jogada. Já o segundo prefere suspender a cena com a inserção de uma pausa breve, antecedida por uma palavra equivalente a “chute” (nesse caso, “tiro”)<sup>20</sup>, pronunciada de modo

<sup>19</sup> Para o locutor Luciano do Valle, a capacidade de estender ao máximo o grito de gol deve ser encarada como uma das principais qualidades dos narradores de futebol. Já o vi, certa vez, durante uma retrospectiva de gols ao final de uma jornada esportiva, aconselhar um colega de uma outra localidade (retransmissora de Alagoas, acredito) a atentar melhor para a manutenção do grito de gol numa única tonalidade, sem prejudicar a extensão da vogal. Ele também organizou um concurso, com patrocinador, à época da Copa do Mundo de 1994, para premiar o torcedor que conseguisse gritar o gol mais prolongado.

<sup>20</sup> Numa outra narração de gol, percebi que ele utilizou a palavra “bomba”, sinônimo de “tiro” e de “chute”, no vocabulário futebolístico.

destacado, com intensidade forte e altura elevada, funcionando como um índice de suspense e expectativa, isto é, como um “perigo de gol”.

Os exemplos apresentados são pertinentes porque alertam para o fato de que delegar ao narrador a autoria de uma estilo individual é esperar dele a manutenção coerente de parentescos e afinidades entre as marcas orais que ele cria para definir certos eventos no campo e o estilo narrativo de uma coletividade. Esse aparente processo de ruptura terá que ser sutil porque existe uma tradição da fala do locutor de futebol, principalmente do locutor de rádio, que já é aceita e comungada tanto pelos membros de uma comunidade futebolística (torcedores, jogadores, imprensa, etc), conhecedores das regras do futebol, com plenas condições de acompanhar o jogo monitorados apenas pelas pistas sonoras que revestem o conteúdo semântico da narrativa, como por aqueles menos esclarecidos e que pouco entendem das regras do jogo, mas que são capazes de reconhecer e identificar uma partida de futebol apenas tendo como referência o conteúdo sonoro da narração, as figuras melódicas, as metáforas sonoras – clichês coletivos que bem combinados, inseridos em momentos oportunos, ao longo da narrativa, produzem bons resultados, adaptando-se a uma variedade de situações.

Vejamos agora um exemplo mais extenso, extraído de uma narração do locutor Sílvio Luís, onde proliferam os elementos acima citados. É importante atentar também para a intensa interação dialógica entre locutor, comentarista e repórter de campo, para a preocupação desse profissional em manter sintonizada uma “ponte” entre ele e o torcedor em casa, narratário invisível, destino final. Ao jogo!

**Exemplo 40.**

*Jogo.* Palmeiras 3x1 Grêmio.

*Local.* São Paulo.

*Data.* Maio/1996.

*Locutor.* Sílvio Luís.

*Emissora.* SBT, SP.

**Transcrição do episódio narrado.**

“Vai girando ela ali com Flávio Conceição que chama Cléber. Cléber tem Sandro, tem aberto do lado direito ao (sic) lateral Cafu. Passa primeiro pelo gerente, depois pelo subgerente, agora é o meio com o Flávio Conceição. Já se manda o ataque do Palmeiras. Rivaldo vai, Miller fica, Luisão se mete. Dois a zero ganha o Palmeiras, Paulo Nunes tira dali, conserta a casa gaúcha! Ó aonde é que tá jogando o Amaral, marcação feita ali pelo Carlos Miguel, lateral que favorece a equipe do Palmeiras. Temperatura permanece de (sic) 17 graus em São Paulo. Vale dizer que o jogo de volta é em Porto Alegre no próximo dia sete de junho. Trabalhou Luizão, lateral mais uma vez para o Palmeiras. Balançou o esqueleto Cafu. Djalminha, autor do segundo gol verde. Desvio feito pelo Carlos Miguel, tá desmarcado completamente no meio Flávio Conceição. Escutei o barulho do ‘bum’ na bola até aqui em cima. Desalivia (sic) Amaral. Boa recuperação do Jardel que veio ajudar um pouco aqui a cozinha, botar um pouquinho mais de água quente no chimarrão. De primeira meteu por ali Djalma. Acaba saindo, o bandeirinha diz que é tiro de meta, o auxiliar determina tiro de meta para a equipe do Grêmio. A escalação é feita pelo senhor Arnaldo Pinto Filho. Quem ficou foi o Sandro, quem funga no cangote dele é o Jardel. Ôpa! não me pareceu assim uma faaalta! De toda maneira vamo (sic) tirar a dúvida. É, foi mais é uma encenação do zagueiro do Palmeiras do que propriamente uma falta do Jardel, concorda ou não?”

**(dirigindo-se ao comentarista).**

**(Comentarista)** *“Concordo, e as pessoas tem que entender que existe a falta normal do jogo. Nem toda falta exige um cartão. A falta normal o árbitro apita falta, estamos conversados, agora, quando há violência, quando há um desrespeito à regra e ao adversário, aí a falta é marcada, agora eu acho que ele exagerou”.*

*“Já vamos completando três minutos e trinta e cinco jogados aqui no Parque Antártica, dois para o Palmeiras, zero pro Grêmio. Boa jogada do Aílton, chamando pro serviço ali atrás o capitão Luciano. Daquele lado pode ser a jogada com Carlos Miguel. Corte feito pelo Cafu, ontem no Maracanã Flamengo um, Cruzeiro um. Jogo de volta será em Belo Horizonte. Tá desmarcado no meio... tava desmarcado no meio Goiano. Falta marcada, falta com muito perigo, Ceará, contra o arco da representação do Palmeiras”.*

**(dirigindo-se ao repórter de campo).**

**(Repórter de campo)** *“Sem dúvida nenhuma, Silvio, eu queria te falar uma coisa. Dentre os ouvintes do SBT que...”*

*“Ó, e o Cléber já tinha cartão, hein?”*

**(Repórter de campo)** *“É, já tinha e tomou o terceiro se tomou esse”.*

*“Não, esse aí, não, ele já tinha...”*

**(Repórter de campo)** *“Já tinha cartão, pode ser expulso...”*

**(Comentarista)** *“E falta indiscutível”.*

*“Diga lá, Ceará”. (Dirigindo-se ao repórter de campo).*

**(Repórter de campo)** *“O que eu ia falar era uma coisa muito boa, viu, agora eu perdi o pique, mas eu vou falar pra você...”*

*“Então quando você voltar no pique você me avisa...”*

**(Repórter de campo)** *“Exato”.*

*“Fica atrás do biombo, armando ali Veloso. (Dirigindo-se ao repórter de campo) Você ontem, no Maracanã, também ia falar alguma coisa sobre o (sic) grama do Maracanã, fiquei esperando até o fim do jogo, até o rapaz que tava balançando o*

esqueleto ali...

**(Repórter de campo)** *“Mas a gente fala pra vocês – daqui há pouco eu falo –, vocês num... pedem pra gente falar, então eu vou ficar quieto aqui...”*

“Eu tenho duas pra cobrar de você, fica sossegado aí... lá vem ela. O toque foi feito pelo Arcy, uh! vamo lá, Ceará, fala da grama, então!”

**(Repórter de campo)** *“Não, da grama não, o que eu vou falar agora é o seguinte, é que você tem um ouvinte hoje muito especial dentre as pessoas que naturalmente gostam do SBT. O meu amigo Sabá, muito querido, me disse que o João Gilberto, é esse mesmo que você tá pensando, João Gilberto, é uma glória na música nacional, né? ele assiste futebol no SBT, ama o SBT e deve nesse momento, com certeza, tá assistindo. João, um grande abraço a vo... sou amigo do João, adoro ele”.*

“Tá bom... cê é amigo do João...”

**(Repórter de campo)** *“João Gilberto, né?”*

“João Gilberto...”

**(Repórter de campo)** *“Conheço Márcia, também grande cantora da música brasileira”..*

“Aproveita compra um disco!...”

**(Repórter de campo)** *“Eu compro todos”.*

“Bom, outro que assiste também é o Dr. Aires da Cunha, nosso amigo que também ouvi aqui... ôpa! Tão começando a bagunçar o coreto do Wilson Souza Mendonça, hein! Atlanta 96, no SBT as Olimpíadas valem ouro”.

**(Propaganda gravada)** *“Brahma Chope, a número um nas Olimpíadas”.*

“Já vamos para seis minutos e dez. Virada de jogo de Rivarolla daquele lado, é bom o trabalho da equipe do Grêmio com Carlos Miguel. Ó, pá quem partiu pra cima dele foi o Amaral, com os óio fechado (sic) e tudo, hein! Ó como o Veloso grita. Trabalhou bem Emerson. Olha o Grêmio fechando, Jardel tá ali no meio do pagode, vai mandar um charuto daí... oh, Ceará... gostaria de ver esse lance aí, seu Adailton, hein... vamo

ver, vamo ver (sic). Ôpa! foi foul (**falta**), hein, Orlandão?” (**dirigindo-se ao comentarista**).

**(Comentarista)** “Foi pênalti. Pênalti de Sandro sobre o jogador Aílton porque ele foi à perna do jogador do Grêmio e já não tinha condição de disputar a bola”.

“Eu tenho dúvida se ela foi dentro ou fora, vamo ver de novo. Foi dentro... foi dentro da área, não foi não, Ceará?” (**dirigindo-se ao repórter de campo**).

**(Repórter de campo)** “Foi dentro”.

“E se foi dentro tinha que apitar o que, ô Seu Wilson?” (**referindo-se ao árbitro**).

**(Repórter de campo)** “Pênalti, pênalti, foi. O que Orlando falou tá falando” (**referindo-se ao comentarista**).

“Mas ele não deu. Permanece dois a zero pro Palmeiras. Vamos para sete minutos e dezessete. Jardel, marcação do Cléber. Clareou ali no meio, desce Aílton. Pega a sobra Flávio Conceição. Ó, foi só eu falar no Roque a torcida do Palmeiras acordou. O time do Palmeiras precisa contratar o Roque pra animar aqui. Lá vai ela, preparou o charuto, meteu no buraco, tira Sandro, conserta a casa verde. Vai parar, cadenciar um pouco mais o jogo Rivaldo. Djalminha vai pela meia-direita, lá no meio Luizão. Ninguém pega a sobra, fica com João Antônio. Ó o Amaral, abre o olho, Amaral! Desmarcado Paulo Nunes. Tá meio sumido no segundo tempo o Paulo-Bala. Joga Arcy. Tem que soltar no meio, tem que esperar a descida do Carlos Miguel do lado esquerdo. Apareceu Jardel supermarcado pelo Cléber. Aílton. O desvio do Sandro, acontece escanteio pra representação gaúcha. Vê se tô com voz de... eu num tenho aquela voz do Eliakin, mas eu vou tentar dar uma entonação toda jornalística na mor... na minha próxima informação. Escanteio pro Grêmio, Paulo Nunes lá dentro, lá vem ela! Olho no lance! Atenção... ‘reviravolta nas eleições em Israel. Projeções apontam agora para a derrota do primeiro-ministro Simon Perez. Maiores informações no Jornal do SBT logo após o futebol. Apresentação de Eliakin Araújo e Leila Cordeira... Cordeiro, perdão’. Tá bom a entonação, Ceará?” (**dirigindo-se ao repórter de campo**).

**(Repórter de campo)** “*Dez.*”

“Obrigado. Ó o Jardel! Paulo Nunes, olho no lance! ... éééééééé do Grêmio!!!  
**(vinheta)** Confira comigo no replay! Foi, foi, foi, foi, foi ,foi, foi, foi ele! Paulo Nunes!!! O craque da camisa número 7. Eram jogados redondos nove minutos do segundo tempo, agora no Parque Antártica dois para o Palmeiras, um para o Grêmio. Você, Ceará, o que é que só você viu!” **(dirigindo-se ao repórter de campo).**

**(Repórter de campo)** “*Depois desse lance eu falo, Silvio*”.

“É, porque o Rivaldo tava ali chegando pra tentar azedar o molho do Grêmio”.

**(Repórter de campo)** “*É, mas eu vi um puro gol do Grêmio também. A armação da jogada feita certinha, bola na cabeça do centroavante Jardel, ele meteu pro Paulo-Bala que não perde. E também vi o Wanderley Luxemburgo bravo como poucas vezes vi na minha vida. E foi o terceiro gol do Paulo Nunes na Copa do Brasil*”.

“Falou o papa-técnico”.

**(Comentarista)** “*E o Palmeiras veio muito mal pro segundo tempo, hein! Pode se dizer aí que o Grêmio veio com disposição e o Palmeiras esqueceu o script no vestiário, isto é, não sabe aplicar o que disse o Luxemburgo. Dois a zero era ótimo, dois a um já complica pro Palmeiras*”.

Neste exemplo, percebe-se que o andamento na fala do locutor Sílvio Luís, assim como o vocabulário e a sintaxe no seu discurso, aproximam-se em muitos momentos de uma fala mais coloquial, mais cotidiana (“quem partiu pra cima dele foi o Amaral, com os óio fechado e tudo, hein! Ó como o Veloso grita!”; p. 223)<sup>21</sup>. Sua fala é entremeada de comentários não pertinentes ao jogo, que tratam das questões mais díspares, sempre mantendo uma relação dialógica intensa com o repórter de campo que, por sua vez, também opta por um discurso descontraído (pp. 222,223).

Essa postura do narrador resulta numa imagem de uma pessoa íntima do telespectador. É também, de um certo modo, uma atitude de respeito diante do torcedor, dividindo com ele as atenções do jogo, quando numa cobrança de falta por parte do lateral-direito do Grêmio, o locutor exclamou “uh!” (p. 223), como se uma única exclamação fosse suficiente para descrever toda a jogada, porque ali, ao seu lado, estava o torcedor atento. A postura desse narrador de TV, profissional oriundo do rádio, sugere a tentativa de uma maior aproximação com o telespectador, quebrando assim o caráter mais “fiscalizador” da TV, recuperando uma maior relação de cumplicidade entre narrador e narratário.

As observações, os comentários, e até mesmo a descrição de alguns lances do jogo têm, na maioria das vezes, um estilo variado, revezando-se entre o cômico (“Leila Cordeira...”; p. 224), o irônico (“João Gilberto...”, ou “Aproveita compra um disco!”<sup>22</sup>; p. 223), o erótico com duplo sentido (“meteu no buraco”, p. 224; ou “quem funga no cangote dele é o Jardel...”, p. 221) e a paródia (imitando o apresentador Eliakin Araújo,

---

<sup>21</sup> Evidentemente, esse é um recurso caracterizador de estilo e não uma possível falta de conhecimento do narrador das regras básicas de concordância.

<sup>22</sup> Referindo-se à cantora Márcia, sua esposa.

do Jornal do SBT; p. 224). Proliferam as figuras de linguagem, entre elas: “gerente”, “subgerente”, “casa gaúcha” e “balançou o esqueleto” (p. 221); “biombo” (p. 222), “pagode” e “charuto” (p. 223); “casa verde” (referindo-se ao Palmeiras, que tem essa cor no seu uniforme; p. 224); e “azedar o molho do Grêmio” (referindo-se ao gol marcado pelo Palmeiras, para desespero do time gaúcho; p. 225).<sup>23</sup>

Essa mobilidade da língua, animada e vivificada na fala do locutor, no rádio ou na TV, reflete toda a movimentação do jogo, como se o percurso intonacional do falante seguisse o percurso da bola. Ora é a voz padrão do profissional que se guia através de um processo narrativo convencional, decodificado por todos os ouvintes; ora é a voz marcada por traços mais individualizados de um determinado locutor, evidenciando as marcas orais por ele criadas; ora é também a voz do narrador que assume o seu dizer, porque opina e se emociona (e se dele o resultado do jogo dependesse, em certos casos, interviria); lírico às avessas, épico por força das circunstâncias, na distância do fato narrado, e dramático na vontade, ao encorporar a persona de um sujeito ativo, e portanto, sujeito ao engano.

Pois, como todo apreciador de futebol, o locutor também é, discretamente (às vezes nem tanto), um torcedor. No caso de um jogo entre equipes do mesmo estado ou da mesma cidade, o locutor evita exteriorizar a sua preferência por um dos times, procurando manter um nível de imparcialidade que não denote tal pendor. Nessa ocasião, os recursos de sensibilização do ouvinte/espectador se efetivarão através de marcas que destacam o valor da peleja, sua importância e o desempenho dos dois times, sem favorecimentos.

---

<sup>23</sup> Não discutirei as marcas de estilo e a estrutura do gol narrado pelo locutor por se tratar de um exemplo já citado e analisado anteriormente (exemplo 36, neste capítulo).

Para o torcedor que se guarda em todo o locutor, principalmente quando a narração é a de um jogo internacional, sempre haverá um grande destaque para os recursos expressivos que valorizem os brios do time brasileiro, quando toda a coletividade, imprensa e torcida, juntam-se na mesma preferência. A ocorrência de um sentimento oposto também é possível quando o time nacional não cai nas graças da crítica e dos torcedores.

Já numa narração que envolva equipes de regiões distintas, salvo algumas exceções, percebe-se uma maior parcialidade do locutor de rádio, em razão do caráter mais regional da transmissão radiofônica<sup>24</sup>. Nesse caso, o adversário de um outro estado será um inimigo comum a todos, locutores e torcedores locais. Na televisão, contudo, tal atitude não é recomendável, pois a narração, quase sempre de alcance nacional, terá que dar conta das preferências de um público mais heterogêneo, de várias regionalidades e opiniões diversas. Quando for assim, as marcas de expressão são focalizadas em termos mais gerais, tais como o desempenho da partida, a bravura do time perdedor e a competência do vencedor. Mas nem sempre isso acontece...

Não acontece porque embora cobrindo uma transmissão para todo o país, a emissora de TV tem uma origem que revelará, no narrador, um pendor, digamos, “subterrâneo”, para o time local, de acordo com o estado aonde se instala a central de produções dessa emissora. Por exemplo, na decisão do último campeonato brasileiro de futebol, entre o

---

<sup>24</sup> Esta regra, no entanto, não é geral. Se um time local, por exemplo, Palmeiras ou São Paulo, for, por tradição ou contingência do calendário esportivo, adversário daquele que tem a preferência do narrador, digamos, Corinthians ou Portuguesa, talvez o narrador não seja tão parcial em relação aos paulistas num jogo, por exemplo, entre Palmeiras x Grêmio.

Botafogo, um time do Rio de Janeiro, e o Santos, do Estado de São Paulo<sup>25</sup>, as duas maiores emissoras esportivas cobriam o evento de modo distinto. O locutor Galvão Bueno, da Rede Globo, sediada no Rio de Janeiro, por mais imparcial que procurasse ser, não escondia uma sutil preferência pelo time carioca; e o contrário se dava no caso da narração da Rede Bandeirantes, sediada em São Paulo, na voz do locutor Luciano do Valle. No entanto, essas aparentes marcas expressivas, ora detectadas na prosódia da fala dos locutores, ora no conteúdo lexical do texto narrado, que poderiam dar a entender a alguns torcedores mais atentos que aquele locutor do outro estado estaria torcendo por um determinado clube, não chegaram a comprometer a narração, apesar dessa opinião não ser compartilhada por muitos torcedores santistas após o jogo<sup>26</sup>. Na verdade, as narrações das emissoras de TV mantiveram, de certa forma, um caráter relativamente imparcial; pelo menos, se comparadas com as narrações de rádio. Se não, vejamos.

No intervalo de jogo entre Santos e Fluminense, pelas semifinais do campeonato brasileiro<sup>27</sup>, o comentário do locutor Dirceu Maravilha, da Rádio Bandeirantes de São Paulo, no intervalo do jogo, não diferia em nada da narração de uma final de copa do mundo, onde o escrete brasileiro necessitasse da vitória. Naquela noite, narrador, comentaristas e repórteres de campo, assim como a Rádio Bandeirantes e todo o estado de São Paulo eram, obrigatoriamente, santistas.

---

<sup>25</sup> Botafogo 1x0 Santos, dezembro de 1995.

<sup>26</sup> Faço esta afirmação baseado em constatações após o jogo, quando torcedores e imprensa – tanto nos comentários informais, nos bate-papos e entrevistas, como nos artigos e reportagens dos periódicos paulistas (Folha de São Paulo, por exemplo) – criticaram a narração do locutor da Rede Globo.

<sup>27</sup> Santos 5x2 Fluminense, dezembro de 1995.

Volto, portanto, a afirmar a importância da observação da constante inserção de traços estilísticos do gênero dramático na épica futebolística. O locutor, frequentemente, tece diálogos imaginários com os jogadores, com o juiz e com o torcedor nas arquibancadas. Como as “impossibilidades plausíveis” dos desenhos animados, quando o narrador conversa com os personagens, o locutor reveste-se de uma persona hipoteticamente atuante, gerando a ilusão de poder interferir no andamento do espetáculo.

O aumento do esforço vocal do locutor ao comentar a determinação e o empenho do jogador Giovanni, do Santos, que incentivava os companheiros de equipe a reverter o marcador a seu favor, resultava numa prosódia que continha as mesmas marcas características de tensão (voz áspera, laringe tensa, reforço nas vibrantes alveolares, etc) que detectamos quando a narração descreve uma jogada mirabolante, de forte conteúdo emocional, como um chute a gol, uma bola na trave ou uma defesa espetacular do goleiro. E tudo ocorreu durante o *intervalo* de jogo, ou seja, com a bola *parada!*

Observando esse mesmo instante que antecedeu o início do segundo tempo, a partir de dois episódios gravados no rádio e na TV, poderemos constatar a diferença do estado emocional entre o locutor do rádio, mais eufórico e parcial, e o locutor da TV, mais comedido e cauteloso. Eis os exemplos:

<p><i>Jogo.</i> Santos 5x2 Fluminense.  <i>Local.</i> São Paulo.  <i>Data.</i> Dezembro/1995.</p>	
<p><b>Contexto.</b>  Intervalo de jogo entre o primeiro e o segundo tempo. Momentos antes do reinício da partida. Os jogadores do time do Santos protagonizaram um fato novo, não descendo aos vestiários durante todo o intervalo, mantendo-se concentrados no gramado. Este fato foi muito comentado pela imprensa local como um exemplo de união e interação entre jogadores e torcedores. Os comentários dos narradores ocorrem no momento em que os jogadores de ambos os times preparam-se para reiniciar a partida, aguardando o apito do juiz.</p>	
<b>Exemplo 41.</b>	<b>Exemplo 42.</b>
<p><i>Locutor.</i> Dirceu Maravilha.  <i>Emissora.</i> Rádio Bandeirantes, SP.</p>	<p><i>Locutor.</i> Galvão Bueno  <i>Emissora.</i> TV Globo, RJ.</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b>  “Aqui na Bandeirantes, São Paulo, com Ricardo Capriotti. Estou pronto, pronto para gritar o terceiro gol. Não quero gritar nenhum da equipe do Flu, quero gritar pelo menos mais um, mais um que seja do Santos. Quero ir embora desse estádio com o Santos classificado. Eu quero uma festa de gols! Eu quero fazer uma festa com o torcedor do Santos esta tarde, hoje à noite no estádio do Pacaembu. Falta pouco, mas este pouco vai acontecer. O caminho continua sendo trilhado. O Santos continua passo a passo, pé a pé, vai chegando, vai chegando ao seu destino”.</p>	<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b>  “Você vê o Edinho também pedindo à torcida que não páre, que não páre, que não páre. Como o torcedor do Fluminense fez sua parte na última quinta-feira num espetáculo belíssimo no Maracanã, o torcedor do Santos também faz o seu papel e dá um espetáculo belíssimo nesta noite de domingo aqui no Pacaembu. Vai começar o jogo no segundo tempo. Como disse o Léo batista no finalzinho do show do intervalo: haja coração! Torcedor do Santos, torcedor do Fluminense! Dois para o Santos, zero para o fluminense. Somando está quatro a três para o Fluminense”.</p>

São dois comentários com conteúdo semântico e forma intonacional totalmente distintos. No **exemplo 41**, o locutor Dirceu Maravilha exorta o time do Santos à vitória, rejeitando toda e qualquer possibilidade de reação do time adversário. O “tom” do seu discurso é eloqüente, destacando as variações prosódicas, ou seja, tem um andamento mais regular, cadenciado e lento, em relação ao andamento das suas narrativas. Já o locutor Galvão Bueno, no **exemplo 42**, divide-se entre as duas torcidas, não torce por nenhum lado (aqui, neste exemplo, pelo menos). Descreve o entusiasmo do goleiro e da torcida do Santos diante de um resultado positivo, conquistado no tempo inicial de jogo, mas, contrabalança essa observação lembrando que no cômputo geral a vantagem é do time carioca.

O episódio seguinte dá continuidade aos dois últimos exemplos apresentados, após os comentários dos narradores e dos “verdadeiros” comentaristas, evidentemente. Os *corpora* analisados têm o mesmo período de duração. Abrangem, aproximadamente, os dez primeiros minutos de jogo no segundo tempo, quando o espetáculo atingia um dos seus melhores momentos, com a marcação de dois gols, um para cada lado, com um intervalo de tempo mínimo entre eles. Começa assim: Final de intervalo do jogo entre Santos x Fluminense. É dada a saída para o início do segundo tempo. Embora esteja vencendo por 2x0, a equipe santista, jogando no seu estado, precisa de uma vitória por uma diferença de três gols para chegar à fase final. O Fluminense procura a todo custo manter o resultado como está. O estado de tensão é forte, já que o time local é impulsionado pela torcida. E assim segue o jogo...

Exemplo 43.	Exemplo 44.
<p><i>Locutor.</i> Dirceu Maravilha  <i>Emissora.</i> Rádio bandeirantes, SP.</p>	<p><i>Locutor.</i> Galvão Bueno.  <i>Emissora.</i> TV Globo, RJ.</p>
<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“(Vinheta) Começa o segundo tempo no Pacaembu. O Santos tem que começar com tudo no segundo... isso, Marcelo! vamo (sic) liquidar, vamo acabar com o papo! Bola pro campo de ataque, recuperou Camanducaia, tentou passagem, acabou perdendo a passagem da bola. Domina na direita. Aprofunda no campo de ataque, tenta a bola com Renato, Renato vem fechando, o rebote é com Leonardo, tenta jogada pelo meio, chegou Carlinhos, vem (?), agora ele marca falta. Falta de Carlinhos que já tem cartão amarelo, inclusive. O árbitro tá marcando falta, falta no jogador do Fluminense que agora vai ter pressa pra fazer a cobrança, porque agora não interessa fazer muito (sic) cera. Se pintar logo o terceiro gol, aí blau, blau no Pacaembu. É o começo do segundo tempo que a Bandeirantes vai fazendo de</p>	<p><b>Transcrição do episódio narrado.</b></p> <p>“Começa o jogo no segundo tempo. O Santos vai com tudo pra cima, o Fluminense vai tentar se segurar e jogar no contra-ataque. Lá vem o Santos, Marcelo Passos pra Camanducaia. O Giovanni já tá pedindo, ele que fez os dois gols. Melhor Otacilio, roubou na boa. Lançamento pra Renato, toca de cabeça pra Rogerinho. Pode voltar no próprio Renato, foi atropelado pelo Carlinhos, a falta está marcada”.</p> <p><b>(Repórter de campo)</b> <i>"Uma curiosidade, o segundo tempo começou sem o técnico Joel Santana no banco de reservas. Curiosamente ele ainda não chegou, não apareceu por aqui"</i>.</p> <p>Tai o Rogerinho no chão. A falta que vai favorecer ao Fluminense. O Sidrak Marinho me impressiona muito pelo preparo físico, como ele corre, Arnaldo. <b>(dirigindo-se a um</b></p>

novo a diferença, fazendo o futebol do jeito que o povo gosta. Local é Pacaembu, estamos caminhando para o primeiro minuto desta fase complementar decisiva de espetáculo.

O Fluminense levanta no campo de ataque, subiu Ronaldo. Ronaldo vem no alto, cabeça na bola, afasta o perigo. Recupera bem Vampeta. Vampeta vem conduzindo, lança bola na intermediária, apareceu Adriano, boa partida cumpre, amortece no peito, do peito ele já descarrega. Levanta, vai tentar com Giovanni. Lá vai ele, ele que tá desequilibrando. Trabalha com Macedão, tô com mais fé em você Macedo. Um bolão pra Camanducaia. Lançou pro lado esquerdo. Macedo vem pra a área, (?) que eu quero gritar o gol. Camanducaia partiu, lançou, vai botar na área. Macedão vai acompanhar a chegada da bola, a bola não vai sair. Correu Macedo, forte demais, foi o passe, botou pra dentro do gol.

Camanducaia hoje não tá conseguindo cruzar direito, não tá conseguindo fazer a passagem.

Tô esperando mais do futebol de Camanducaia pro time do Santos! Bola

dos comentaristas), tá sempre em cima do lance”.

**(Comentarista)** *“Apesar dos quarenta e dois anos, mostra bastante experiência, porque tem boa colocação”.*

“Aí Ailton na cobrança, jogou na área pra Renato. Tirou Ronaldo, sobra do Vampeta, bate em cima do Carlinhos. O Ronaldo toca de cabeça. Marcos Adriano ajeita no peito e tome bola pra frente pra... direção de Giovanni. A sobra é do Macedo. Abertura pra Camanducaia que tem velocidade lá pela esquerda. Giovanni, Marcelo Passos e Macedo aguardando o cruzamento. Vem na direção de Macedo, vem muito forte. Se esforça o jogador do Santos, não deu. Aí é só tiro, aliás... lateral pra o time do Fluminense.

Os segredos e os negócios da China. O repórter Paulo Henrique Amorim mostra o

Topper, essa a torcida não devolve. Macedão, tô de olho em você, tô esperando o seu gol esta tarde! esta noite no Pacaembu, Macedo. Recupera no lado esquerdo, lá vem Rogerinho. Ele tenta afastar o perigo, lá vem Gallo. Gallo vem chegando, Leonardo vem brigando. Recupera bem Ronaldo pelo time do Santos. Levanta bola no campo de ataque, o passe foi desordenado. Em vez de lançar na ponta, lançou no miolo, no miolo não deu. Recuperou Renato, brigando contra a marcação de Aílton, brigando contra Gallo, tentou passar, recuperou Carlinhos, um bolão de Marcelo, quando então pra Giovanni não é boa. Ele partiu pro campo de ataque, o árbitro já marcava...

**(Interferência do comentarista)** *“Era boa...”*

*“Linha de impedimento”.*

**(Comentarista)** *“Era boa...”*

*“Era boa, Orlando?”*

**(Comentarista)** *“Era boa e Ronaldo dava condições no instante do lançamento. Errou o bandeira.”*

*“Ah, o detalhe do Orlando, portanto. Não*

país que mais cresce no mundo e que o Brasil quer ter como parceiro. Daqui há pouco no Fantástico, depois das emoções do futebol, prepare aí o seu coração! Aí o lançamento, encontra o corte de Otacilio, só agora o Joel Santana vai chegando pela lateral do campo, andando lentamente... Renato pediu a falta, o juiz não deu. Impedido Giovanni. Ele e Macedo, os dois. Taí a marcação do Antônio da Hora Filho.

Taí o Joel voltando, fisionomia preocupada.

Lançamento na frente tentando Rogerinho.

Era o Leandro, fez o toque, pra Rogerinho.

(?) vem brigar por ela, melhor pra Carlinhos

que chegou com mais vontade. Marquinho

tinha acompanhado este detalhe aí que o Orlando acabou ressaltando. Então a condição era boa. E vem embora no campo de ataque, tá chegando com tudo o Santos, cortando a bola com Gallo. Gallo ficou no meio, bola com Carlinhos, ele joga fácil, ele jogou pra atrás, mas com uma garra! Recupera, lançou bola com Ronaldo que descarrega. Ele não consegue chutar pra frente. A bola bateu na mão do jogador da equipe do Fluminense, quando Rogério levanta, Edinho, tava ele solto. Ronaldo não consegue passar, não consegue, ele assusta a gente... Bola no campo de ataque, Adriano vem dominando, ele passa no campo da demarcatória, bom lateral! trazendo sempre uma esperança maior. O Santos carrega no campo de ataque, com Marcelo Passos, ergue do jeito que ele gosta, o Santos meteu dois gols deste lado no último domingo contra o Guarani, por que não mais dois esta noite no Pacaembu? Abra uma Poupança Fácil Bradesco, para o seu dinheiro render fácil, fácil. Poupança Fácil Bradesco, o seu futuro mais doce. Dois e quarenta, segundo tempo. O Fluminense não se atreve,

Capixaba, ela bateu no Leonardo, sobra do Rogerinho, tenta o cruzamento, bateu direto pro gol, tá só o Edinho pra fazer a defesa. Rapidinho ele já lança pra Marcos Adriano que já puxa o time do Santos à frente. Marcelo Passos. Tentou a tabela com Giovanni. Bom o corte do Ailton que recebe de volta. Lançamento direto pro Leonardo. Edinho saindo do gol, aproveitando a cobertura do Ronaldo e rapidinho já repõe. Santos começa com Narciso. Vamos chegando aos três minutos do segundo tempo, o Santos vai vencendo por dois a zero, mas por enquanto o resultado é bom para o Fluminense. Fluminense venceu o primeiro

não sai pro campo de ataque. Tem Leonardo chegando, tem Renato de volta para a marcação. O Santos começa tudo outra vez aqui no estádio do Pacaembu. Estamos caminhando pa (sic) três minutos desse segundo tempo. Pode pintar final paulista x carioca se o Santos chegar. Dominando Marcos (?), trabalha com Giovanni, carregando agora com Marcelo, tentou um (?), vai pro campo de ataque, a bola não chegou no seu pé, não chegou Giovanni brigando pela posse da bola. E recupera e desce, carrega o balão com Rogerinho, dominando, parou, dominou, recupera, solta mais atrás. Fazendo uma pa... fazendo uma passagem a bola. Lá vem o Vampeta. Tocou no lado esquerdo, antecipa lan... o zagueiro Ronaldo. Ronaldo dá bola com Macedo. Macedão foi empurrado pelo Otacílio. O árbitro marcou, bola parada no chão, é falta em favor do time do Santos.

Três minutos, trinta segundos, segundo tempo de jogo. O Santos tem que jogar determinado. Tem que jogar pra cima. Cadê a galera? Eu quero o povão vibrando! Depende desse

jogo quatro a um. O Botafogo, lembrando sempre, já está na grande final. Aí a tabela do Santos, chegou Ronaldo no corte. Otacílio. Vampeta pra Rogerinho. Aí pro Otacílio. O Santos tenta tomar o espaço e marcar a saída de bola do Fluminense. Tentativa com Cássio. Macedo chegou por baixo, Otacílio foi na bola, mas o jogador do Santos fica no chão... aí 'cê (sic) tem a repetição, chegou tocando na bola, mas chegou forçando a barra por trás, em cima do Macedo, o Sidrak Marinho marcou a falta.

Santos já tenta inverter lá pro outro lado. Aí o Carlinhos. Marcos Adriano sempre no apoio.

segundo tempo. Vamos pra cima dele, Peixe!  
 (?) Olha o Gallo, lançando bola pelo meio (?).  
 Carlinhos recupera, desce pelo Santos,  
 caprichou, dominou na esquerda. Bolão pra  
 Marcos Adriano, daí pode ser o caminho,  
 dominando o lateral, ele vem, solta pro campo  
 de ataque. Vampeta marca à distância. Ele  
 tenta a tabela com Macedo. Vai tentar o toque  
 na bola, Alexandre dá um bicão. Fluminense  
 todo retraído. Edinho é obrigado a abandonar  
 o gol, vem buscar na esfera da área-grande,  
 sai jogando, esticando a bola com Narciso.  
 Vai começar tudo outra vez no Pacaembu, e  
 que sofrimento, esse gol num vem. Vem bola  
 com Gallo, Gallo vem chegando, lançamento  
 é pra Macedo, a condição é boa... subiu  
 Alexandre! a bola bateu na sua nuca, voltou  
 no campo de zaga, recupera o lateral esquerdo  
 Cássio. Cássio vai lançando bola com  
 Leonardo, vai tentar com Ronaldo, acabou  
 bem brigando, o juizão acabou marcando a  
 falta, falta do jogador do Santos, vai pintar  
 cartão amarelo para o zagueiro central do  
 Santos, Sérgio Loredo”

**(dialogando com o repórter de campo).**

Aílton e Vampeta na marcação. Sobra do Alê.  
 De qualquer maneira ele bota pra frente. Aí  
 vai aparecer o Edinho, jogando aí de líbero.  
 Deixa a área, faz o toque. Bola com Narciso.  
 Ó o Alê, foi quem fez o corte, e é o próprio  
 Alê quem vai de cabeça! Sorte do Fluminense  
 é que ele é alto, porque o lançamento era  
 preciso pro Macedo. Leonardo. Bonito toque  
 e entrada mais dura por trás, vai pintar cartão  
 amarelo aí pro Ronaldo”.

**(Repórter de campo) “Sorte não está**

**(Repórter de campo)** *“Mostrou agora o cartão amarelo, é o segundo do jogo e o segundo para os jogadores do Santos. O primeiro tinha sido pro Carlinhos. Mais uma falta, o Fluminense fica ali com a bola, não tem pressa. Dois a zero Santos, segue na frente”.*

“Eu quero o Santos determinado, eu quero o Santos jogando pra frente. Dois a zero, nada tá ganhando. O Santos necessita de mais um gol, dois a zero num vale nada. Eu quero gritar o terceiro gol. Lá vem Carlinhos, recupera, soltando bola com Adriano, dá um bico, e aí pode ser com você que é rápido, Camanducaia! dominou... agora num vai dar cartão também? vamo ver! ma (sic) num deu nem falta! Giovanni briga pela posse da bola, tentou brigar e dar o passe errado, se apertar esse (?) entrega, recupera Carli... aperta, que ele entrega! Dominando Marcos Adriano, tentou o toque na passagem contra Carlinhos, ele vem rasgando, é uma figura que tá lutando, tá lutando desesperado. Recolhe e vem (?) com Wellington **(o locutor errou o nome do goleiro).**

*pendurado, né?...”*

“É, buscar na lista... Edinho, Giovanni, Marcos Adriano, Gallo, Marquinho Capixaba... são os que estão em campo. Com o cartão amarelo o Ronaldo, ele não estava na longa lista dos jogadores pendurados do Santos. Lançamento pra Renato. Gallo tirou de cabeça. Otacilio briga por ela. Aí o lançamento na tentativa do Capixaba. Veio na bola por baixo Lima. O juiz diz que não houve falta porque realmente ele chegou na bola. Fluminenta... Fluminense tenta se ajeitar lá pela direita, Otacilio chuta, ela bate no Carlinhos, a bola é recuada para Welerson. De qualquer maneira ele tira da área. Marcos

Descarrega de pé direito e tira o perigo o goleiro. Ergueu na intermediária do Santos, Adriano não foi, não foi também o Gallo, agora vem Adriano. Recupera, dá passe curto, soltando a bola com Gallo. Protege bem o lance, tem um corpo, tem mais posse de bola e ganha. (?) e vem lançando a bola com Capixaba. De cabeça ele vai ganhando o lance, bola na intermediária, subiu Alê, ajudou, que entrega, de presente pra Marcelo, pintou o gol com Giovanni, vai pra área, o passe é pra Macedo, pá daqui, pintou o gol da classificação... Gooollll!!! **(entra a vinheta e prossegue ao longo de toda a narração e comemoração do gol santista por parte do locutor)** Esse gol que pode valer a classificação, eu quero gritar de novo. Eu dizia, Macedo, que hoje era o seu dia! eu falei, Macedo, que eu queria vibrar com você no Pacaembu, Macedo! Macedo, vai pra rede que eu vou, vai, vai que eu vou! Aqui é a Bandeirantes, chutou com a esquerda, bateu... Gooooollll!!! **(o locutor repete o grito de gol)**, do Santos. Um gol que pode levar o Santos para a classificação. Um gol que vai

Adriano vai deixando passar, o Renato vai pra cima dele. Ele toca pelo meio. O Ailton brigou pela posse de bola. O lançamento é pra Marquinho Capixaba, leva vantagem de cabeça. Alê, corta errado, deu de graça pra Marcelo Passos, daí pra Giovanni, olha o perigo, o Santos chegando, Macedo, pé esquerdo, bateu...!!! Gooooollll!!! ééé... do Santos! **(vinheta)** Macedo, número 7, aos cinco minutos e trinta do segundo tempo, pra enlouquecer de vez o torcedor santista no Pacaembu. Puxou na perna esquerda, bateu, me deu até a impressão que dava pro Welerson fazer a defesa. Ele puxou pra perna esquerda, bateu, Welerson quando foi não achou. Três para o Santos, zero para o Fluminense. Taí a repetição do lance, Welerson foi, não achou... três a zero Santos, o que parecia missão impossível do Santos ele já vai atingindo aos seis minutos deste

lavando a nossa alma! Um gol que vai lavando a alma do torcedor do Santos e que vai colocando o Peixe na grande final desse campeonato brasileiro. Um golaço marcado por Macedo! Com Macedo não tem talvez, ele foi pra rede outra vez, pra retornar e pra fazer a terceira (?) do time do Santos no estádio do Pacaembu. Pra cima dele, Santos! Lá vem o Fluminense, bola vem no campo de ataque, chegou o Rogerinho, bola bateu na trave, de cabeça ele tocou, a bola vai entrando... Goooooollll!!! do Fluminense. O Santos vibrava! e eu já tava pronto pra encerrar essa participação (?) e o Santos titubeou. Bola bateu no pau!!! Rogerinho na volta foi lá e converteu, e diminui pro time do Fluminense. Um gol que pode tirar o time do Santos, mas resta muito tempo ainda! Loredó, o detalhe do gol do Fluminense”. **(dirigindo-se ao repórter de campo)**.

**(Repórter de campo)** “*A verdade é que na cobrança de falta, no segundo pau, Giovanni estava na marcação, cabeceio, a bola bateu na, no travessão, na sobra, o Ronaldo tirou de carrinho mas acabou deixando ainda para*

segundo tempo. Na soma dos resultados está quatro a quatro. Foi quatro a um pro Fluminense lá, tá três a zero pro Santos aqui, na igualdade dos gols dá Santos. Agora é o Fluminense quem corre atrás do gol. Olha o lançamento, bola pra área, tenta o Fluminense de todo jeito, aperta o lance, a bola batida na trave! o toque de cabeça! Goooooollll!!! ééé... do Fluminense! **(vinheta)** A bola que vai bater na trave, no que bateu na trave Rogerinho meteu a cabeça. Imediatamente após o gol do Santos, o Fluminense, eu dizia, agora é o Fluminense quem corre atrás do gol. Na bola perdida na área, a finalização, bola na trave, veio o toque de cabeça, não deu pro Edinho, o gol do Fluminense! Volta a ser o Fluminense o time classificado pra final. Se segura que vem muita coisa por aí! Tá a repetição, por outro lado, vejam a bola cortada, bate na trave, e o gol do Fluminense. Três para o

<p><i>os jogadores do Flu. A bola foi levantada e de... peixinho, praticamente, Rogerinho no canto direito. O Edinho nada pode fazer. Diminui o Fluminense e com esse resultado vai garantindo a sua presença na final do Campeonato Brasileiro”.</i></p> <p><b>(Dirigindo-se aos comentaristas)</b> “Orlando Duarte, dá pra acreditar no time do Santos? dá pra acreditar, Dalmo? três a um...”</p> <p><b>(Comentarista)</b> “Claro...”</p> <p>“Falta um ainda...”</p> <p><b>(Comentarista novamente)</b> “ ... Claro que dá, agora é o seguinte, essa cobrança foi totalmente irregular. Foi quase da lateral, o jogador cobrou de onde quis, infantilidade da defesa do Santos. Dalmo...” <b>(dirigindo-se ao outro comentarista).</b></p> <p><b>(Repórter de campo)</b> “Cartão...”</p> <p><b>(O outro comentarista)</b> “É verdade. A defesa não pode facilitar, porque do meio-campo pra frente o Santos vai se classificar. O problema tá lá na última linha...”</p> <p>“E a bola tá parada, quem vem pra bola?”</p> <p><b>(Repórter de campo)</b> “Vem o Marcelo Passos e também o Camanducaia”.</p> <p>“Olha o Camanducaia tomando impulso para fazer a cobrança. O Santos tem tempo ainda, não pode esfriar, a galera no Pacaembu não pode esfriar não...”</p>	<p>Santos, um para o Fluminense. O que quer dizer: cinco a quatro pro Fluminense na soma dos resultados”.</p> <p><b>(Repórter de campo)</b> “Ai sobrou um cartão amarelo, me parece, para o Otacílio”.</p> <p>“Vamo checar, vamo (sic) conferir depois, porque cartão amarelo é... é importante, vários jogadores estão pendurados. No caso do Fluminense, Renato e Valdeir que já saiu, Rogerinho e Leandro Silva”.</p> <p><b>(Repórter de campo)</b> “É, como ele deu mim bolo de jogadores, não ficou fácil de...”</p> <p>“É normal, o Tino confirma aí, junto ao representante. Três para o Santos, um para o Fluminense, é dum lado e do outro, haja coração pro torcedor!”</p>
--	--

Embora as relações sintáticas sejam necessárias na organização do discurso futebolístico, elas não são suficientes para retratar toda a situação presente no jogo. A sintaxe é, na verdade, um eficiente suporte formal para a efetivação das metáforas sonoras. Porém, só será possível reconhecemos com segurança todo o percurso da bola e a ação entre os jogadores, ou seja, os detalhes das jogadas, se atentarmos também para a prosódia que reveste a sintaxe, com suas marcas específicas, seus contornos próprios, característicos de cada veículo, definindo o estilo de cada narrador.

É interessante observar como a construção sintática muda de acordo com a movimentação do jogo. A variação entre processos hipotáticos e paratáticos, a inversão do sujeito (ordem VS) e a abundância de formas nominais reforçam as relações entre a cena, a forma lingüística e a forma sonora. No rádio, por ser a fala do locutor bastante acelerada, observa-se um uso mais freqüente de parataxes, enquanto na TV o processo hipotático é mais comum. A variação dos recursos sintáticos está relacionada com a velocidade da ação a ser narrada e com o estilo de cada veículo. Quando a cena é ágil, a fala do locutor, principalmente no rádio, é marcada por uma sintaxe extremamente econômica, sem conjunções (“Camanducaia partiu, lançou, vai botar na área. Macedão vai acompanhar a chegada da bola, a bola não vai sair. Correu Macedo, forte demais, foi o passe, botou pra dentro do gol”, **exemplo 43**: p. 234; ou, “Tirou Ronaldo, sobra com Vampeta, bate em cima do Carlinhos”, **exemplo 44**: p. 234). Quando a cena é lenta, na emergência de comentários, ou quando a jogada não leva perigo ao gol, isto é, nos instantes em que há uma desaceleração das ações no jogo e, conseqüentemente, no andamento da narração, a fala do locutor, principalmente na TV, é marcada por um aumento no número de conjunções coordenativas e subordinativas (“Abertura pra Camanducaia que tem velocidade lá pela esquerda”, **exemplo 44**: p. 234).

A narração de cada locutor para um mesmo instante da partida pode nos oferecer bons exemplos. Num certo momento, quando o goleiro do Santos se antecipa para defender a bola, a construção do discurso do locutor do rádio é extremamente sintética (“quando Rogerinho levanta, Edinho, tava ele solto”, **exemplo 43**: p. 236). A simples nomeação do jogador, sem predicado, substituindo toda uma construção sintática, criando uma lacuna entre o nome do jogador e a sentença seguinte, explicativa mas sem subordinação (“Edinho” substitui “Edinho sai para defender porque estava sem marcador”), demonstra como a tentativa de sincronizar a fala à cena pode gerar estruturas econômicas. Essa mesma cena, narrada pelo locutor da TV, é descrita de forma diferente, com todos os componentes gramaticais adequados a uma sintaxe mais convencional (“...sobra do Rogerinho, tenta o cruzamento, bateu direto pro gol, tá só o Edinho pra fazer a defesa”, **exemplo 44**: p. 236).

A inversão do sujeito (VS), ou até mesmo a sua omissão, é freqüente no rádio, tornando-se, praticamente, uma marca de narração futebolística neste veículo. Na TV, a inversão do sujeito é menos freqüente, mantendo-se a forma mais convencional. Na página 234, podemos comprovar esta observação com um exemplo, entre tantos outros, da narração de uma mesma jogada pelos dois locutores (“Apareceu Adriano”, **exemplo 43**; e, “Marcos Adriano ajeita no peito”, **exemplo 44**). A inversão (VS) é um recurso incomum no português do Brasil. Ferguson (1983) também chama a atenção para esse fato nas narrações de baseball e “futebol Americano”, nos Estados Unidos. Afirma o autor:

*One of the most characteristic features of SAT [sport announcer talk], setting it apart from most spoken English, is the frequent use of inversions, that is, structures in which the predicate precedes the subject... (...) Such orders are common in many genres of written English but, as remarked by Green (1980:584)<sup>28</sup>, sportscasting is 'one of the few situations where inversions are used in speech with any appreciable frequency'". (p. 160).*

Ferguson sugere uma possível origem para esse tipo de construção nas narrações esportivas: o narrador ganharia um pouco mais de tempo para identificar o jogador participante da ação. Outra possível explicação seria o uso da inversão, em alguns casos, como uma suspensão da ação, quando a partir dessa construção os parâmetros de altura e intensidade mudariam de dinâmica (elevação de *pitch* e acréscimo no esforço vocal), enquanto o parâmetro de duração poderia variar, ora acompanhando os outros dois parâmetros, ora criando uma oposição, com a finalidade de destacar a pronúncia e, conseqüentemente, a ação.

Vale salientar que as marcas e recursos apresentados neste e noutros exemplos surgem mais freqüentemente nas narrações de rádio. A fala do locutor de rádio é mais ágil que a fala do locutor de TV. É mais propícia para a inserção de processos paratáticos, inversões de sujeito, ausência de orações subordinadas e coordenadas. Já a fala do locutor de TV, por ser mais lenta, mais aproximada de um discurso coloquial, oferece melhores condições para uma construção hipotática. As sentenças se coordenam ou se subordinam com auxílio de conjunções, e a ordem das relações sintáticas segue um curso mais convencional (ordem SV).

<sup>28</sup> É importante salientar que a pesquisa de Green foi feita a partir de narrações de basketball.

A variação dos tempos verbais é comum nas duas narrações. É, mais do que uma adequação da conjugação do verbo com o tempo da ação, uma estratégia que passa, inconscientemente, a noção de um tempo presente. Explicando melhor: quando narrado no pretérito perfeito, o verbo definiria o tempo de uma ação que acabou de acontecer; quando no gerúndio ou presente do indicativo, o verbo sugeriria uma ação imediata à narração. Mas não é assim no jogo; não é assim na narrativa. Pois a interpolação dos tempos verbais é, até certo ponto, aleatória. Tornou-se uma fórmula de preenchimento dos espaços vazios no discurso futebolístico em geral, e tem, na narrativa de alguns locutores a força de uma marca de estilo individual, oriunda não de uma invenção, mas de uma legítima apropriação.

Esses dois processos, o sintático e o sonoro, complementam-se e interagem constantemente, contribuindo para uma melhor caracterização da cena. Quando o jogo caminha para um estado de tensão e expectativa, a fala ganha agilidade, repleta desses recursos sintáticos, com aceleração da velocidade, elevação da frequência fundamental e aumento no fluxo de energia. Quando a cena é lenta, sem perigo de gol, ou quando ocorrem os intervalos mais comuns ao jogo – bola pela linha de fundo, cobrança de lateral no campo defensivo, saída de bola do goleiro... –, refletindo um estado de relaxamento, a sintaxe se aproxima mais da fala cotidiana, dando espaços para comentários, comerciais e outras informações, tais como o tempo de jogo, os resultados de outras partidas, etc. Nesse instante, os parâmetros seguem um padrão menos rígido (principalmente na TV), ou seja, o ritmo perde aceleração, a intensidade torna-se mais fraca e as durações, assim como as pausas, estendem-se de modo mais disforme, sem seguir uma cadência específica.

Somente a leitura do texto transcrito pode não ser suficiente para a compreensão da jogada como um todo. Sentenças com construções sintáticas semelhantes (ou bem aproximadas, digamos), às vezes não possuem a mesma forma intonacional, e portanto, não retratam a mesma intenção dos locutores. É o caso das seguintes sentenças: “começa o segundo tempo no Pacaembu, o Santos tem que começar com tudo no segundo tempo”, para o **exemplo 43**, e “começa o jogo no segundo tempo, o Santos vai com tudo pra cima”, para o **exemplo 44** (p. 233); ou ainda: “vai pintar cartão amarelo para o zagueiro central do Santos”, para o **exemplo 43**, e “vai pintar cartão amarelo aí pro Ronaldo”, para o **exemplo 44**, (p. 238).

Apesar da semelhança dos dois textos, a prosódia de cada um segue caminhos singulares. A fala do locutor do rádio é mais vibrante, deixando verter uma parcialidade que pende para o time do Santos. Será possível observar, no decorrer da narração, que o locutor, sempre que se refere à equipe santista, reforça o fluxo de energia, provocando tensão na laringe, com bruscas variações de *pitch*, como por exemplo, na mudança de narratários, quando transfere o papel de receptores, do torcedor para o jogador nomeado (“isso, Marcelo! vamo liquidar...”; p. 233), ou quando elogia a atuação de um jogador santista (“bom lateral! trazendo sempre uma esperança maior”; p. 236). Já diante das jogadas do time do Fluminense, sua fala será mais relaxada, sem entusiasmo. É importante atentar também para a diferença das estruturas sonoras entre as narrações do gol do Santos e do gol do Fluminense, pelo mesmo locutor (**exemplo 43**: pp. 240, 241). Aparentemente, as estruturas sintáticas apresentam certas semelhanças, enquanto o mesmo não ocorre com a prosódia.

Na TV, os parâmetros na fala do locutor Galvão Bueno são mais equitativos em relação aos dois times. Não denotam uma “torcida pessoal”, apenas expõem ao ouvinte o panorama que se descortina a partir daquele instante. No rádio, o locutor Dirceu Maravilha sempre comenta a jogada na posição de um torcedor, criticando os jogadores do Fluminense pela “cera”, já que o resultado a eles interessa, e alertando o torcedor carioca para o fato de que “pintando” um terceiro gol... “blau, blau”, isto é, “adeus” para os cariocas (p. 233).

A experiência das narrações dá aos locutores a exata noção de inserção das propagandas e comentários paralelos<sup>29</sup>. Nos dois exemplos, eles aproveitam os momentos de interrupção do jogo (falta, escanteio, lateral, etc.) para dividir a narração com o comentarista e o repórter de campo, ou para noticiar o tempo de jogo, ou, ainda, para abrir espaço aos anunciantes.

A diagramação do texto, na formatação das linhas transcritas, necessária como artifício de “sincronização” entre a ação e as narrações, já é suficiente para demonstrar a variação de andamento entre os dois *corpora*. A cadência do rádio é sempre acelerada, buscando preencher os espaços vazios. (E esse vazio aparente é o silêncio. E o silêncio, quando não funciona como índice, quando não se insere como uma pausa, delimitando fronteiras de vocábulos e sentenças, quando não antecipa nem suspende uma ação futura, como um gol, uma bola na trave ou um chute para fora; quando nada disso é, o silêncio é ausência de informação, devendo ser preenchido pela voz do narrador). Na

---

<sup>29</sup> Essa capacidade de se ausentar do jogo, retomando a narrativa a qualquer instante, nos pontos mais adequados, não é tão simples como pode parecer. O risco de interferências constantes e intervenções, às vezes, sem muito propósito, podem gerar impaciência (e geram!) no torcedor ouvinte e telespectador. Esse é o caso, creio, das narrações do locutor Sílvio Luís, às vezes excessivo demais nas intervenções, fragmentando a sua narrativa constantemente, tornando-a assim, em dados momentos, descontínua e um tanto cansativa.

TV, o andamento varia de acordo com a imagem que ocupa os espaços vazios, os intervalos não indiciais (quando a voz se cala).

É admirável a variação de frequência na fala do locutor Dirceu Maravilha – um verdadeiro “tobogã” intonacional, revezando níveis de alturas distintos e distantes. Numa passagem em que descreve uma evolução de meio-campo do Fluminense, o narrador cria uma seqüência de cinco verbos que evoluem do gerúndio ao presente do indicativo, intercalados pelo pretérito perfeito (“dominando, parou, dominou, recupera, solta mais atrás...”; **exemplo 43**: p. 237). As curvas intonacionais que revestem estes verbos sugerem o que é implícito, aquilo que o texto não evidencia: o percurso da bola nos pés do jogador que ginga, pára e solta mais atrás, com a finalidade de reter o ânimo do adversário, e com isso ganhar tempo.

Os limites do direito de opinar sobre as jogadas também variam entre as duas narrações. No **exemplo 43**, o locutor Dirceu Maravilha reforça um pendor para o time da casa, alinhando seu ponto de vista ao do comentarista que discordava da marcação de um impedimento do ataque do Santos por parte do juiz. No **exemplo 44**, o locutor Galvão Bueno apenas descreve a mesma jogada, sem comentá-la, dando a entender que correta era a posição do árbitro do jogo (pp. 235, 236). Também num outro momento, ocorre um fato semelhante. Depois de uma jogada mais viril do time do Fluminense, o locutor do rádio “pergunta” ao juiz se ele não vai dar cartão amarelo para o jogador carioca (e mais uma vez muda o destino do narratário, dirigindo-se ao juiz, numa conversa imaginária, inserindo um traço dramático à narrativa). Já o locutor da TV concorda com o árbitro, isto é, pensa que a jogada foi limpa e que a falta foi inexistente (p. 239).

A narração do primeiro gol (terceiro gol do Santos, p. 240), na voz do locutor Galvão Bueno (**exemplo 44**), já foi analisada quando citada neste capítulo, no **exemplo 34**. A narração desse mesmo gol, na voz do locutor Dirceu Maravilha (**exemplo 43**: p. 240), assim como as narrações de vários locutores, aqui analisadas, também possui um modelo próprio de confecção. A expressão “pá daqui, pá dali”, que já pude observar em outras narrações de gol, na voz desse profissional, só foi pronunciada em parte (“pá daqui”), possivelmente em consequência da velocidade da jogada. Uma marca característica do narrador é a repetição da narração do gol com uma estrutura diferente da original (p. 240).

Um pouco antes do segundo gol (primeiro do Fluminense, p. 241), a bola bateu na trave e voltou na direção do atacante que cabeceou para marcar. Esses dois instantes, uma bola na trave e um gol, especiais durante um jogo de futebol, já foram analisados através de vários exemplos, com vários locutores. Se compararmos a performance do locutor Galvão Bueno nas narrações de uma bola na trave (**exemplo 9**, neste capítulo) e de um gol (**exemplo 34**, no capítulo anterior) separadamente, ou seja, em momentos distintos, distanciados entre si, e compararmos a narração do gol acima exemplificado (p. 241, **exemplo 44**), onde as duas jogadas ocorrem em seguida, notaremos que ao pronunciar “na trave!”, o narrador não teve tempo nem condições necessárias para estender a vogal, reforçar a intensidade, modificar a qualidade de voz, adicionando aos outros parâmetros um modo de articulação mais rascante, variando a linha de altura do agudo ao grave, num declive acentuado e lento, como geralmente faz quando narra um lance dessa natureza.

Na voz do locutor Dirceu Maravilha esse gol não é narrado com o mesmo entusiasmo de outras locuções. Foi um momento de frustração para o narrador que assim, num improviso contrariado, sacrificou suas marcas, seu modelo, suas características individuais. É o estilo que cede ao contexto, fraqueja, e por ele é absorvido. A narração de futebol, não esqueçamos, é sincrônica à ação, ela acompanha a bola, numa coreografia bastante peculiar, uma espécie de dança, um minueto entre os níveis prosódicos da fala e o deslocar-se da bola e dos jogadores no campo, como uma sombra da outra. O que se vê é o que se narra, porque assim, de “olho no lance”, o locutor será rápido o suficiente para sacar um modelo sempre de acordo com um quadro cênico. E agindo dessa forma, seja no rádio ou na TV, estará emprestando seus olhos à platéia, estará buscando a cumplicidade do torcedor.

## **Conclusão**

*Que a perfeição é uma meta  
Defendida pelo goleiro  
Que joga na seleção  
E eu não sou Pelé nem nada  
Se muito for sou um Tostão  
Fazer um gol nessa partida  
Não é fácil meu irmão.*

*(Gilberto Gil, Meio de campo)*

O caráter inédito desta pesquisa, surpreendente até certo ponto, se levada em consideração a dimensão da indústria futebolística hoje, das conseqüências que um jogo de futebol não raramente impinge aos povos, e portanto, da importância de um estudo sobre a performance daqueles que têm como profissão relatar esse fenômeno, impeliu-me a apresentar, numa primeira parte, alguns dados sobre o mundo desse esporte, com um levantamento sobre a literatura futebolística, uma breve história do futebol, do rádio, da TV e do início da locução no Brasil, além de um pequeno glossário com as regras do jogo, seu vocabulário e as expressões empregadas durante as exemplificações. Numa segunda parte, apresentei os materiais e o método de gravação e análise, assim como o critério de escolha dos locutores e os recursos empregados quando da investigação e comentários dos *corpora*.

Na terceira e última parte, procurei fundamentar e exemplificar alguns argumentos levantados. Analisando a performance dos locutores de futebol, pude observar que a uma primeira relação de sincronismo entre o narrador, a narrativa e a platéia somava-se uma segunda relação de sincronismo, resultante das circunstâncias que envolvem um espetáculo narrado à viva voz. A esse tipo de fenômeno chamei *Duplo sincronismo*.

Haveria, portanto, uma primeira relação de simultaneidade entre narrador, narrativa e platéia, ou seja, entre intérprete, texto e contexto, característica de todas as performances orais calcadas numa tradição que atravessa os tempos. Os contadores de estórias, ao longo dos séculos, em cada região, cada canto do planeta, disseminam a arte de uma transmissão oral, adaptada a modelos narrativos sediados numa tradição resultante de um instante único que é o encontro entre aquele que narra e aqueles que ouvem (Lord, 1960, Zumthor, 1987). Da sua voz brotam recursos fônicos que vão moldando, sobre um suporte sintático específico, modelos narrativos erigidos através das metáforas sonoras. A presença desses narradores tradicionais, seus gestos e suas palavras, apoiados e revelados na sua fala, vivificados pelos contornos intonacionais de uma prosódia que é transmitida de mestre a discípulo são os elementos característicos de uma narrativa oral épica.

Por utilizarem esses mesmos recursos, narrando confrontos, remetendo o seu discurso a modelos calcados numa tradição oral iniciada com a era do rádio e reforçada com o advento da televisão, os locutores de futebol são também menestréis da bola, narradores do mais prestigiado esporte do planeta. No entanto, porque a sua narrativa obrigatoriamente está atrelada à cena que ocorre simultaneamente à sua locução, a performance desses narradores é balizada por dois instantes sincrônicos: a remissão dos modelos narrativos, dos clichês e das marcas que caracterizam um discurso proprietário de um estilo individual em acordo com um estilo coletivo, e a adequação desse discurso à ação dos contendores em campo, dando ao ouvinte e telespectador a certeza de um estado presente.

Para comprovar tais argumentos, observei ao longo desse trabalho a relação entre o som da voz do narrador e a cena narrada, analisando o percurso dos parâmetros da sua fala, atrelados a uma sintaxe própria, de acordo com a ação dos jogadores, com o percurso da bola em campo, através de exemplos de narrações de jogadas determinantes para o sucesso dos contendores (gol, bolas na trave, perigo de ataque, etc).

Também tratei da associação entre o jogo e a guerra, da relação entre a imprensa falada e a imprensa escrita, do lugar da performance na narração futebolística e do contexto e da sua interferência no desenrolar da narrativa. Procurei situar a locução de futebol como um gênero narrativo oral épico, chamando a atenção para uma constante permeabilidade deste gênero pelos traços característicos de um estilo lírico e, principalmente, de um estilo dramático.

Examinei, ainda, a posição do narrador como um locutor profissional destinado a descrever cenas de um jogo e do locutor torcedor, vencido pela emoção do embate, pela surpresa dos fatos, delatando na sua voz, a cada quique da bola – nas variações de altura, nas mudanças de andamento, na maior ou menor intensidade, resultante do fluxo de energia desprendido – sinais de espanto, tristeza e entusiasmo. Exemplifiquei a riqueza do seu discurso nas figuras de linguagem, nas metáforas, na gramática, na organização de uma sintaxe e de um vocabulário específico do universo futebolístico. Chamei a atenção para a questão da escolha e da fixação das várias possibilidades de realizações metafóricas a partir de uma intersubjetividade, de uma cumplicidade entre narrador e narratários, de um conhecimento prévio dos modelos futebolísticos, do seu vocabulário e dos seus recursos fônicos.

Dessa forma, acredito ter erguido um panorama razoável do papel do locutor de futebol, da performance e da importância de uma associação entre o seu narrar e a ação do jogo. Outras contribuições serão bem-vindas. Pesquisas que se aprofundem mais na área de uma fonética acústica ou de uma sintaxe, por exemplo, revelarão, sem dúvida, novos sinais que contribuirão para um mapa futuro do percurso narrativo daqueles que hoje cantam, inspirados nas vozes que ecoam através da nossa história, uma das mais belas epopéias do presente.

De Babel ao satélite mais distante...

## **Referências bibliográficas**

*Não pode haver ausência de boca nas palavras:  
nenhuma fique desamparada do ser que a revelou.*

**(Manoel de Barros, *Livro sobre nada*)**

- AGUIAR E SILVA, V. M.** 1967. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ALBANO, E.** 1990. *Da fala à linguagem: tocando de ouvido*. São Paulo: Martins Fontes.
- ANJOS, R.** 1990. *Futebol: regras, esquemas táticos*. São Paulo: Rumo.
- ARTAUD, A.** 1984. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad.
- AUERBACH, E.** 1946. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva (1987).
- AUSTIN, J. L.** 1965. *How to do things with words*. New York: Oxford U.P.
- ÁVILA, A.** 1971. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva.
- BARROS, M.** 1996. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record.
- BAUMAN, R.** 1977. *Verbal art as performance*. Massachusetts: Newsbury House Publishers.
- BENVENISTE, E.** 1988. "O homem na língua". In: *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- \_\_\_\_\_. 1989. "O aparelho formal da enunciação". In: *Problemas de lingüística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes.
- BIBAS, S.** 1982. *Copas que ninguém viu: histórias e bastidores*. São Paulo: Catavento.
- BOLINGER, D.** 1986. *Intonation and its parts: melody in spoken english*. London: Edward Arnold Publishers.
- BONNET, G.** 1980. "A study of intonation in the soccer results". *Journal of Phonetics*, 8:21-38.

- BRECHT, B.** 1967. *Brecht: Poemas (1913-1956)*. Trad. Paulo César Souza (1986). São Paulo: Brasiliense.
- BRUNI, J. C.** 1994. "Apresentação". In: *Dossiê futebol*. São Paulo, Revista USP, 22:6-9.
- BYINGTON, C.** 1993. "A riqueza simbólica do futebol". In: *Futebol, ritual dialético da alma coletiva*. São Paulo: no prelo.
- CALDAS, W.** 1994. "Aspectos sociopolíticos do futebol brasileiro". In: *Dossiê futebol*. São Paulo, Revista USP, 22:41-49.
- CARNEIRO, G.** 1978. "Televisão: o desafio de servir à comunidade". Exposição para o Painel sobre "Televisão e Educação", promovido pela Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro. São Paulo: Assessoria de Comunicação Social da Secretaria da Promoção Social.
- CASTRO, R.** 1995. *Estrela solitária; um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CRYSTAL, D.** 1971. *Linguistics*. Middlesex: Penguin Books (1980).
- DAMATTA, R.** 1982. "Esporte e sociedade: um ensaio sobre o futebol brasileiro". In: *Universo do futebol*. Rio de Janeiro: Pinakothek.
- \_\_\_\_\_. 1994. "Antropologia do óbvio". In: *Dossiê futebol*. São Paulo, Revista USP, 22:10-17.
- DANIELOU, A.** 1966. *Inde du nord*. Berlin: Buchet/Castel.
- DUARTE, O.** 1994. *Todas as copas do mundo*. São Paulo: Makron Books.
- DUBOIS, J., M. Giacomo, L. Guespin, C. Marcellesi, J.-B. Marcellesi & J.-P. Mevel.** 1978. *Dicionário de lingüística*. Trad. F. Pessoa de Barros, G. Ferretti, J. R. Schmitz, L. Scliar-Cabral, M. E. Salum & W. Khedi. São Paulo: Cultrix.
- ECO, U.** 1995. *A ilha do dia anterior*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record.
- FERGUSON, C.** 1983. "Sports announcer talk: syntactic aspects of register variation". *Language in society*, vol. 12, 2:153-172.
- FERNÁNDEZ, M. C.** 1974. *Futebol – fenômeno lingüístico*. Rio de Janeiro: Editora Documentário.

- FIGUEIREDO, R.** 1994. *Identificação de falantes: aspectos teóricos e metodológicos*. Tese de doutorado inédita. Campinas: Unicamp.
- FINNEGAN, R.** 1978. *Oral Poetry*. Bloomington: Indiana U.P.
- FIORIN, J. L.** 1989. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- FÓNAGY, I.** 1982. *Situation et signification*. Amsterdam/Philadelphia: J. B. Publishing Co.
- \_\_\_\_\_. 1983. *La vive voix*. Paris: Payot.
- \_\_\_\_\_. & E. Bérard. 1972a. "<Il est huit heures>: contribution à l'analyse sémantique de la vive voix". In: *Phonetica*, 26:157-192.
- \_\_\_\_\_. & K. Magdics 1972b. "Emotional patterns in intonation and music". In: D. Bolinger (ed.) *Intonation*. Middlesex: Penguin Books.
- FONSECA, C. A.** 1988. *Teias sobre o sânscrito (Um estudo da consciência lingüística na Índia antiga)*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: USP.
- FOUCAULT, M.** 1972. *A arqueologia do saber*. Trad. Luís Felipe B. Neves. Petrópolis: Vozes.
- FRY, D. B.** 1979. *The physics of speech*. Cambridge: Cambridge U.P.
- GALEANO, E.** 1995. *Futebol: ao sol e à sombra*. Trad. Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Porto Alegre: L&PM.
- GOMES, I. M.** 1987. "Considerações sobre radiojornalismo em Pernambuco". In: G. Ortriwano (org.) *Radiojornalismo no Brasil: dez estudos regionais*. São Paulo: Editora COM-ARTE.
- HENRY, A.** 1971. *Métonymie et métaphore*. Paris: Klincksieck.
- HERRERA, M.** 1976. *Sociologia del espectáculo*. Buenos Aires: Paidós.
- HOMERO.** 1960. *Iliada*. Trad. P<sup>o</sup> M. Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural.
- HUIZINGA, J.** 1980. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.
- JAKOBSON, R.** 1971. *Selected writings, II (Word and Language)*. Haia/Paris: Mouton.

- \_\_\_\_\_. 1973. *Relações entre a ciência da linguagem e as outras ciências*. Trad. Maria Fernanda Bacelar Nascimento. Lisboa: Bertrand.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_. 1988. "Six leçons sur le son et le sens". In: *Selected writings, VIII* (Major Works, 1976-1980). Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- KOCH, I.** 1992. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto.
- LAKOFF, G. & M. Johnson.** 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LAVER, J.** 1980. *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge U.P.
- LE GUERN, M.** 1973. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse.
- LEVER, J.** 1983. *A loucura do futebol*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record.
- \_\_\_\_\_. 1988. "Sport in a fractured society: Brazil under military rule". In: J. L. Arbena (ed.) *Sport and society in Latin America*. Connecticut: Greenwood Press.
- LEVINE, R.** 1988. "Sport as dramaturgy for society: a concluding chapter". In: J. L. Arbena (ed.) *Sport and society in Latin America*. Connecticut: Greenwood Press.
- LOPES, J. S.** 1994. "A vitória do futebol que incorporou a pelada". In: *Dossiê futebol*. São Paulo, Revista USP, 22:64-83.
- LORD, A.** 1960. *The singer of tales*. New York: Atheneum (1978).
- MADUREIRA, S.** 1992. *O sentido do som*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: PUC.
- MAIA, E.** 1985. *No reino da fala: a linguagem e seus sons*. São Paulo: Ática.
- MAINGUENEAU, D.** 1989. "A instituição discursiva". In: *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes/Unicamp.
- MAZZONI, T.** 1939. *Problemas e aspectos do nosso futebol*. São Paulo: A Gazeta.
- \_\_\_\_\_. 1950a. *História do futebol no Brasil*. São Paulo: Leia.
- \_\_\_\_\_. 1950b. *O Brasil na Taça do Mundo*. São Paulo: Editora do Autor.

- McLUHAN, M.** 1964. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix.
- MESCHONNIC, H.** 1982. "Qu'entendez-vous par oralité?". In: *Langue Française - le rythme et le discours*, 56:6-23.
- MORAES, V.** 1983. *Livro de Sonetos*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- MORAIS, F.** 1994. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MURCE, R.** 1976. *Bastidores do rádio*. Rio de Janeiro: Imago.
- NAHRA, C. M.** 1987. "O jornalismo radiofônico de emissoras AM em Florianópolis: a ausência em dois exemplos". In: G. Ortriwano (org.) *Radiojornalismo no Brasil: dez estudos regionais*. São Paulo: Editora COM-ARTE.
- NIETZSCHE, F.** (1892) 1972. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- NOGUEIRA, A.** 1974. *Bola na rede*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- \_\_\_\_\_, J. Soares & R. Muylaert. 1994. *A copa que ninguém viu e a que não queremos lembrar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ONG, W.** 1981. "Oral remembering and narrative structures". In: *Analysing discourse: text and talk - Georgetown University round table on languages and linguistics*. Washington D.C: Georgetown U.P.
- ORLANDI, E.** 1992. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp.
- ORTRIWANO, G.** 1987. "Rádio: um meio poderoso e mal aproveitado". In: G. Ortriwano (org.) *Radiojornalismo no Brasil: dez estudos regionais*. São Paulo: Editora COM-ARTE.
- PEIRCE, C. S.** 1990. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva (2ª edição).
- PERDIGÃO, P.** 1986. *Anatomia de uma derrota*. Porto Alegre/São Paulo: L&PM.
- PIGNATARI, D.** 1971. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva.
- PLATÃO.** 1973. *Diálogos* (vol. IX). Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará.

- PONTES, E. 1990. "O 'continuum' língua oral e língua escrita: por uma nova concepção do ensino".  
 In: E. Pontes (org.) *A metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp.
- PONTES, J. 1974. *Palavras luso-brasileiras do futebol*. Recife: Editora Universitária.
- POSSENTI, S. 1988. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes.
- PROENÇA, I. 1981. *Futebol e palavra*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- RAMOS, A. L. 1996. *Análise da constituição do estilo oral por radialistas: um estudo fonético-acústico comparativo*. Tese de mestrado inédita. São Paulo: PUC.
- RAMOS, R. 1993. *A palavra é... futebol*. São Paulo: Editora Scipione.
- RAMOS, R. 1984. *Futebol: ideologia do poder*. Petrópolis: Vozes.
- ROCHA FILHO, Z. 1989. *A narração de futebol no Brasil: um estudo fonoestilístico*. Tese de mestrado inédita. Campinas: UNICAMP.
- \_\_\_\_\_. 1996. "O caminho da fala e o caminho da bola: a narração do gol numa locução de futebol" (XLIII Seminário/1995 - UNAERP - Ribeirão Preto). In: Estudos Lingüísticos XXV – anais de seminários do GEL, Taubaté, 1996, pp. 718-723.
- RODRIGUES FILHO, M. 1947. *O negro no foot-ball do Brasil*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti.
- RODRIGUES, N. 1993. *À sombra das chuteiras imortais*. Ruy Castro (org.) São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 1994. *A pátria em chuteiras*. Ruy Castro (org.) São Paulo: Companhia das Letras.
- ROSENFELD, A. 1976. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. 1985. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- ROUSSEAU, J-J. 1973. "Ensaio sobre a origem das línguas". In: Os Pensadores. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural.
- SALDANHA, J. 1963. *Os subterrâneos do futebol*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- SAMPAIO, M. 1984. *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo: memórias de um pioneiro*. Rio de Janeiro: Achiamé.

- SAMPAIO, W.** 1971. *Jornalismo audiovisual*. Petrópolis: Vozes.
- SARAMAGO, J.** 1992. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAROLDI, L. C. & S. V. Moreira.** 1984. *Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- SAUSSURE, F.** 1916. *Curso de lingüística geral*. Trad. A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein (1972, 4ª edição). São Paulo: Cultrix.
- SEARLE, J.** 1969. *Speech acts*. Cambridge: Cambridge U.P.
- SEVCENKO, N.** 1994. "Futebol, metrópoles e desatinos". In: *Dossiê futebol*. São Paulo, Revista USP, 22:30-37.
- SHIRTS, M.** 1982a. "Literatura futebolística: uma periodização". In: J. C. Bom Meihy & J. S. Witter (orgs.) *Futebol e cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado.
- \_\_\_\_\_. 1982b. "Futebol no Brasil ou football in Brazil?". In: J. C. Bom Meihy & J. S. Witter (orgs.) *Futebol e cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado.
- TANNEN, D.** 1989. *Talking voices*. Cambridge: Cambridge U.P.
- TODOROV, T.** 1970. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.
- TOLEDO, L. H.** 1994. "Transgressões e violência entre torcedores de futebol". In: *Dossiê futebol*. São Paulo, Revista USP, 22:92-101.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Torcidas organizadas de futebol*. Campinas: Editora Autores Associados.
- VAISSIÈRE, J.** 1995. "Phonetic explanations for crosslinguistic prosodic similarities". In: *Phonetica*, 52:123-130.
- VOGEL, A.** 1982. "O momento feliz, reflexões sobre o futebol e o ethos nacional". In: *Universo do futebol*. Rio de Janeiro: Pinakotheke.
- WISNIK, J. M.** 1989. *O som e o sentido*. São Paulo: Círculo do Livro/Companhia das Letras.
- WITTER, J. S.** 1982. "Futebol... futebol". In: J. C. Bom Meihy & J. S. Witter (orgs.) *Futebol e cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado.

**ZUMTHOR, P.** 1987. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro (parte I) e Jerusa Pires Ferreira (parte II). São Paulo: Companhia das Letras (1993).