



COLEÇÃO
HISTÓRIA E DESPORTO

JOÃO TIAGO LIMA

ESTÉTICA E DESPORTO

EDIÇÕES AFRONTAMENTO

COLEÇÃO HISTÓRIA E DESPORTO

Título	Estética e Desporto
Autores	João Tiago Lima
Edição	Edições Afrontamento, Lda. Rua Costa Cabral, 859 – 4250-225 Porto www.edicoesafrontamento.pt geral@edicoesafrontamento.pt
Design e conceção gráfica	Departamento gráfico Edições Afrontamento
Coleção	<u>História e Desporto / ??</u>
Coordenação da Coleção	<u>????????????????????????????????</u>
N.º edição	<u>???</u>
ISBN	<u>978-972-36-????-??</u>
Depósito legal	<u>?????/??</u>
Fonte das imagem	Capa: <u>????????????????????????????</u>
Impressão e acabamento	Rainho & Neves, Lda. – Santa Maria da Feira geral@rainhoeneves.pt
Distribuição	Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda. comercial@companhiadasartes.pt
	<u>???????????????? de 2016</u>

ÍNDICE

PREFÁCIO	
A GESTA DO GESTO, por Miguel Seabra	7
ESTÉTICA E DESPORTO	17
A PERCEPÇÃO COMPETITIVA	43
GANHAR JOGANDO FEIO SEGUNDO BRAD GILBERT	69
SOBRE A FILOSOFIA DO DESPORTO EM PORTUGAL: O CASO DE SÍLVIO LIMA	87
DESPORTO E PROFISSIONALISMO	101
NOTA FINAL	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

PREFÁCIO

A gesta do gesto

Há uns anos atrás, uma das maiores multinacionais de equipamento desportivo lançou uma campanha denominada «Joga Bonito» – na qual participavam os principais embaixadores da marca, sobretudo brasileiros e o nosso Cristiano Ronaldo. A expressão «Joga Bonito» (assim mesmo designada, em brasileirês) encerra um síndrome existente desde o advento da atividade desportiva mas que nos tempos modernos foi sobretudo personificado pelo escrete canarinho do Mundial de 1982, com Sócrates, Zico, Éder, Falcão, Júnior e companhia; ainda hoje há quem jure que nunca viu nenhuma outra equipa de futebol jogar tão bem... mas essa seleção que então encantou o planeta nem sequer atingiu as meias-finais do Campeonato do

Mundo, vitimada no chamado «Desastre do Sarriá» pela cínica e pragmática Itália.

Desde o início da década de 90 que acompanho os maiores eventos futebolísticos no templo do ténis; estou sempre a fazer a cobertura in loco de Wimbledon quando se realizam os Campeonatos da Europa e do Mundo, invariavelmente entre junho e julho. Foi lá, em solo britânico, que vivi as vitórias de Portugal sobre a Inglaterra nos penáltis em 2004 e 2006, tal como foi na sala de imprensa que vi Éder marcar o golo das nossas vidas – e dei por mim a dizer aos meus colegas: «A traffic cone! People in Portugal call this dude a traffic cone!». O facto de ter sido precisamente o «pino de trânsito» a dar o título mais relevante a Portugal foi mais do que justiça poética, foi o pináculo simbólico de uma prestação maioritariamente dégueulasse; desde o início da prova que todos os meus colegas me perguntavam o que se passava com Portugal, porque é que uma seleção que tinha ganho fama internacional pela qualidade estética do seu futebol estava a jogar tão feio... e eu respondia invariavelmente que estávamos a jogar mal, mas que pelo menos estávamos competitivos e que não seria fácil ganharem-nos. E achei sintomático todo o despeito nacional relativamente às críticas que justamente se faziam à seleção; jogámos mesmo horrivelmente durante tanto tempo ao longo da competição, mas quem ama o feio bonito lhe parece e costuma dizer-se que o patriotismo é muito bonito. No fim, os próprios jogadores elegeram um hino que diz tudo: «Não importa, não importa... se jogamos bem ou mal... queremos é levar a taça... para o nosso Portugal».

É irónico que tenhamos chegado ao mais relevante título da nossa história desportiva de maneira tão contrária àquilo que nos habituámos a valorizar. Porque em Portugal sempre houve o culto lírico da técnica, a apologia do belo gesto. Do endeusamento dos talentosos criativos em detrimento dos ceptos trabalhadores. Dos tipos com tanto jeito que nem precisam de treinar, porque a prática continuada é atividade menor de quem é tosco. E a conseqüente utilização abusiva do conceito como elemento preponderante de qualquer vitória moral retirada de traumáticas derrotas reais. As coisas só começaram a mudar na percepção dos adeptos nos anos 90, quando um certo Petit foi chamado à seleção das Quinas; Figo, vindo de Espanha, perguntou quem era aquele sujeito cheio de genica, e responderam-lhe então: «não joga bonito, mas é um autêntico pitbull atrás da bola». A equipa precisava de um jogador assim para dar mais equilíbrio e consistência a um meio-campo que estava historicamente reservado a artistas.

Há muitos outros talentos que não são tão glorificados como o do gesto elegante ou da fluidez de movimento. No fundo, a fábula da cigarra e da formiga é a dicotomia que melhor caracteriza o universo desportivo desde sempre – mesmo que seja tão simplista que a maior parte dos observadores tenha uma percepção errada do conceito, já que o elevado patamar do desporto atual exige que as cigarras trabalhem para aperfeiçoar as suas qualidades naturais e que as formigas trabalhadoras sejam dotadas de talento suficiente que lhes permitam distinguir-se de milhões de outras que não têm qualquer hipótese de chegar à ribalta.

Não é raro socorrer-me da fábula de La Fontaine nos meus comentários para o Eurosport. É uma muleta fácil e compreensível, até porque frequentemente ajustável ao que se vê no court – e, num desporto individual como o ténis, essa comparação é ainda mais exacerbada. Mas não se trata apenas de um recurso de narrativa: acredito mesmo na tal dicotomia que, à partida, separa a maior parte das pessoas e dos desportistas. Também no ténis houve, desde sempre, essa polarização – de um lado, os jogadores na mais pura acepção do termo, os amadores do belo gesto, os tenistas que criam e se recreiam; do outro, os guerreiros sempre condenados a correr, a trabalhar e a lutar para se impor de qualquer maneira. E tantas vezes vimos os primeiros baquear e derrotarem-se a eles próprios, enquanto os segundos frequentemente se transcendem e emergem vitoriosos.

O profissionalismo veio, simultaneamente, esbater e acentuar essas diferenças. Porque o velho ideal amador do jogo pelo jogo, do ganhar ou perder tudo é desporto, da frase do poema «Se» de Rudyard Kipling que está à entrada do Centre Court de Wimbledon («Se te encontrares com o triunfo e o desaire, e tratares esses dois impostores da mesma maneira...») ou da estética momentânea em desfavor do objetivo final não faz muito sentido no contexto atual em que cada profissional tem de dar o seu melhor para ganhar em qualquer circunstância – até porque dos fracós não reza a história. Mas uma demonstração de desportivismo ou a tentativa daquela jogada impossível hão-de capturar sempre o imaginário dos fãs, mesmo

que para efeitos práticos possam não contribuir para a vitória; para além disso, o desporto hoje em dia também é um negócio de entretenimento.

A natureza do ténis – desporto individual e técnico, recinto relativamente pequeno, tempos mortos entre os pontos que facilitam close-ups – tornou-o desde muito cedo uma modalidade particularmente telegénica, com todos os gestos e maneirismos perfeitamente captados pelas câmaras e digeridos pelos telespectadores a partir do boom televisivo nos anos 70. E as transmissões ajudaram a sublimar a distinção entre essas duas principais tipologias de tenistas, tão antagónicas na sua aparência.

Lembro-me de, quando a rivalidade entre Roger Federer e Rafael Nadal estava no auge, ter utilizado uma hipérbole para sublinhar as diferenças essenciais nos duelos entre ambos – o Homem do Renascimento contra o Cro-Magnon. Não que eu considere o suíço um príncipe florentino e o espanhol um selvagem das ilhas, mas foi uma figura de estilo exagerada que utilizei logo após a célebre final de Wimbledon de 2008. «Imagina um Homem do Renascimento e um Cro-Magnon num mano-a-mano; quem é que achas que dava uma sova ao outro?», perguntei ao meu colega Peter Bodo, brincando com o ascendente psicológico que Rafa apresentava diante de Roger e que hoje em dia é ainda mais evidente no registo dos confrontos entre ambos. A figura imaculada do fleumático helvético dos movimentos fluidos e que não sua nem suja a roupa face ao temperamental maiorquino de manga cava e técnica brutal ajudou a cavar um enorme fosso entre ambos

na percepção dos adeptos do desporto em geral e dos aficionados da modalidade em particular; o facto de a Nike «impor» a Nadal aquela indumentária flibusteira teve tanto a favor de Rafa como contra, apaixonando os mais jovens e afastando os mais tradicionalistas. É fácil considerar Federer o mais talentoso e Nadal o mais batalhador. Mas... e o talento para jogar break-points? O talento para descortinar a melhor estratégia para incomodar o adversário? O talento para empregar a pancada certa no momento adequado? O talento para acordar cedo todos os dias e ir treinar? O talento para manter a motivação sempre elevada? O talento para manter a disciplina necessária a uma carreira ao mais alto nível? Há tantos outros talentos que ficam à sombra da ditadura do jogar bonito e não me canso de referir isso nos meus comentários – porque esses talentos que constituem a parte invisível do icebergue têm de ser mais valorizados mas também o sublinho para compensar o facto de, na minha juventude, sempre ter admirado mais os protagonistas do belo gesto, as cigarras que aparentemente não precisavam de trabalhar. Como Henri Leconte, esse genial tenista francês que só jogou uma final de um torneio do Grand Slam e fez apenas mais duas meias-finais, registo aparentemente indigno do extraordinário talento que apresentava; depois de perder a final de Roland Garros em 1988 para um Mats Wilander ainda mais pragmático do que o habitual e que meteu 97 por cento de primeiros serviços, Henri Leconte disse no discurso da entrega de prémios esperar que o público tivesse percebido a maneira como joga – e foi logo

assobiado, caindo em desgraça durante algum tempo no seu país. Era um lírico que privilegiava o gesto e os franceses até deveriam tê-lo percebido melhor porque sempre idolatraram os «talentosos» atacantes em detrimento dos «esforçados» passa-bolas, mas há alturas em que todos querem um ganhador em vez de um jogador. Leconte teve a sua redenção em 1992, quando liderou a França na reviravolta que permitiu à seleção francesa ganhar a Taça Davis diante dos Estados Unidos; face a Pete Sampras, «Riton» executou todos os golpes possíveis e imaginários, desde espectaculares vóleys altos de esquerda com tesoura de pernas até aos mais deliciosos amorties, e o próprio capitão Yannick Noah disse ter ele jogado o «encontro perfeito que eu sonhei um dia jogar».

Hoje em dia, Henri Leconte é um jogador de culto muito requisitado pelos organizadores de torneios de veteranos – muito mais do que um Sergi Bruguera, que ganhou dois títulos do Grand Slam. Tal como hoje em dia o público paga mais facilmente para ver jogar um Nick Kyrgios, mesmo que nunca se saiba se ele se vai empenhar naquele dia ou não, do que um David Ferrer, com um currículo incomparavelmente melhor e que garantidamente deixa tudo no court. Dois jogadores cujo estilo se coaduna com a respetiva personalidade, mas há casos surpreendentes em que uma personalidade imaginativa e sedutora não consegue produzir mais do que um estilo laborioso e rude no court; Andrea Petkovic é talvez o melhor exemplo. E isso lança-nos para um debate mais alargado e sobretudo mais filosófico, cheio de intangíveis e que nos

pode conduzir ao divino porque tem a ver com a própria essência do homem: o que é que faz com que o jogador A seja a personificação de poesia em movimento e o jogador B mais pareça uma ceifeira debulhadora?

A gesta do gesto pode ser injusta e subjetiva – mas é lírica, é a exaltação de um ideal. Porque o que é bonito é quase sempre ideal, a fluidez biomecânica e de execução estará sempre associada ao que se preconiza ser a técnica perfeita. Mesmo que a falta de ortodoxia exerça um fascínio perverso para muitos, como a admiração pela bizarra direita limpa pára-brisas de Alberto Berasategui na década de 90 ou pela esquisita direita em slice de Monica Niculescu hoje em dia.

Conheci João Tiago Lima nos meus primórdios de tenista em Coimbra, nos tempos épicos do boom da modalidade na era de Jimmy Connors, Bjorn Borg e John McEnroe no início dos anos 80. E voltei a jogar com ele algumas vezes na Figueira da Foz, em finais da década de 90. Nesses treinos estivais, o que mais me saltava à vista era o seu gesto anacrónico – a sua mecânica gestual clássica e elegante era claramente a de quem tinha aprendido a jogar com raquetes de madeira, e ele jogava ténis com raquetes de grafite e tamanho grande como se ainda estivesse a jogar com pequenas raquetes de madeira. Foi essa imagem retrospectiva o primeiro pensamento que tive, quando me falou do livro que estava a escrever sobre o fascinante conceito da estética e idealismo do gesto artístico no desporto. Enquanto jornalista desportivo licenciado em História da Arte, a temática sempre me tocou e a obra do professor João Tiago Lima vem

precisamente sistematizar um conjunto de noções etéreas sobre o assunto – como tal, não poderia nunca recusar o convite para dar o meu contributo neste prefácio. Mesmo que, face à sua abordagem mais analítica, sinta que a minha prosa instintiva e deambulatória possa contribuir mais para confundir do que para esclarecer... mas não faz mal: também há formigas que cantam bem e cigarras que têm um belo mealheiro; as dicotomias existem mesmo para gerar debate. E a noção de elegância no desporto tem mesmo muito que se lhe diga.

Miguel Seabra

Jornalista, comentador televisivo e especialista em Ténis

ESTÉTICA E DESPORTO

I

Numa frase que se tornou célebre no quadro da estética contemporânea, o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) retoma uma ideia de Paul Valéry e escreve o seguinte: «O pintor oferece o seu corpo (*apporte son corps*)» (Merleau-Ponty, 1992: 19; 1964a: 16). Convém, no entanto, precisar que a expressão de Valéry não é exactamente essa, pois não fala do pintor, mas do artista em geral¹. De qualquer modo, é também verdade que se podem extrapolar algumas das reflexões pontianas para outras actividades artísticas que não a pintura.

A expressão *apporter son corps*, que não é fácil de traduzir, interessa-me aqui por vários motivos. Desde

1. «L'artiste apporte son corps, recule, place et ôte quelque chose, se comporte de tout son être comme son oeil et devient tout entier un organe qui s'accommode, se déforme, cherche le point, le point unique qui appartient virtuellement à l'oeuvre profondément cherchée» (Valéry, 2016: 299).

logo, porque sublinha a irredutível dimensão corporal da actividade artística – no caso de Valéry – e, em particular, da pintura – quando se trata de Merleau-Ponty. Daí que este último acrescente: «E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar» (Ibidem). Pintar é, pois, assunto do corpo. Mais: a pintura, de acordo com Merleau-Ponty, é uma via privilegiada para conhecermos a nossa corporeidade ou, se se preferir, o modo como o ser humano se relaciona esteticamente² com o mundo. Contudo, é preciso alertar que tal via privilegiada não é um caminho simples. Dado que nos habituámos a pensar e a dizer que *estamos no mundo* – acerca deste hábito, a que chamou «a fé perceptiva e a sua obscuridade» (Merleau-Ponty, 1964b: 17-30), o filósofo francês escreveu páginas inesquecíveis em *Le visible et l'invisible* – esse vínculo originário e essencial é, na vida quotidiana, remetido para um plano secundário. E, se calhar, não poderia suceder de outra maneira.

Também por isso gostaria de centrar a atenção no que significa este *oferecer do corpo* que marca a actividade do pintor. Registo, mais uma vez, que pode haver aqui um problema de tradução. Claro que o tradutor deste livro de Merleau-Ponty para língua portuguesa não comete nenhum erro quando escolhe dizer que o pintor *oferece o seu corpo*. Trata-se de uma opção possível, legítima e talvez mesmo a mais

2. A palavra estética tem a sua origem no termo grego *aisthesis* que significa, primeiramente, sensação ou sensibilidade. A partir do século XVIII, sobretudo com A. G. Baumgarten, a Estética passa a ser considerada como uma disciplina filosófica autónoma, na qual se estuda o Belo e outras categorias, designadamente no campo da arte.

conseguida entre as várias hipóteses existentes. No entanto, não consigo ultrapassar a impressão de que o verbo francês *apporter* (do latim *apportare*, ou seja, «levar qualquer coisa de um sítio para outro») implica também uma ideia de movimento, ponto que se me afigura essencial porque, no entender de Merleau-Ponty, o corpo humano é um «entraçado (*entrelacs*) de visão e de movimento» (Ibidem). Ora, este vínculo entre ver e mover – que, na interpretação pontiana, é a marca essencial da nossa corporeidade³ – constitui, julgo, uma pista especialmente frutuosa para se pensar a dimensão corpórea e, por isso, as relações entre a estética e a actividade desportiva.

Na verdade, talvez seja legítimo dizer-se que também o desportista *oferece o seu corpo*. E, por conseguinte, não se vê como um espírito, tomado isoladamente⁴, poderia fazer desporto. Esta observação não é isenta de dificuldades. Por exemplo, se levarmos a ideia ao limite, que sentido faz falar, por exemplo, em *espírito desportivo* ou em *espírito olímpico*⁵? Mas não há dúvida que a ideia tem outras vantagens, pois abre caminho para esboçar, desde já, uma definição do desporto, visto como uma actividade em que o praticante

3. Como se sabe, é na leitura que faz da fenomenologia pontiana que Manuel Sérgio radica a sua bem conhecida «epistemologia da motricidade humana»: «A motricidade diz-nos que o mundo está dentro de nós, antes de qualquer tematização. Porque o homem é portador de sentido – daí a sua *intencionalidade operante*, ou motricidade (Sérgio, 1988: 92).

4. Claro que a fenomenologia pontiana visa interditar que se pense quer o espírito, quer o corpo humano isoladamente, pois um dos seus desafios consiste precisamente em superar as dificuldades do dualismo antropológico clássico de que Descartes talvez seja o principal representante.

5. Sobre o conceito de espírito olímpico, cf. Lima (2007: 9-21).

oferece o seu corpo. Definir é, com efeito, excluir o que não se submete ao poder territorial da própria definição. Assim, quando aproveito a frase (ou melhor, a sua tradução) de Merleau-Ponty para sublinhar que o desporto implica a *oferenda* – há também um sentido sacrificial neste termo que seria interessante explorar – do corpo do atleta, quero defender, desde logo, a ideia segundo a qual jogos como o xadrez ou o *bridge*, por exemplo, não são desportos. Este é, pelo menos, um dos postulados de que parto.

Outro, não menos importante, será o de que, num sentido inverso, nem todas as actividades físicas ou, se se preferir, *estésicas* – ou seja, actividades em que *um corpo se oferece* – são desporto. Deste ponto de vista, o desporto implica, sempre, uma competição formalmente organizada através de regras que garantem *a priori* que os participantes vão ser escalonados numa hierarquia, através de critérios objectivos ou, pelo menos, intersubjectivamente conhecidos e aceites. Ou seja, quando a competição desportiva termina, há sempre vencedores e vencidos. Dir-se-á que, no caso dos chamados *beautiful sports* (ginástica rítmica, natação sincronizada, saltos para a água ou patinagem artística, entre outros), tais critérios não são completamente objectivos, dado que os resultados dependem da apreciação, mais ou menos subjectiva, de um júri, e este argumento tem bastante força, pois, nesses *beautiful sports*, a fronteira entre a competição desportiva e a competição, por assim dizer, *artística* é sempre muito difícil de estabelecer. Regressarei em momento posterior a este tema.

Volto, entretanto, à ideia segundo a qual o desportista oferece o seu corpo. Por vezes, diz-se de um guarda-redes, que pretende encurtar o ângulo de remate de um adversário, que ele *oferece o corpo à bola*. A imagem, que talvez tenha alguns antecedentes bélicos, parece-me interessante e pode funcionar até como uma espécie de antonomásia. O desportista oferece o seu corpo tal e qual o guarda-redes oferece o seu corpo à bola. De resto, esta imagem talvez ganhe contornos mais precisos quando se fala dos chamados desportos de combate como o judo ou até o mesmo o rugby – neste último caso, é possível dizer-se que, quando um jogador placa o adversário (isto é, abraça e ao mesmo tempo derruba o oponente que transporta a bola oval), ele, de certo modo, *oferece o seu corpo* no sentido de que falam Valéry e Merleau-Ponty.

Aliás, o rugby é um vastíssimo e muito fértil campo de reflexão. Numa conversa muito curiosa com a filósofa Catherine Kintzler, ela também uma apaixonada adepta da modalidade, o jogador internacional Christophe Dominici ensaia o que, para mim, se revela uma possível definição deste fascinante jogo colectivo:

“ O rugby é um desporto paradoxal: é preciso avançar passando sempre a bola para trás; é um desporto apresentado como muito viril, mas, ao mesmo tempo, os jogadores tocam-se, agarram-se, jogam corpo a corpo na formação ordenada. O que faz a essência do rugby é o contacto. Esse contacto exige um compromisso

físico enorme da parte de atletas que são verdadeiros guerreiros. No entanto, eis outro paradoxo, o rugby põe em cena perfis psicológicos frágeis. Os colossos ao lado dos quais jogas e que enfrentas no terreno de jogo têm muitas vezes uma criança dentro de si. ”

Dominici, 2007: 36

Nenhuma dúvida, portanto. O jogador de rugby oferece o seu corpo, quer ao companheiro ao lado do qual *combate*, quer ao antagonista que defronta no relvado, mas que se prontifica a aplaudir mal o jogo termina. Ora, o que significará, em rigor, este *oferecer o seu corpo*? Pergunta de difícil resposta, pois parece que nos encaminha para um território em que os conceitos não estão ainda sedimentados. Mas é possível avançar alguma coisa ou, pelo menos, eliminar hipóteses menos estimulantes. Oferecer o corpo não é, naturalmente, a mesma coisa do que dar a outrém um bem que, por acidente ou contingência, nos pertence. Quando entregamos o nosso corpo a uma actividade, qualquer que ela seja, não nos vemos desapossados desse mesmo corpo, pelo menos não da mesma maneira com que doamos/perdemos um bem de que somos proprietários. E essa talvez seja a razão principal: é que a relação que temos com o nosso corpo não se deixa subsumir num vínculo análogo ao que existe entre um proprietário e um bem que aquele pode herdar, adquirir, vender ou perder. O pintor oferece o seu corpo, diz Merleau-Ponty, e, nesse oferecer-se, transforma o mundo em pintura. «O olho [do pintor]

vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro» (Merleau-Ponty, 1992: 25). Com o desporto observar-se-á um processo semelhante? Quando competem, os atletas transformam o mundo em desporto? O que poderá significar esta última proposição?

II

Num poema em que Herberto Helder parece fazer o leitor sair em perseguição da bicicleta de um poeta, tropeço nestes versos iniciais e admiráveis:

**“ Lá vai a bicicleta do poeta em direcção
ao símbolo, por um dia de verão
exemplar. De pulmões às costas e bico
no ar, o poeta pernalta dá à pata
nos pedais (...). ”**

Helder, 2014: 243

Creio que todo o poema – que se chama simplesmente «Bicicleta» e que, em virtude da sua extensão, não posso aqui transcrever na íntegra – explora, através de uma espécie de cadência pedalada, esta analogia entre o poeta e o ciclista. Por outro lado, as palavras «bico», «pernalta» e «pata» evocam, por assim dizer, a condição *animal* daquele que, já quase extenuado («bico no ar», «pulmões às costas»), corre em direcção ao símbolo – coincidirá este símbolo com uma espécie de meta? Mas, ao mesmo tempo, o poema indica que quem «vai» é a bicicleta. Ou seja, como se não fosse completamente claro distinguir quem dirige

o quê neste entrançado entre máquina e corpo. Talvez melhor: máquina feita corpo e corpo feito máquina.

Neste contexto, a expressão «pulmões às costas», que, de resto, constitui uma espécie de refrão ao longo do poema (registre-se que surgirá ainda por mais três vezes em ulteriores estrofes), assume, parece-me, uma relevância decisiva. Faz-me lembrar o dito popular «deitar os bofes de fora» que significa, antes de mais, a situação de alguém estar muito fatigado. Levar os pulmões às costas talvez seja isso mesmo. Dir-se-ia que a falta de ar obriga a que os pulmões *saltem* do seu lugar na anatomia do ciclista e sejam, agora, por este, carregados às costas. Corpo virado do avesso. Ou, se se optar outro caminho, é como se os pulmões tivessem deixado de funcionar e o ciclista agora precise, por isso, de os transportar para a oficina mais próxima. Corpo feito máquina.

A extenuação deste corpo que se oferece na corrida em direção ao símbolo é, por assim dizer, confirmada pela outra expressão do mesmo verso: «bico no ar». Perdido no avesso em que o seu próprio corpo se transformou, o animal alado almeja uma respiração mais alta. Enquanto «dá à pata», levanta-se do selim da bicicleta e parece que procura abocanhar o ar que lhe falta. Aumenta a velocidade, rarefazendo-se o ar. A máquina desfaz o corpo que se oferece «por um dia de verão exemplar». O percurso através deste poema pode não acabar nunca. Valeria a pena desenvolver, por exemplo, a primeira das várias analogias: o poeta-ciclista. Será legítimo pensar que o poeta também oferece o seu corpo, tal como o pintor ou o despor-

tista? Ao transformar o mundo em escrita, tal como o pintor transforma o mundo em pintura, não visará o olho do poeta o que falta ao mundo para ser poema? E o desportista? Atrás de que símbolo corre ele? Que significará transformar o mundo em desporto e que papel tem o corpo do atleta nessa transformação?

III

Se parece incontroverso que o desporto – tal como a arte, mesmo que seja conveniente distinguir claramente estes dois campos –, tem vigorosas potencialidades educativas, a verdade é que nem sempre se afirma tão categoricamente que quer arte, quer desporto sejam, de maneira não menos notória, resultado de um processo educativo. Não ignoro que cada modalidade desportiva tem a sua especificidade e, por isso, falar-se numa didáctica do desporto faz tão pouco sentido como falar-se numa didáctica da arte em geral. Por outro lado, dentro de cada modalidade, há múltiplas abordagens sobre o melhor modo de ensinar e/ou aprender uma actividade que, com o passar dos anos, se tem tornado de uma tecnicidade cada vez mais sofisticada. Ainda assim, creio que, tal como sucede, num certo sentido, com a arte, o desporto ensina-se e, ao mesmo tempo, não se ensina. Ou seja, claro que há técnicas que, quer num caso, quer no outro, se podem ensinar e aprender, mas a verdade é que, por exemplo, cada jogador de ténis, mesmo que aprenda um padrão correcto para executar as suas pancadas, desenha os seus golpes de forma pessoal e

única. O treinador poderá corrigir um determinado gesto que se afigura menos adequado por diversos motivos, como sejam a eficácia do golpe ou até o risco de contrair lesões, por exemplo. Todavia, há uma certa margem no desempenho do tenista que parece ser intransmissível. Chamarei a isso o *estilo* do jogador, recuperando uma vez mais a terminologia de Merleau-Ponty, quando este define o estilo de um pintor nos seguintes termos:

“ mesmo quando o pintor já pintou e se tornou, de certa forma, senhor de si mesmo, aquilo que lhe é dado como sendo o seu estilo não é uma maneira, um certo número de procedimentos ou de tiques cujo inventário ele possa fazer. É um modo de formulação tão reconhecível para os outros quanto pouco visível para si próprio, como a sua silhueta ou os seus gestos de todos os dias. ”

Merleau-Ponty, 1960: 66-67

Parece-me vantajoso explorar esta analogia e pensar que, a dada altura (que, tal como no caso da pintura, é bastante difícil de precisar), também o tenista se torna, de certa forma, *senhor de si mesmo*, ou seja, quando joga define o seu próprio *estilo* que, ainda assim, será tão reconhecível para os outros quanto pouco reconhecível para si próprio. Daí que seja sempre um risco imenso o treinador procurar modificar os gestos técnicos de um jogador de ténis que já se afirmou através do *seu* estilo de jogar. É certo que

muitas vezes alguns gestos de um jovem aprendiz de tenista fazem lembrar o modo de jogar deste ou daquele campeão internacional que, por essa via e mesmo sem o saber, desempenha o papel de modelo a seguir pelo neófito jogador. De resto, isso sucede sempre que o próprio iniciante, mesmo sem disso ter plena consciência, procura imitar o jogador, que sendo bastante melhor, se constitui assim como exemplo a seguir. Todavia, essa *imitação* poderá ser «tão reconhecível para os outros quanto pouco visível» para o jovem tenista. Um pouco como os pintores que começam (ou começavam?) por realizar cópia dos mestres, é bastante provável que quem está a aprender a jogar um dado desporto precise de *copiar* modelos que sirvam de referência. Infelizmente, nem sempre os formadores das diferentes modalidades utilizam este recurso pedagógico de um modo tão frequente como poderiam, mas essa é outra questão.

Claro que, tal como na educação em geral o educando dispõe de uma certa margem – que será tanto maior quando for o seu desejo ou a sua necessidade de liberdade – para se desviar do modelo (ou modelos) que o(s) educador(es) lhe propõem, também os desportistas, sobretudo aqueles que se destacam pela sua genialidade ou pelos seus resultados desportivos, conseguem desobedecer com sucesso aos ensinamentos técnicos e/ou táticos consagrados por uma determinada tradição. Por exemplo, Dick Fosbury revolucionou o salto em altura e venceu a medalha de ouro nos Jogos Olímpicos da Cidade do México (1968) inventando uma estranha forma de ultrapassar uma

fasquia que está a um nível quase sobre-humano. O que parecia estranho, excessivo, anti-natural, ou mesmo louco, quando Fosbury apareceu, veio a tornar-se entretanto na técnica padrão desta modalidade.

IV

Falei atrás no guarda-redes e no modo como, por exemplo no futebol, aquele que é o único jogador que tem um equipamento diferente dos outros colegas da equipa põe em risco a sua integridade física e oferece o corpo à bola e, ao fazê-lo, como que transforma o mundo em desporto. Tenho a convicção de que qualquer *keeper*, se me permitem que recorra ao termo que, mesmo em Portugal, os mais antigos usavam, é, só por si, um personagem fascinante. Tantas vezes crucificado e, ao mesmo tempo, quase nunca elogiado, mais anti-herói do que herói portanto, o guarda-redes tem dado à história do futebol personagens incomparáveis. No Brasil, um dos melhores *goleiros* de sempre foi, sem dúvida, Moacyr Barbosa. Barbosa ocupou durante largos anos as balizas do Vasco da Gama e defendeu as redes do *escrete canarinho* no Campeonato Mundial de 1950, cujo jogo fatidicamente decisivo se realizou no Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro. Já muito se disse e escreveu sobre o grande Barbosa. O escritor uruguaio Eduardo Galeano lembra, creio que sem qualquer espécie de ironia, que os jornalistas presentes nesse Mundial de 1950 votaram, por unanimidade, em Barbosa como o melhor guarda-redes da competição e narra um episódio revelador a diversos títulos:

“ *Barbosa era também, sem dúvida, o melhor guarda-redes do seu país, pernas como molas, homem sereno e seguro que transmitia confiança à equipa, e que continuou a ser o melhor até que se retirou algum tempo depois, com mais de quarenta anos. Em tantos anos de futebol, Barbosa evitou quem sabe quantos golos, sem nunca lesionar um único avançado. (...) Mas naquela final, o atacante uruguaio Ghiggia surpreendeu-o com um remate certeiro do extremo direito da área. Barbosa, algo adiantado, lançou-se num salto para trás, roçou a bola e caiu. Quando se levantou, certo de que tinha desviado a bola, encontrou-a no fundo da baliza. E esse foi o golo que mergulhou o Maracanã na agonia e sagrou o Uruguai campeão.*

Passaram os anos e Barbosa nunca foi perdoado. Em 1993, durante as eliminatórias para o Mundial dos Estados Unidos, quis dar alento aos jogadores brasileiros. Foi visitá-los à concentração, mas as autoridades proibiram-lhe a entrada. Nessa altura vivia por caridade na casa de uma cunhada, sem mais rendimentos do que uma pensão miserável. Barbosa disse: «No Brasil, a pena capital por um crime é de trinta anos de prisão. Há quarenta e três anos que pago por um crime que não cometi». ”

Galeano, 2006: 91

Pelo menos até 2014, como adiante se verá, o Brasil parece não ter compreendido esta trágica injustiça feita a um extraordinário futebolista que, num só lance, pode ter *posto em xeque* toda uma carreira de dedicação ao ofício de bem defender as balizas. O escritor e filósofo Paulo Perdigão (Rio de Janeiro, 1939-2006), no conto «O Dia em que o Brasil Perdeu a Copa», ficciona uma incrível viagem no tempo em que regressa ao histórico dia dessa final entre Brasil e Uruguai, numa fracassada tentativa de alterar o rumo dos acontecimentos. O desenlace da *estória* surpreende o leitor, mas Paulo Perdigão, narrador e protagonista⁶, assume as culpas da falha do grande Barbosa, numa inesperada confissão que encerra este conto:

“ (...) E agora me acuso. Sou culpado pela absurdidade desse mundo ao qual me oponho com toda a força da minha razão! Pois, na dolorosa viagem ao fundo da minha neurose, descobri por que no dia 16 de Julho de 1950 comecei a morrer em vida. E aqui tenho essa verdade a carregar para o resto dos meus dias. (...) O Uruguai não derrotou o Brasil na Copa de 50. Eu derrotei o Brasil! Eu, somente eu, fui o responsável pelo golo de Ghiggia! ”

Perdigão, 2010: 119

6. Este conto foi pela primeira vez publicado no livro *Anatomia de uma derrota*, em 1986. Dois anos volvidos, Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado realizaram uma curta-metragem inspirada no texto de Paulo Perdigão. O filme, com a duração de doze minutos, tem como protagonista António Fagundes e pode ser visionado em <https://www.youtube.com/watch?v=NAApOKrH318>.

Em 2014, após ter conquistado cinco Campeonatos Mundiais (1958, 1962, 1970, 1994, 2002), o Brasil volta a organizar a maior competição futebolística entre países e nas meias-finais, jogada no estádio Mineirão em Belo Horizonte a 8 de Julho, o *escrete canarinho* sofre uma tão inesperada como cruel goleada por sete a um frente ao futuro campeão, a Alemanha. Os jornalistas, sempre sequiosos de analogias históricas, decidiram *revisitar* aquela que até aí fora decerto a maior derrota do futebol brasileiro. Na impossibilidade de conversar com Barbosa, falecido em 2000, entrevistaram Tereza Borba, filha do antigo *goleiro* internacional, que passou os seus últimos dias na miséria. O depoimento de Tereza é, também ele, muito curioso:

“ Sou brasileira, queria que o Brasil ganhasse, mas estou vendo de outra forma agora. Muita gente está dizendo que o Barbosa hoje está sendo inocentado. Acho que ele lavou a alma agora. Ele não passou essa vergonha. O Brasil ganhou de todos em 1950, meteu 6 a 1 na Espanha e perdeu para o Uruguai por 2 a 1, podendo empatar. Mas não foi esse vexame (...) O Barbosa era um de 11 em 1950. Ele não perdeu, o Brasil perdeu. (...) Para o Barbosa foi um orgulho ser vice. Foi a forma de entrar para a história do futebol, sem nunca sair dela. Eles agora também estão. Quando que vai ter Copa aqui de novo? Se perder, pode até perder, mas de sete não, pelo amor de Deus! ”

Zarko, 2014

Para além da importância sociológica e cultural de que o episódio de 1950 se reveste, o caso Barbosa talvez revele também duas outras coisas. Por um lado, a especificidade do lugar que um guarda-redes ocupa numa equipa de futebol. Por outro, o modo como este jogo testemunha exemplarmente a condição humana em que há acontecimentos que se refazem no tempo, ganhando assim um acréscimo de sentido.

Num outro conto, que toma o futebol como pretexto, mas que, quanto a mim, é acima de tudo uma reflexão sobre a aprendizagem humana, Luís Maffei ficciona um diálogo entre este mesmo Barbosa e uma criança de cerca de dez anos: «Era domingo, o que dá ao tempo e aos modos ainda mais espessura» (Maffei, 2012: 30)⁷. No decurso da curta narrativa, os dois personagens dialogam através do jogo que ambos amam. A dada altura, o velho *craque* confessa:

“ (...) «eu nunca usei luva», «não», «não, no meu tempo de goleiro isso não se usava, aliás, você está me vendo usar luva agora?», «não», «pois é. Se eu disser que a bola, pra quem agarra, merece ser tratada como uma mulher, talvez você não entenda. Mas é bem isso. Não nego o que muitos dizem, que o jogador da linha seduz a bola como se ela fosse uma dama. Certo. O problema é que todo o jogador de linha, mais cedo ou mais tarde, quer passar a bola adiante,

7. Escrito já no nosso século e depois da morte do *goleiro* cruz-maltino, o conto foi publicado na bela antologia *Contos da Colina* dedicada ao Vasco da Gama em 2012, ou seja, dois anos antes do *desastre* frente à Alemanha no Mineirão.

seja para o gol, seja para o colega fazer gol, ou continuar a jogada. Goleiro não. Goleiro pega, segura, agarra, esfrega, quer a bola para si, e usa as mãos, justamente como fazemos com as mulheres, afetosamente. E sem luva, claro. Onde já se viu tocar uma mulher com luva? Desculpa, você não deve estar entendendo esta conversa», «tô sim», o homem sorriu outra vez, com ainda mais doçura. ”

Ibidem: 32

O que está em jogo nesta explicação sobre a forma de um guarda-redes se relacionar com o elemento decisivo do futebol – a bola – tem uma relevância, antes de mais, literária. Mas há aí algo mais. A pergunta «onde já se viu tocar uma mulher com luva?» representa todo um programa estético que pode fazer lembrar a famosa apóstrofe de Henri Matisse, o pintor francês que

“ (...) dirigindo-se, no seu atelier, àqueles que queriam realmente tornar-se pintores, dava a seguinte ordem: esqueçam as palavras, falem e pensem com as vossas mãos! ”

Mercury, 1993: 263

Sem dúvida que a luva é um importante auxiliar do guarda-redes, desempenhando uma função que, de certo modo, é equivalente à raquete do tenista ou, se se preferir, aos pincéis e às tintas do pintor. Mas como não admitir a afinidade entre os *discursos educativos* de Matisse e do «Barbosa» de Maffei?

V

Se a reflexão estética frequentemente se confundiu, e por vezes ainda se confunde, com a investigação filosófica sobre a arte, não será de espantar que, quando se procura aceder à dimensão estética do desporto ou, pelo menos, quando se procura pensar a relação entre estes dois conceitos, exista a tentação de recorrer ao método comparativo, fazendo migrar conceitos, interpretações e procedimentos da arte para o desporto. Porém, nem sempre essa estratégia produz, do meu ponto de vista, resultados estimulantes. Cede-se demasiadas vezes à tendência para *aplicar*, de forma precipitada e acrítica, categorias artísticas ao fenómeno desportivo. Não perderei muito tempo a falar desses episódios e darei um exemplo que, pelo contrário, me parece bastante conseguido. Trata-se de um verso que Manuel Alegre que, na sua «Balada do Bentes», dedica ao veloz e talentoso futebolista da Associação Académica de Coimbra, António Bentes:

**“ (...) de seus dribles nasciam as serpentes
como o poema o seu jogo não se explica (...) ”**
Alegre, 2009: 608

Diria que a evocação de Bentes por Manuel Alegre constitui uma daquelas excepções que acabam por confirmar uma infeliz regra. É que o discurso desportivo está de tal modo inundado de expressões despropositadas que, muitas vezes, custa a crer que possam ter sido escolhidas com o propósito de exal-

tar uma actividade que, pelo menos na sua dimensão estética, seria menos rica do que a arte. Explicando-me melhor: claro que é extremamente positivo que haja uma valorização do desporto através das diversas manifestações artísticas. Afinal, durante muito tempo, também ao trabalho ou a outras cenas da vida quotidiana, por exemplo, não foi dada, pelos artistas, escritores e filósofos, a mesma atenção que dispensaram a outras dimensões da existência humana.

O meu ponto é outro. Sendo certo que há imensas facetas do desporto que possuem notórias afinidades com algumas formas de arte (umas mais do que outras, decerto), a verdade é que, muitas (demasiadas?) vezes, a valorização daquele parece confinar-se àqueles momentos em que se aproxima do que seria um suposto estatuto superior da arte, tomada esta num sentido genérico. Por isso se diz que uma equipa faz de um jogo uma sinfonia ou que um jogador marca um golo assinando um quadro. É óbvio que seria abusivo encontrar nestas *frases feitas* que, consciente ou inconscientemente, parecem retomar o gesto poético de Manuel Alegre, uma desconsideração explícita do desporto em relação à literatura, à música ou à pintura. No entanto, a verdade é que não é habitual ouvir-se dizer que *um bailarino dança como Roger Federer* ou que *um poeta escreve como um remate de Eusébio*, por exemplo. Pelo contrário, habitualmente deparo-me com proposições que sustentam uma ideia inversa. É o caso de um texto de Vergílio Ferreira, escritor que, aliás, dedicou à temática do corpo uma atenção bastante grande – lembro, por exemplo, o seu longo ensaio

Invocação ao Meu Corpo, mas também das fortíssimas personagens Mónica e João do seu espantoso romance *Em Nome da Terra* –, e que, num curto fragmento, quase um aforismo, do seu livro *Pensar*, escreve:

“ Se és artista, não fales em ser maior ou menor, para não confundires a tua obra com uma prova de atletismo. ”

Ferreira, 2013: 257

Este breve exemplo basta para ilustrar, creio, a ideia segundo a qual muitas vezes se considera o desporto como uma actividade menos relevante do que a arte. Para Vergílio Ferreira, estou convencido de que um espectáculo de dança se revestiria de uma riqueza estética superior a qualquer prova desportiva. E a frase que citei parece confirmar esta ideia. Ou seja, mesmo que seja possível detectar elementos estéticos em certas competições desportivas (e em alguns passos de *Conta-corrente* o escritor refere-se a isso mesmo), a subordinação dos atletas e das equipas ao resultado – e, portanto, a tese segundo a qual é legítimo *jogar feio para ganhar* (voltarei a este tema num capítulo posterior) – parece limitar fortemente a força estética das suas acções, ao contrário do que se passa na arte, em que a experiência estética, vivida através da relação entre o artista, a obra de arte e o receptor da obra de arte parece guindar-se a um plano primordial, senão mesmo único. Mas pergunto: será inevitável concluir que o desporto, pelo facto de ser desporto, tem necessariamente menos riqueza ou

intensidade estética do que a uma criação artística, qualquer que ela seja?

Um belo poema de Alexandre O'Neill, dedicado ao pugilista Belarmino, figura imortalizada no cinema pelo filme homónimo de Fernando Lopes, talvez avance no sentido que aqui me interessa traçar, quando interroga a afinidade entre dois destinos humanos, o do poeta e o do *boxeur*:

“ *Tiveste jeito, como qualquer de nós,
e foste campeão, como qualquer de nós.
Que é a poesia mais do que o boxe, não me dizes?
Também na poesia não se janta nada,
mas nem por isso somos infelizes.*

*Campeões com jeito
é nossa vocação, nosso trejeito.*

*Esperam de 1 a 10 que a gente, oxalá, não se
levante*

– e a gente levanta-se, pois pudera, sempre

*Mas do miudame levámos cada soco!
Achas que foi pouco?*

*Belarmino:
quando ao tapete nos levar
a mofina,
tu ficarás sem murro,
eu ficarei sem rima,
pugilista e poeta, campeões com jeito
e amadores da má vida. ”*

O'Neill, 1990: 232

A pergunta do terceiro verso, bem como a toada geral do poema, parece sugerir que o sujeito poético, ou seja, quem se dirige com uma familiaridade certificada pelo uso do vocativo «tu» a Belarmino, nivela as duas actividades, a literária e a desportiva. Não me parece, contudo, que seja isso exactamente o que aqui está em jogo. Em rigor, trata-se de pôr em evidência como os destinos daqueles dois homens (o poeta e o pugilista, ambos vistos como «campeões com jeito») estão sempre presos às contingências da sorte ou da «mofina» que, qual adversário temível e traiçoeiro, os pode «levar» ao «tapete». Concedo sem esforço que, ao aproximar a condição do poeta e do pugilista, o poema acaba por não menosprezar a vocação e a actividade do segundo em detrimento da do primeiro, mas a principal cumplicidade entre ambos «campeões com jeito» parece ser confirmada no último verso quando o leitor descobre que um e o outro são (acima de tudo?) «amadores da má vida».

É preciso, pois, que eu procure uma outra forma de abordar o problema. Desde logo porque o que se me afigura menos compreensível é que quem fale ou escreva sobre desporto não só não desconstrua o preconceito que secundariza esta actividade em relação à arte como até, mesmo sem porventura disso se dar conta, o reforce. Não é seguramente o caso a que me vou referir já de seguida. Muito recentemente, o jornalista de *A Bola*, António Simões, que coordena uma muito curiosa página semanal que este diário desportivo dedica às novidades literárias, intitulou o texto que dedica ao último livro do romancista António Lobo

Antunes do seguinte modo: «A escrever como Messi». A razão de ser do título, explica-a António Simões no próprio texto, quando cita o próprio Lobo Antunes em entrevista concedida noutra ocasião ao mesmo jornal:

“ (...) para mim há três ou quatro coisas importantes na vida: os livros, os amigos, as mulheres e o Messi. Quem me dera escrever como Messi joga futebol. A bola parece amá-lo. ”
apud Simões, 2016: 42

Mesmo que aquilo que mais me atraia em Messi não seja propriamente o modo como ele se relaciona individualmente com a bola – desse ponto de vista, parece-me que de um jogador como Neymar, por exemplo, talvez seja mais *exacto* dizer que a bola o parece amar –, desde logo porque, em meu entender, o que faz do argentino um jogador único é o que talvez se devesse chamar *técnica colectiva*, ou seja, capacidade ímpar de jogar com os companheiros de equipa, com os adversários e sobretudo com o espaço que entre eles consegue *inventar*, é difícil ficar indiferente ao modo como Lobo Antunes *valoriza* a dimensão estética do futebol jogado pelo número dez do Barcelona. Ao contrário do que se passava no magnífico poema de Alexandre O’Neill, julgo que esta é uma excelente pista (e que, de resto, não anda muito longe das palavras de Barbosa no conto de Luís Maffei) a seguir se quisermos libertar uma reflexão sobre a dimensão estética do desporto fora dos, por vezes demasiado estreitos, limites das categorias da filosofia da arte.

Claro que a própria determinação do que é ou não é obra de arte constitui um das questões mais difíceis de resolver satisfatoriamente no quadro da estética contemporânea. No entanto, essa dificuldade, que é real e num certo sentido inultrapassável, não justifica, por si só, que se confundam desporto e arte, duas actividades que, em meu entender, apresentam características que importa distinguir. Dito isto, julgo que assinalar a importância estética do desporto não se deve circunscrever a um simples elogio deste por meio de comparações, mais ou menos conseguidas, com expressões usadas no discurso sobre a arte. Sem dúvida que, nesse discurso, é possível e sobretudo muito vantajoso descortinar métodos e conceitos que auxiliem, de forma decisiva, uma aproximação teórica e criativa ao fenómeno desportivo. Por outro lado, considero que as abordagens literárias e/ou artísticas são, ao mesmo tempo, uma forma privilegiada não só de valorizar o desporto, mas também de fornecer preciosos contributos para enriquecer conceptualmente o estudo do desporto e podem até propiciar um avanço no estudo da dimensão estética do ser no mundo do homem, para além dos limites tradicionais da chamada filosofia da arte. Foi isso que, de algum modo, aqui procurei fazer a partir das expressões poéticas de Herberto Helder, Manuel Alegre, Alexandre O'Neill e, num certo sentido, de António Lobo Antunes ou dos textos narrativos de Eduardo Galeano, Paulo Perdigão e Luís Maffei. No entanto, penso que tal metodologia apenas se me afigura adequada e estimulante, no caso de se preservar, com rigor e clareza, a especificidade

e a autonomia dos dois territórios: o desporto e a arte. Seja quando nos referimos a quem pratica uma e outra actividade, seja quando se analisa ambos os fenómenos a partir do ponto de vista do espectador. É a este último aspecto que me irei dedicar no capítulo seguinte, quando procurar definir precisamente o que chamo a percepção competitiva.

A PERCEPÇÃO COMPETITIVA

O que entendo por percepção competitiva? Respondo a esta pergunta sublinhando as possíveis implicações da estética de Dufrenne fora do seu contexto privilegiado, isto é, para além da experiência em que o espectador acolhe a obra de arte. Mikel Dufrenne (1910-1995) desenhou grande parte do seu percurso filosófico a partir do que poderíamos chamar uma matriz fenomenológica. Esta proposição encontra particular fundamento se nos lembrarmos da sua obra *Phénomènologie de l'expérience esthétique* (1953), na qual o filósofo identifica, explicitamente, quer o seu horizonte teórico, quer o âmbito de aplicação da sua *démarche*:

“ entendemos fenomenologia no sentido em que Sartre e Merleau-Ponty aclimataram este termo em França. ”

Dufrenne, 1953: 4

No contexto presente, interessa-me levantar a seguinte hipótese: de que modo a descrição fenomenológica levada a cabo por Dufrenne para caracterizar a especificidade da percepção estética (relembro que, pelo menos no livro acima referido, o que suscita a atenção de Dufrenne é o modo como o espectador acolhe *esteticamente* a obra de arte) pode ser extrapolada para outros âmbitos da experiência humana? Ou seja, até que ponto os instrumentos metodológicos empregues nessa maneira de apreender a essência do estético servem para pensar outras manifestações que caracterizam também o ser do homem no mundo? É o caso do desporto ou, para falar de um modo mais preciso e rigoroso, da competição desportiva, actividade que se, por um lado, se caracteriza, como defende Isabelle Queval, por promover no atleta a superação de si mesmo (Queval, 2004), ou seja, por levar o mais longe possível os limites do humano, por outro, constitui também uma das mais indesmentíveis formas de afirmação desse mesmo humano, pois não se conhece nos outros animais actividades que, sem cair numa leitura simplista e antropomorfista, se possam comparar à prática desportiva.

Na esteira de Sílvio Lima, autor ao qual voltarei mais frente, é possível considerar a competição ou o jogo como uma actividade *autotélica*, nisso se distinguindo do espectáculo artístico que parece reclamar a presença indispensável do público, sem o qual perderia grande parte do, ou até mesmo todo o, seu sentido. Ora, a verdade é que o desporto se converteu, na contemporaneidade, num enorme e permanente

espectáculo, ainda que, bem vistas as coisas, a competição desportiva tenha sempre atraído a atenção de espectadores que, em maior ou menor número, seguiam com interesse o desenrolar das diferentes provas. O que talvez seja realmente novo nos nossos dias é a ideia, cada vez mais generalizada, segundo a qual a competição desportiva existe ou, pelo menos, se organiza em função da sua natureza espectacular, quando isso nem sempre foi assim, pois o desporto define-se (ou, pelo menos, historicamente definia-se) como uma prática. Deste modo, a competição desportiva dispensaria a sua dimensão de espectáculo. No entanto, o desporto seguiu um outro destino e hoje confunde-se, frequentemente, com espectáculo desportivo.

Deste modo, enquanto execução que se realiza num determinado contexto espaço-temporal, sob o olhar atento de um público ávido de emoções, o desporto aproxima-se muito de alguns aspectos das chamadas artes de representação que, sublinho, são alvo de atenção especial por parte da fenomenologia da experiência estética realizada por Dufrenne, que, de resto, talvez não esteja tão talhada para, por exemplo, apreender a essência do pictórico. É que, em rigor, não parece ser tão nítida, no caso da pintura, a diferenciação – essencial para o modo como Dufrenne analisa a experiência estética – entre criação e execução, pois, ao contrário do que sucede, por exemplo, no teatro ou na música, delimitar esses dois processos tem sempre, no caso das artes plásticas, qualquer coisa de inadequado ou, pelo menos, de artificial.

Deixando de parte (por motivos de eficácia metodológica que adiante explicitarei) os chamados *beautiful sports*, quero centrar a minha atenção em grandes competições que frequentemente se organizam, nas suas múltiplas dimensões (determinação dos calendários, escolha dos espaços físicos utilizados, formulação das próprias regras, etc.), de modo a explorar ao máximo as suas características espectaculares e, por isso, a garantir o máximo de rentabilidade financeira, pois é importante não esquecer que a competição desportiva, nos tempos que correm, é também (ou mesmo acima de tudo) um negócio enormemente lucrativo. Tudo se passa, portanto, como se a competição desportiva – pelo menos a partir de um determinado nível de rendimento – não conseguisse existir sem o público espectador ou até telespectador. Este último aspecto, considero-o particularmente decisivo porque pretendo recuperar da estética fenomenológica de Dufrenne uma dimensão particular que me parece bastante produtiva. Trata-se precisamente do tema do público que, depois de ser objecto de tratamento num capítulo da *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, será ainda analisado por Dufrenne num ensaio posterior que recebeu o título de «L'oeuvre et le public» (Dufrenne, 1976: 273-288). Daí que considere pertinente recuperar, num primeiro momento, algumas das considerações dufrennianas acerca das relações entre obra de arte, objecto estético e público.

Na fenomenologia da experiência estética de Dufrenne, desempenha um papel decisivo a separação

efectuada pelo filósofo francês entre os conceitos de obra de arte e de objecto estético. A obra de arte é, em rigor, um objecto material, enquadrado num dado espaço e num dado momento temporal, como todos os outros, mas que solicita uma atenção especial. Ou seja, é um objecto que é atravessado por uma finalidade inescapável. Com efeito, embora Dufrenne apresente uma perspectiva cautelosa, ou mesmo conservadora, em relação à definição de obra de arte, dizendo que «é obra de arte tudo que é reconhecido como tal» (Dufrenne, 1953: 18) – e esta cautela metodológica prende-se com a preocupação de Dufrenne em não se desviar do fito principal do seu projecto, ou seja, dar conta da experiência estética na sua especificidade radical –, ele introduz uma *nuance* extremamente importante, quando distingue os conceitos de obra de arte, por um lado, e objecto estético, por outro. Eis as palavras de que Dufrenne se serve:

“ a diferença entre a obra de arte e o objecto estético reside no facto de que a obra de arte pode ser considerada uma coisa vulgar, quer dizer, como objecto de uma percepção e de uma reflexão que a distinguem das outras coisas sem lhe atribuir um tratamento especial. ”

Dufrenne, 1953: 26

Este *tratamento especial* só ocorre quando o objecto estético se revela como correlato da percepção estética que, segundo Dufrenne, é aquela que verdadeiramente «presta justiça» (Ibidem) à obra de arte.

Dir-se-ia que a obra de arte é, assim, condição necessária, embora não suficiente, para o advento do objecto estético. Tudo se centra doravante nesse tratamento especial ou nesse *prestar justiça* à obra de arte que, por essa via apenas, vai despoletar o que Dufrenne designa por percepção estética da qual o objecto estético é o imprescindível correlato. Para tanto, Dufrenne opera uma outra diferenciação importante, ao referir que, contrariamente aos outros objectos (como é o caso de um objecto cognitivo, por exemplo) que, para serem correlatos de uma percepção, não carecem de se apresentar, pois é possível

“ colmatar a sua ausência (suppléer à son absence), quer através do conhecimento por ouvir dizer, por deficiente que seja, quer por um outro saber que lhe possa ser adequado, [o objecto estético necessita de] ser atestado por uma percepção [ou até] de se situar num cruzamento de percepções. ”

Dufrenne, 1953: 82

Ou seja, posso conhecer um determinado objecto através da sua descrição conceptual ou linguística. Por exemplo, posso tomar como correlato de uma percepção cognitiva uma coisa que, de facto, nunca esteve perante mim. Algo diverso sucede com o *objecto estético* dufrenniano. Não espanta, assim, que Dufrenne faça depender a realização da própria obra de arte (no sentido em que ela consegue cumprir a sua finalidade essencial) do que poderemos chamar encontro que ela

tem com o espectador. Como se dá esse encontro que «nenhum saber pode igualar nem nenhuma tradução pode substituir» (Dufrenne, 1953: 83)? E por que razão é esse encontro inigualável e/ou intraduzível? É que, enquanto um outro objecto pode ser evocado, ou, se se preferir, concebido em segunda mão, o objecto estético requer inexoravelmente a sua mostração. Explicando melhor: um relato ou um *libretto* de uma ópera não substitui a experiência estética de viver um espectáculo de ópera, tal como nenhum relato desse espectáculo o pode fazer *a posteriori*. Porque, enquanto objecto estético, a ópera situa-se no território do sensível, que, nas palavras de Dufrenne: «é o acto comum entre quem sente e o que é sentido» (Ibidem), ou seja, há como que um quiasma (se me permitirem que recupere uma terminologia que foi amplamente explorada por Merleau-Ponty) entre espectador e espectáculo, pelo que não é possível continuar a descrever a experiência estética segundo o modelo gnoseológico tradicional que opõe, numa clara demarcação territorial, os conceitos de sujeito e de objecto.

Mas é ainda possível abordar este problema a partir de um novo ângulo. Não pode o executante da obra de arte (por exemplo, o músico, o actor, o bailarino) ser ao mesmo tempo o criador e o receptor da sua própria obra? E, se tal suceder, não será a presença do público um elemento dispensável ao advento do objecto estético? Dufrenne não ignora que, em relação a este tema, cada linguagem artística ou cada campo artístico se defronta com as suas características pecu-

liares. Vejamos, por isso, como o autor de *Jalons* se refere à execução musical por uma orquestra. É um exemplo que me interessa especialmente, até porque, em alguns desportos colectivos, parece ser possível descobrir algumas similitudes com o trabalho de uma orquestra. Aliás, os comentadores do espectáculo desportivo, sempre ávidos de proclamar o discurso supostamente mais original, não resistem à tentação da metáfora e, por isso, é frequente ouvirmos falar, a pretexto de uma equipa de futebol, do maestro, do solista e, por vezes, até do quase enigmático carregador de piano. Mas, eis o que, acerca da música, Dufrenne pergunta:

“ E a música? Aqui [ao contrário da dança e do teatro] é menos certo que a espontaneidade do virtuoso seja provocada pelo público; na orquestra, o instrumentista concentra toda a sua atenção no maestro. ”

Dufrenne, 1953: 85

Ou seja, tudo se passa, pelo menos à primeira vista, longe do público que, assim, parece não desempenhar um papel insubstituível para que seja feita justiça à obra de arte. A comunicação é estabelecida, mas vive fechada dentro dos limites da própria orquestra que, trabalhando em (e para o) colectivo, parece permanecer alheia a qualquer influência vinda do exterior. É, aliás, nisto que se distingue o concerto musical do espectáculo realizado pelo bailarino ou pelo actor que, mesmo quando trabalham em equipa, visam

sempre o espectadores ou o público. E tal acontece até quando os negam ou os procuram ostensivamente ignorar. Ora, não obedecerá a música a regras diferentes das do teatro ou da dança? Dufrenne discorda dizendo que, também no caso do concerto,

“ o público colabora na execução ao fazer para a obra a tela de fundo de um verdadeiro silêncio, de um silêncio carregado de atenção. ”

Ibidem

Por outras palavras, não se trata de um mutismo indiferente, mas de um fazer que, na sua passividade, promove uma

“ atenção [que], repercutindo-se de consciência em consciência, cria o clima favorável à percepção estética. ”

Ibidem

Por isso, também no caso da execução musical de uma orquestra a presença do público é co-essencial à obra de arte, ou melhor, ao modo como a expressividade da obra de arte permite o advento do objecto estético. Convém assinalar ainda que Dufrenne não se dedica a um estudo sociológico dos públicos. A sua preocupação reside em

“ examinar os comportamentos [do público e dos espectadores], o acolhimento que dão às obras. [E isto porque] a obra solicita uma res-

***posta na medida em que se abre
à comunicação, pelo que pertence à sua
essência, para recuperarmos a expressão
de Husserl, destinar-se a um público. ”***

Dufrenne, 1976: 273

Dufrenne não ignorava decerto que desta tese podem decorrer duas implicações, por assim dizer, perigosas. Por um lado, há o risco de se pensar que a liberdade do artista se encontra, de algum modo, cerceada em virtude da dependência que a obra vive em relação ao público. Ora, num tempo em que as relações entre a actividade artística e a actividade económica se processam com uma intensidade talvez nunca antes conhecida, é a própria ideia de criatividade estética que assim se pode encontrar ameaçada. Por outro lado, ao defender como marca essencial da obra de arte a sua *solidariedade* com o público, Dufrenne parece não dedicar a importância devida a alguns dos mais ousados movimentos da produção artística contemporânea que desejam viver de costas voltadas para o público, precisamente porque, caso procedam de outra forma, temem estar a abdicar da sua radical autonomia criativa.

Analisarei, separadamente, por razões de método, estes dois problemas. O que entende Dufrenne por relação recíproca entre obra de arte e público? O que significa afirmar que faz parte da essência da obra de arte estabelecer uma solidariedade com o público? Escreve Dufrenne:

“ O público é, para uma arte ou para uma dada obra, o conjunto dos receptores, ou seja, a clientela que consome um produto artístico. ”

Dufrenne, 1976: 279

Ao colocar-se o problema nestes termos, nada parece poder distinguir a obra de arte de qualquer outro produto comercial ou, pelo menos, comercializável. Por isso, Dufrenne introduz uma outra distinção importante entre o que designa por *público virtual* e *público real*, esclarecendo que

“ o público virtual de um livro (ou da literatura) é o conjunto de pessoas que sabem ler; de um quadro (ou da pintura) é o conjunto de pessoas que sabem ver: público imenso, indeterminado. ”

Ibidem, 1976: 279

Como é evidente, importa ainda dividir este público virtual em público provável e público improvável ou ainda em público visado e público atingido, sendo que esta distinção é particularmente importante para o editor de livros ou para o *marchand* de pintura, por exemplo. Contudo, quase sem que me tivesse dado conta, fui deslizando para terrenos que pertencem à sociologia ou à economia da arte, quando a intenção de Dufrenne passava por apreender a relação entre obra de arte e público a partir de uma outra perspectiva. Daí que afirme:

“ O que distingue o artista é também o seu combate amoroso com a obra. Pode acontecer que ele se apague por detrás da obra que, em qualquer dos casos, acaba sempre por lhe escapar; mas nessa altura o artista espera que a obra seja reconhecida, se não como sua, pelo menos como obra. ”

Dufrenne, 1976: 278

Esta dimensão do modo como se relacionam artista, obra e público é decisiva porque permite compreender, em primeiro lugar, que a obra não é um mero instrumento para o artista obter para si próprio um reconhecimento, comercial ou outro e, em segundo lugar, que, para a obra ser reconhecida como tal, ou seja, para que a obra de arte se converta em objecto estético, é imprescindível o assentimento do público.

“ Diz-se que um espectáculo é triste quando acontece numa sala vazia, tal como é triste um museu onde ninguém entra: é que a obra está à beira da sua vida, na expectativa que algo suceda. A essa expectativa é o público, e apenas ele, que responde, seja ele quem for. ”

Dufrenne, 1976, p. 278

E sem essa resposta ou sem o cumprimento do seu *destino* essencial, a obra não chega a ser verdadeiramente aquilo para que foi feita. Numa paráfrase ao célebre dito de Píndaro, poder-se-ia dizer que, sem a resposta do público, a obra de arte não se

torna verdadeiramente naquilo que é: possibilidade de se tornar objecto estético. Por isso, a pergunta que agora se me afigura relevante é esta: o que distingue, então, a arte da competição desportiva? Sílvio Lima, em textos a que já me referi, dedicou-se ao estudo das relações entre arte e jogo ou, se se preferir, entre arte e competição desportiva. Uma das suas teses mais relevantes tem a ver com o carácter autotélico do jogo e da competição desportiva. Eis como o filósofo de Coimbra explicita esta posição:

“ O jogo tem o seu fim em si mesmo. É (...) autotélico. O jogador não se propõe um objecto exterior. Não deseja criar – como no trabalho [ou como na arte, acrescento eu] – algo de comercialmente útil, de valioso; joga por jogar. O jogo não é um ofício ou uma profissão, nem um trabalho: é jogo. ”

Lima, 2002: 1005

O jogador joga por jogar e esse querer esgota-se no próprio jogo. Por isso, Sílvio Lima defende a tese segundo a qual o jogador não visa um público. Se o fizesse, seria *heterotélico*, deixando o jogo de ser, nesse caso, uma matéria neutra, sem dúvida *estetizável* mas não necessariamente estética. Impõe-se, então, perguntar o seguinte: qual o papel do público num espectáculo desportivo? Que procura o espectador quando se desloca ao recinto desportivo? Claro que o jogo, enquanto tal, parece não necessitar do público para ser jogo e, por isso, quando o público se exalta em

demasia, é sempre possível (quando não mesmo desejável) que se diga: «calma, *é apenas um jogo!*».

Mas a verdade é que o espectador e o público da competição desportiva se dirigem para as bancadas com o fim de intervir no jogo ou até de nele participar. Recorro de novo ao peculiar universo linguístico dos comentadores desportivos para dilucidar esta ideia. Que significa dizer-se que o público dos desafios de futebol funciona como o *décimo segundo jogador* senão que os adeptos de uma equipa também *jogam*? Não por acaso esses mesmos adeptos vestem-se muitas vezes com o mesmo equipamento dos jogadores que apoiam. São, por assim dizer, espectadores e actores de um jogo que, sendo espectáculo, é ao mesmo tempo mais do que isso. E é neste excesso de espectáculo que a competição desportiva se parece aproximar irresistivelmente de algumas das expressões da arte contemporânea que, por seu turno, contribuíram para redefinir as relações tradicionais entre a obra de arte e o público receptor. Como assinala Dufrenne, essas novas linguagens artísticas

“*provocam o público a empenhar-se mais profundamente na experiência estética. Em vez de manterem a distância (...) e de lhe imporem uma contemplação imóvel e cerimoniosa, (...) apelam à participação.*”

Dufrenne, 1976: 285

Ora, a esta *participação* do público nas competições desportivas, que consiste em apoiar e, no limite,

em identificar-se com um dos competidores, proponho que se chame *percepção competitiva*, por forma a realçar a especificidade da relação que se estabelece entre o adepto e o jogo que, do meu ponto de vista, importa distinguir da percepção estética (no sentido dufrenniano), por muito que a competição desportiva se tenha vindo a converter, ao longo das últimas décadas, numa espécie de espectáculo global.

No entanto, importa assinalar de novo que, tal como a preocupação de Dufrenne não consistia em estudar o público da arte de um ponto de vista sociológico, também não o desejo fazer em relação ao público do espectáculo desportivo. Claro que tais abordagens sociológicas são de uma enorme importância para a investigação quer da arte, quer do desporto. Todavia, a minha intenção é distinta. Ao propor o conceito de *percepção competitiva*, viso descrever a experiência específica de quem assiste a uma competição desportiva. Para tal, começo por afirmar que *assistir a desporto* e *percepção competitiva* não são conceitos iguais. É que podemos ser espectadores de um evento desportivo e não experienciar qualquer percepção competitiva. Por outras palavras, há quem assista a um jogo de futebol, por exemplo, manifestando em relação ao que se passa dentro das quatro linhas a mais completa indiferença. Não é por ser raro ou mesmo quase absurdo que este fenómeno deve ser completamente negligenciado. Procurarei explicitar esta diferença mais adiante.

Por agora, gostaria de dizer que a percepção competitiva também pode ser analisada em eventos desportivos que têm muitas afinidades com a dança,

com o teatro ou com as artes performativas em geral. É o caso de desportos como a natação sincronizada, a ginástica rítmica ou a patinagem artística, por exemplo. No entanto, estou ciente de que existe uma enorme dificuldade em definir, com rigor indiscutível, categorias como *desportos estéticos* ou *beautiful sports*, dado que tais categorias nos atraem para intermináveis debates que, apesar do seu interesse, impedir-me-iam de continuar com a tarefa a que me propus. António Marques sintetiza alguns dos problemas a tratar em tais debates:

“ Quando se fala em desportos estéticos, sempre se pensa em desportos belos. Não é porém verdade que se torna difícil avaliar o que é a beleza? Que o conceito de beleza é bastante controverso? O que são desportos belos e desportos não belos? O que são desportos bonitos e desportos feios? Pode sustentar-se, no plano teórico, que os chamados «purposive sports» não têm qualidades estéticas? Que os seus movimentos, as suas acções não apresentam beleza?

Os próprios desportos feios, como o boxe, não exercem algum fascínio, não tocam a sensibilidade dos artistas que vêem nos movimentos de pernas dos boxeers dentro do ringue a leveza dos movimentos do bailado? ”

Marques, 1993: 35

Como facilmente se compreende, as dificuldades que seria necessário ultrapassar para reunir um consenso mínimo acerca destas categorias são mais do que muitas. Por exemplo, como traçar a fronteira entre os *beautiful sports* e os *purposive sports*? O que faz do boxe um *desporto feio*?

Daí a minha decisão de tentar estudar a percepção competitiva em actividades cuja finalidade seja, por um lado, definida de antemão (marcar um determinado número de pontos ou atingir primeiro uma qualquer meta) e cuja avaliação do seu resultado seja inequivocamente realizada. É o caso daqueles eventos desportivos em que habitualmente os membros do público apoiam e encorajam as suas equipas e os seus atletas preferidos. Estou a pensar, por exemplo, em desportos como o ténis, o futebol, o basquetebol ou o rugby, em que dois jogadores ou duas equipas competem entre si perante uma multidão que acompanha os jogos nas bancadas ou em casa frente ao *écran* de televisão ou do computador.

É evidente que muitos dos espectadores acompanham, com genuíno interesse e até com considerável empenhamento, esses eventos competitivos por razões a que, sem grande perigo de errar, se poderiam chamar *estéticas*. Eliseo Vivas define a experiência estética como uma experiência *intransitiva* e mostra como um espectáculo desportivo pode ser percebido de um modo exclusivamente estético:

“ Tendo uma vez assistido a um jogo de hóquei em câmara lenta, sou capaz de testemunhar de

que se tratou de um objecto de uma experiência puramente intransitiva. É que não estava nada interessado em saber qual das equipas venceu aquele jogo e nenhum outro factor externo se veio misturar com o meu interesse pelo belo e ritmado movimento daqueles homens em câmara lenta. ”

Vivas, 1959: 228

Mas o assunto que aqui me ocupa constitui algo diferente. Trata-se de tentar descrever uma outra experiência muito particular, respondendo às seguintes questões: O que acontece realmente connosco quando nos sentimos e agimos como se fossemos o décimo segundo jogador de uma equipa de futebol? O que acontece realmente connosco quando rimos, choramos, dançamos, roemos as unhas ou apoiamos e insultamos os jogadores, os treinadores e os árbitros durante um jogo? Será este tipo de comportamento comparável ao que Dufrenne escreve acerca da experiência estética perante uma obra de arte, ou seja, quando o espectador presta justiça à obra de arte, permitindo que esta se torne num objecto estético? O que aproxima a experiência do espectador de arte e a experiência do espectador de uma competição desportiva? E o que distancia essas duas experiências?

Importa não esquecer que há muitas formas de arte. Para este efeito, prefiro falar apenas nas chamadas artes performativas (música, teatro ou dança), porque é mais fácil comparar os papéis desempenhados nestas actividades artísticas com o que se passa

em desportos como o rugby, o ténis ou o futebol. Como se viu atrás, para Dufrenne, no teatro, na dança e na música, a presença do público, e até a sua colaboração – lembre-se a expressão dufrenniana «silêncio carregado de atenção» –, é imprescindível. Por isso, um concerto numa sala vazia é um espectáculo triste. Por outro lado, será possível imaginar-se uma exposição num museu aonde não irá nenhum visitante ou um livro que não tenha um único leitor? Ora, não se tratará de um fenómeno análogo quando uma competição desportiva se realiza *à porta fechada*, ou seja, sem a comparência de um único espectador?

Para responder a esta questão, permitam-me que retome a comparação entre a orquestra e a equipa desportiva. Por exemplo, uma equipa de rugby. É possível dizer que os jogadores de rugby trabalham colectivamente como se fizessem parte de uma orquestra. Porém, a verdade é que nenhuma equipa que disputa um jogo de rugby precisa do público para realizar as suas tarefas. Tudo se passa como se os jogadores ou as equipas estivessem apenas a jogar para eles próprios. Recebem o apoio ou até a hostilidade dos espectadores que estão nas bancadas, mas não há dúvida que poderiam continuar, mesmo se as bancadas estivessem vazias. Mas será que podiam? Como entender, então, o comportamento daqueles atletas que, por exemplo, nos Jogos Olímpicos solicitam ao público que comece a bater palmas no momento em que se preparam para iniciar a corrida para o triplo-salto? É possível que, no caso de alguns atletas, a distinção entre competição desportiva e exibição artística não seja

completamente nítida, mas penso que, ao fazer aquele pedido, os atletas estão genuinamente convencidos de que o apoio do público vai certamente ajudá-los na sua *performance* desportiva.

Em contrapartida, nas competições de ténis o público é obrigado a assistir em silêncio aos jogos. Quando um ponto é interrompido ou sofre a interferência por parte de uma acção de um espectador que faz parte do *staff* de apoio a um jogador (o treinador ou um familiar, por exemplo), o árbitro começa por advertir o jogador, informando-o mesmo que de qualquer outra interferência poderá vir a resultar a sua própria desqualificação. Por isso, é possível defender a ideia de que, no ténis, a colaboração do público durante a realização das jogadas (pois é permitida manifestação ruidosa da assistência durante o curto intervalo que separa cada ponto ou em cada paragem para descanso dos tenistas) se resume à criação do que Dufrenne designava por «silêncio carregado de atenção». Mas, e quanto aos outros desportos?

Como disse atrás, *percepção competitiva* e assistir a competições desportivas são conceitos diferentes. É possível estar na bancada de um jogo e não ter dele uma percepção competitiva. Por exemplo, muitos políticos deslocam-se a eventos desportivos mais com o intuito de serem vistos do que propriamente por estarem interessados naquela competição. Fazem-no porque entendem que assim estão a beneficiar os seus interesses enquanto políticos. No entanto, é preciso reconhecer que, por vezes, alguns políticos se comportam genuinamente como *fans*. Relembro o caso

do Presidente italiano, Alessandro Pertini, e a forma como celebrou entusiasticamente os golos da *Squadra Azurra* frente à Alemanha durante a final do Campeonato do Mundo de futebol em 1982. Apesar dos seus oitenta e seis anos de idade, Pertini saltava e gritava como se fosse uma criança. Julgo que, nesse preciso momento, ele não estava preocupado com o que as outras pessoas pensavam acerca do seu comportamento. E, se a minha impressão for exacta, creio que estava a viver uma autêntica percepção competitiva.

Para além da dimensão autotélica através da qual Sílvio Lima definiu a competição desportiva, entendo que deve ser assinalado um outro aspecto. Na verdade, antes de o jogo se iniciar, ninguém conhece o resultado final. Há uma incerteza essencial que é indispensável para quem assiste à competição desportiva e, de resto, também para quem nela participa, ou seja, para os próprios atletas ou jogadores. Se, por qualquer motivo, não consigo assistir à transmissão televisiva de uma competição em directo e decido vê-la em diferido, prefiro não saber qual foi o resultado final. Claro que, caso saiba antecipadamente o desenrolar dos acontecimentos, posso assistir à transmissão de um ponto de vista meramente estético e era precisamente a isso que Eliseo Vivas se referia. Todavia, nesse caso, talvez esteja a tornar impossível a existência de uma percepção competitiva. Quando ainda hoje vejo as imagens da final de Wimbledon de 1980 entre Bjorn Borg e John McEnroe, a final da *Champions League* que opôs o Bayern Munique e Manchester United em 1999 ou o famoso ensaio

obtido em 1973 pelos *Barbarians* contra a selecção neozelandesa de rugby, consigo admirar a beleza e a intensidade dos acontecimentos. Contudo, falta a essa experiência a incerteza que caracteriza qualquer evento competitivo. Ao assistir a essas imagens, já sei qual vai ser o desfecho final e, por conseguinte, posso dizer que não estou a *fazer justiça* à competição propriamente dita. Nesse caso, penso que não se trata de uma verdadeira percepção competitiva.

Como é óbvio, o grau de participação de um espectador numa competição desportiva é diferente caso ele esteja na bancada do estádio ou sentado em casa frente ao televisor. De resto, um novo tipo de acontecimento sucede cada vez mais nos nossos dias em grandes praças públicas. A fim de proporcionar uma experiência o mais próxima possível do que se passa nas bancadas dos estádios, instala-se um *écran* gigante num espaço que alberga centenas ou milhares de pessoas que, embora não estejam no estádio, procedem de forma análoga ao assistir em grandes grupos à transmissão televisiva do evento. Num certo sentido, posso dizer que os organizadores destas actividades mediático-desportivos cumprem – pelo menos parcialmente – o desejo do espectador de *fazer parte* da competição. Não será exactamente a mesma coisa, mas a verdade é que estas multidões, reunidas em grandes praças públicas, se consideram, também elas, o tal décimo segundo jogador da equipa de futebol que *apoiam*. Daí que, tal como os espectadores que enchem as bancadas dos estádios, as pessoas se vistam equipadas a rigor para irem ver o jogo transmi-

tido no *écran* gigante. Há neste fenómeno social uma componente, digamos, ritualística que aproxima, do meu ponto de vista, esta participação mediático-desportiva de grandes multidões de certos elementos de experiências religiosas e políticas do nosso tempo, dado que quer religião, quer política também mantêm mediações audio-visuais uma relação que, por vezes, parece de interesse recíproco.

De qualquer modo, a participação dos espectadores nas bancadas – excepto em casos como o do ténis em que, como se disse, a interferência do público é considerada eticamente reprovável (e, por isso, regulamentarmente punível) – é muitas vezes assumida como decisiva no próprio desfecho da competição. Tantas vezes se fala, por esse motivo, das vantagens que um atleta ou uma equipa têm em competir *em casa*, ou seja, perante um público que maioritariamente os apoia ou até cria um ambiente de hostilidade para os *visitantes* antagonistas. Em situações como estas, julgo ser legítimo afirmar-se que a *participação* do público na competição desportiva é bastante semelhante àquelas experiências de arte contemporânea em que a intervenção do espectador se afigura indispensável para a irrupção do chamado objecto estético. Tanto num caso, como no outro, espera-se que o público desempenhe um papel activo no próprio processo, seja ele uma competição desportiva ou uma criação artística. Para retomar uma expressão usada por Dufrenne, penso que se pode dizer que, em tais momentos, a recepção é ao mesmo tempo co-criação (Dufrenne, 1976: 285).

Neste âmbito, considero que a percepção competitiva no ténis se encontra mais próxima do que sucedia na percepção estética das obras de arte clássicas em que se verificava «uma passiva e cerimonial contemplação por parte do público» (Ibidem). Porém, mesmo no ténis, as coisas nem sempre se passam desse modo. Por exemplo, em encontros da Taça Davis (competição que corresponde, em traços gerais, ao que no futebol é Campeonato do Mundo disputado por países), nem sempre é possível interditar a *participação do público*. E, por outro lado, tal participação não é necessariamente absurda. Ou, pelo menos, não é tão *absurda* como o comportamento do adepto de futebol na bancada que, no momento da marcação de um *penalty* decisivo no último minuto do jogo, fecha os olhos porque não consegue suportar a emoção do lance. Apesar de nada conseguir ver do que se passa no campo, penso que esse adepto está, sem dúvida, a experienciar uma percepção competitiva. Ele *joga* como se fosse realmente um membro da equipa. E, num certo sentido, é-o de facto. Por outro lado, há treinadores de futebol ou de basquetebol que, estando fora do terreno de jogo, agem como se fossem maestros de uma orquestra. Dir-se-ia que, fazendo isso, estão também eles *a jogar de fora para dentro do campo*.

A verdade é que, em situações como as que acabo de descrever, quer o adepto, quer o treinador estão a ter uma percepção competitiva. Não estão apenas a ver o jogo, estão (ou pensam que estão, mas nem sempre a fronteira entre uma e outra coisa é fácil

de traçar) também a *jogar*. A prova é que essa percepção competitiva pode ser interrompida. Imagine-se que um adepto ou um treinador, durante um jogo de futebol, se entusiasma e aplaude um golo obtido pela equipa adversária, porque o considera um lance de uma grande beleza estética. Em alguns jogos, esse adepto ou treinador pode estar a realizar um comportamento bastante perigoso, mas tal fenómeno não seria completamente inédito. E, ao agir dessa maneira, o adepto ou o treinador estaria, em rigor, a substituir uma percepção competitiva pelo que seria, agora sim, uma percepção puramente estética.

GANHAR JOGANDO FEIO SEGUNDO BRAD GILBERT

“ Digo sempre aos jogadores: para mim não há bonito e feio, há bem e mal. Ou se joga bem ou mal e Portugal jogou bem. Bonito ou feio não me preocupa muito. Não estou aqui para ser bonito mas sim para procurar que a equipa ganhe. ”

Fernando Santos, A Bola, 27 de junho de 2016

No discurso desportivo jogar bem e jogar bonito parecem ser, muitas vezes, conceitos sinónimos. Por exemplo, é costume dizer-se que quem joga bem está mais perto de ganhar, embora talvez nem sempre isso suceda. Tudo depende, aliás, do que se entende por *jogar bem*. É que, sendo o desporto uma actividade em que todos os participantes conhecem o objectivo (*the goal*, como dizem os ingleses, de onde vem obviamente a palavra golo) que pretendem alcançar – ao contrário do que se passa em princípio com a arte, por exemplo – tornar-se-ia à partida quase inevitá-

vel que jogar bem significasse, antes de mais, vencer. Por outro lado, como no desporto é imperioso que existam vencedores e vencidos no final da competição (embora existam modalidades em que se prevê a possibilidade de, pelo menos em determinados jogos, ocorrer um empate), é também razoável admitir-se que um participante vencido não teve um desempenho necessariamente medíocre, limitando-se a não ser tão bom como o vencedor. Ou seja, nesse caso perder não significaria necessariamente jogar mal ou jogar feio.

Mas gostaria de voltar à relação entre *jogar bem* e *jogar bonito*. No desporto, é frequente atribuir-se também um sentido ético à segunda expressão, como se o *fair-play*, noção de raiz inglesa que tem nítidas afinidades com o conceito de *sportsmanship* (cuja tradução menos inexacta será talvez *desportivismo*), tivesse uma componente estética essencial. A ideia do *jogo limpo*, isto é, jogar no estrito cumprimento das regras e, talvez mais importante ainda, respeitando o *espírito do jogo*, por difícil que seja determinar rigorosamente significado deste conceito¹, remete para um sentido de higiene que é simultaneamente física

1. Num ensaio com o sugestivo título «Fair-play: menos palavras e mais acção», Lieke Vloet, membro do Comité Olímpico Holandês, opera uma distinção que me parece muito produtiva entre o que chama *fair-play estrito* e *fair-play abrangente*. O primeiro designa apenas o modo correcto como se actua durante a competição, ou seja, a rigorosa obediência às regras do jogo e às pessoas que o supervisionam. O segundo designa não apenas a prática desportiva com honestidade e com desportivismo [e reparemos que esta definição incorre numa forma circular: fazer desporto com desportivismo], mas também a finalidade dessa prática: promoção de valores, a saúde, a integração social e a orientação dos jovens, etc. (Cf. Vloet, 2006: 2002).

e moral, ou seja, estética e ética. Pelo contrário, o *jogo sujo* significa a *batota* ou a acção anti-desportiva. No desporto, um comportamento próprio – repare-se na acepção mais comum do adjectivo francês *propre* (ou seja, limpo ou imaculado) – tem a ver, por isso e quase sempre, com o *fair-play*.

No entanto, posso também dizer que um atleta ou uma equipa *jogam bonito* e, com isso, pretendo referir-me a algo distinto. De facto, muitas vezes atribui-se um valor estético a uma determinada forma de jogar. Por exemplo, é costume pensar-se que um jogador ou uma equipa que correm mais riscos para alcançar a vitória proporcionam um espectáculo melhor ou, pelo menos, mais interessante e entretido do que um adversário que adopte uma estratégia mais calculista e defensiva. Julgo que, ao colocar as questões deste modo, estou a entrar num domínio no qual se torna difícil discernir a experiência do espectador de eventos desportivos do público que assiste a um qualquer espectáculo de entretenimento que, como é óbvio, o desporto também pode ser e, muitas vezes, é-o principalmente. Neste caso, um jogador ou uma equipa que *jogam feio*, mesmo que cumpram os preceitos da ética desportiva, acabam por ser nocivos para o desporto enquanto espectáculo, na medida em que os jogos nos quais participam se tornam mais monótonos e desinteressantes, categorias que parecem exibir menor riqueza estética. Por outras palavras, tais atletas ou equipas *não jogam bem* e, nessa medida, não suscitam a atenção de espectadores imparciais. Quando muito, conseguem envolver os seus adeptos que, mais

do que os *seus* atletas ou as *suas* equipas jogar bem, estarem preocupados com a qualidade das exibições dos atletas e das equipas que apoiam, estão interessados acima de tudo em ganhar. Ora, é neste quadro conceptual que pretendo analisar o livro do antigo jogador e treinador de ténis profissional, Brad Gilbert, que tem como título exactamente *Winning Ugly*, expressão que traduzo por *Vencer jogando feio*.

Brad Gilbert nasceu em Oakland (Califórnia, Estados Unidos) em 1961 e foi um dos melhores tenistas mundiais do seu tempo. Entre 1985 e 1991, esteve quase sempre classificado entre os vinte primeiros do *ranking ATP*. Nunca saiu do *top 10*, entre 1989 e 1990, ano em que atingiu o 4.^o lugar, a sua posição mais elevada de sempre. Obteve a medalha de bronze nos Jogos Olímpicos de 1988, realizados em Seul, na Coreia do Sul. Devo confessar que, enquanto espectador, nunca fui propriamente um apreciador de Brad Gilbert que, de resto, estava longe de ser, ao que parece, um dos tenistas mais simpáticos do circuito profissional. No seu *estilo* de jogar, nada parecia haver de especialmente impressionante. Em suma, era um jogador não muito talentoso e que, portanto, parecia obter melhor resultados do que à partida seria suposto, sobretudo se atendermos ao facto de que a concorrência no ténis profissional é duríssima, pois há imensos jogadores bastante dotados e extremamente dedicados que nem sequer chegaram perto do sucesso alcançado por Brad. Terminada a carreira de jogador, Gilbert enveredou pela actividade de treinador, tendo sido responsável técnico de jogadores

como Andre Agassi, entre 1994 e 2002 (período em que Agassi venceu seis torneios do *Grand Slam*), Andy Roddick (quando este ganhou o *US Open* em 2003) e Andy Murray (2006). Actualmente é sobretudo comentador televisivo, sendo sem dúvida uma das vozes mais respeitadas do ténis mundial.

De que trata o livro de Brad Gilbert e, sobretudo, o que significa o seu conceito de *ganhar jogando feio*? Será que, pelo contrário, é possível *perder jogando bonito* como sustenta Mark R. Huston em «Losing Beautifully» (Huston, 2010: 200-219), um interessante ensaio dedicado às teses de Gilbert? O livro *Winning Ugly* ajuda-me, desde logo, a entrever várias razões que podem explicar o próprio *fenómeno-Gilbert*. Steve Jamison, co-autor do livro, avança no prefácio com algumas delas:

“ ***O sucesso de Brad assenta no facto de ele ser um tenista-pensador. No ténis, ele é o melhor do mundo em relação à dimensão mental do jogo. Os espectadores apenas vêem as suas pancadas e estas nem sempre são bonitas. Mas os espectadores não vêem as suas maquinações mentais que o conduzem à vitória, tal como não vêem o que vai na cabeça dele antes, durante e depois do jogo. A maior parte dos tenistas são preguiçosos dentro do court. Brad usa isso a seu favor e acredita que cada jogador pode fazer o mesmo. Usa cada segundo do jogo para descobrir e seguir o caminho para obter uma vantagem em relação ao***

adversário. Sem ser dotado de um físico impressionante ou de espantosos golpes, Brad vence porque desconcentra e desfaz a estratégia do adversário. ”

Gilbert, 2007: XIX

Mesmo que se dê algum desconto ao prefaciador do livro, que pretende sobretudo valorizar as qualidades estratégicas e a força mental de Gilbert e que, por isso, talvez exagere um pouco quando menospreza as capacidades atléticas e técnicas deste, a verdade é que Brad não parecia ter os atributos e o potencial tenístico de outros jogadores do seu tempo a quem chegou a ganhar. John McEnroe não tem realmente a opinião mais favorável acerca de Gilbert. Todavia, não deixa de reconhecer qualidades meritórias no jogo do adversário:

“ Brad sabia jogar. Era mais atlético do que as pessoas imaginavam. Era um passa-bolas (pusher) – o seu segundo serviço era ridículo, tinha um volley bastante deficiente, mas apanhava as bolas todas. Punha-se a passar bolas, tu subias à rede e ele procurava passar-te. O seu estilo de jogo era um espelho perfeito da sua personalidade. ”

McEnroe, 2002: 222

Mesmo assim, a superioridade do esquerdino era, aparentemente pelo menos, inquestionável quando defrontava Brad. No entanto, no mês de Janeiro de 1986, o sorteio do Masters, prova realizada em Nova Iorque, determinou que os dois tenistas jogassem um

contra o outro. É importante recuperar a interpretação que John McEnroe, o tenista derrotado nesse encontro memorável disputado no Madison Square Garden, tem dos acontecimentos:

“ (...) O jogo começou bastante bem: ganhei o primeiro set por 7-5. As coisas começaram a piorar depois. Lenta mas irreversivelmente, comecei a ser dominado pelo negativismo provocado pela atitude de Gilbert. Foi quase como se me tivesse tornado numa espécie de espelho distorcido que reflectia a pior imagem de mim próprio. Quando perdi o segundo set por 4-6, estava morto por sair dali.

O pior momento sucedeu no início do terceiro e último set, quando reparei que algumas pessoas nas bancadas estavam a puxar pelo Gilbert. Não se estavam a comportar mal, apenas o apoiavam, mas qualquer coisa se desfez em mim e comecei a ouvir coisas estranhas na minha cabeça. Só eu é que as ouvia. E pensei: Nunca desceste tão baixo. (...) Já não bastava estar a perder com o Gilbert – tinha ido ainda mais ao fundo.

Fiquei desfeito e perdi esse terceiro set por 6-1. Saí do court, abandonei o Garden (...), [fui ter com o meu amigo Ahmad Rashad] e disse-lhe: «Já chega, Ahmad! Estou farto. Vou deixar de jogar. Não aguento mais!» E, durante os seis meses seguintes, não entrei em mais nenhum torneio. ”

McEnroe, 2002: 223-224

Convém recordar que, num encontro de ténis, ao contrário do que se passa em jogos de algumas outras modalidades, a supremacia de um dos oponentes tende a confirmar-se ao longo do tempo. Ou seja, à partida, as hipóteses de um tenista menos cotado derrotar um jogador notoriamente superior são reduzidas. Claro que isso pode sempre acontecer, mas são as exceções que, no fim de contas, confirmam a regra. Por isso, embora quer McEnroe, quer Gilbert sejam, os dois (cada um à sua maneira, claro), extraordinários jogadores, a verdade é que os resultados entre ambos revelam um notório ascendente de John, que venceu treze dos catorze encontros oficiais que disputou com Brad. O jogo de 15 de Janeiro de 1985 foi o oitavo despique entre estes dois tenistas de estilos diametralmente antagónicos. *Big Mac* – era esta uma das alcunhas do tenista novaiorquino – vencera os sete encontros anteriores e, após a interrupção sabática de meio ano, voltou a derrotar Gilbert em todas as seis ocasiões em que novamente se defrontaram.

No entanto, o mais relevante para McEnroe nesse jogo do Madison Square Garden não foi ter sido derrotado pelo adversário menos cotado, embora isso já fosse demasiadamente mau para alguém que, como ele, detesta perder. Por outro lado, é natural que, à beira de completar vinte e sete anos, John revelasse alguma saturação, apesar de não ser ainda propriamente um veterano. De qualquer forma, não seria razoável atribuir ao que se passou no jogo frente a Brad Gilbert total responsabilidade ao *burn out* (itálico) de John McEnroe. O que me interessa especifi-

camente neste caso é a causa próxima do *acidente*. Perder com um adversário mais fraco e nitidamente menos talentoso é algo que, apesar de tudo, pode por vezes acontecer. Porém, *a gota que fez transbordar o copo de água* não foi propriamente o resultado. Tão pouco o facto de o próprio McEnroe ter um desempenho nitidamente infeliz perante um jogador à partida menos categorizado. O que despoletou a *crise* foi, de acordo com o próprio John, o facto de alguns espectadores apoiarem Gilbert. É natural que McEnroe se tenha sentido irritado com o facto de, tendo ele residido grande parte da sua vida em Nova Iorque, o público local apoiasse um tenista originário da Califórnia. Mas estou convencido que a questão essencial não reside aqui. Pelo menos, McEnroe não menciona o assunto. O que verdadeiramente está em causa é o facto de, no entender do autor de *Serious*, Brad Gilbert representar tudo aquilo que John detestava no ténis. Ora, onde radicará esta apreciação senão no domínio que habitualmente se designa por *estético*? Por que motivo McEnroe considera o estilo de Gilbert *feio*? Mais: por que razão descreve Gilbert a sua forma de jogar como sendo uma tentativa de *winning ugly*?

Embora *Winning Ugly* seja um livro riquíssimo em várias vertentes, penso ser possível sintetizar a sua orientação principal num ponto preciso. Para Brad Gilbert, a sua estratégia essencial consiste apenas nesta ideia muito simples: «aumentar as minhas hipóteses de ganhar» (Gilbert, 2007: 12). Nesse sentido, toda a obra constitui um estupendo de manual de instruções para vencer adversários tecnicamente mais

evoluídos ou, se se preferir, com um tipo de ténis mais agradável, pelo menos à primeira vista. De facto, Brad Gilbert não explica no seu livro qual a melhor forma de os jogadores executarem os diferentes golpes de ténis. Tão pouco auxilia o leitor-tenista a enriquecer as suas competências técnicas e/ou físicas, embora nunca deixe de chamar a atenção para a necessidade de, através do trabalho, aperfeiçoar umas e outras. O que está realmente em causa em *Winning Ugly* é criar as condições para que, a partir do nível de cada jogador, as suas hipóteses de alcançar uma vitória sejam exploradas ao máximo.

Tomemos em consideração o caso McEnroe *versus* Gilbert. É verdade que Brad não discorda por completo do diagnóstico que John fez do seu próprio tipo de jogo e até da diferença de nível técnico que existe entre ambos². De resto, em *Winning Ugly*, o próprio Gilbert não deixa de elogiar as qualidades de McEnroe³ quando, por exemplo, escreve que o esquerdino não é – ao contrário do que sucede, por exemplo, com o sueco Stefan Edberg ou com o inglês Tim Henman – um clássico jogador de serviço-rede (*serve-volley player*), pois sabe variar o seu plano de jogo:

2. No capítulo inicial do livro, Gilbert apresenta a sua visão – que, no essencial, não diverge muito da perspectiva do seu adversário – dessa memorável (e única) vitória sobre McEnroe, escrevendo o seguinte: «John McEnroe e eu nunca fomos o que se pode chamar os melhores amigos do mundo. É o que sucede quando duas pessoas não gostam uma da outra. Ele pensa que eu tenho más pancadas. Eu penso que ele tem uma atitude incorrecta. Mas a verdade é que McEnroe tem razão. Em teoria, ele nunca deveria perder com um jogador como eu» (Gilbert, 2007: XXII).

3. Gilbert refere, entre outras coisas, que McEnroe é «um jogador com um grande serviço» e que tem «um espantoso talento» (Gilbert, 2007: 114, 215).

“ (...) [McEnroe] às vezes sobe atrás do serviço e noutras ocasiões mantém-se na linha do fundo. Assim, o adversário é apanhado de surpresa quando subitamente McEnroe sobe à rede atrás do seu serviço. ”

Gilbert, 2007: 116

Gilbert reconhece mesmo que essa imprevisibilidade de McEnroe foi devastadora para si em quase todos os jogos em que ambos se defrontaram, pois o foco do adversário do tenista que sobe muitas vezes à rede deve incidir não tanto sobre o jogador, mas especialmente sobre a bola. Ora, ao criar esse elemento de instabilidade no adversário (que se interroga permanentemente acerca de onde poderá estar McEnroe: *Terá subido à rede? Terá permanecido na linha de fundo?*), o tenista não-previsível adquire imediatamente uma vantagem sobre o oponente. Contudo, essa riqueza de opções baseia-se na capacidade do jogador realizar bem as diferentes tarefas que as suas opções implicam. Um tenista mais limitado tecnicamente não dispõe de um leque de possibilidades tão amplo e, por isso, talvez não jogue um ténis tão diversificado e agradável para o espectador como o primeiro. Digamos que, para muitos adeptos, o ténis deste é *mais feio* do que o daquele. Mas o que significará, em rigor, esta expressão?

Mark R. Huston avança uma leitura do livro de Gilbert, apresentando a útil distinção entre fealdade estética (*physical ugliness*) e fealdade psicológica (*psychological ugliness*), conceitos que, por sua vez,

são também divididos em acepções distintas. Assim, Huston começa por considerar a fealdade estética em dois planos: a) golpes técnicos (*strokes*); b) modelo de jogo (*game style*). No primeiro caso, aprecia-se os jogadores que executam as pancadas de forma mais harmoniosa e correcta de acordo com os padrões técnicos assumidos como modelares. É evidente que existe uma técnica – de resto, cada vez mais associada aos contributos científicos da biomecânica – que permite a quem aprende a jogar ténis fazê-lo de uma forma ao mesmo tempo mais eficaz (no sentido em que jogando *bem* conseguirá, à partida, obter melhores resultados competitivos) e menos lesiva da sua integridade física, pois muitas lesões dos tenistas decorrem da execução repetida e sistemática de gestos incorrectos. No entanto, a partir de um determinado nível tenístico, é possível dizer-se que todos os jogadores deixam de cometer erros técnicos básicos na execução dos diferentes golpes. As diferenças competitivas que passam a observar-se entre os jogadores baseiam-se em outros factores como as respectivas capacidades físicas e/ou psicológicas ou a sua competência estratégica, por exemplo.

No entanto, estou convencido que o *estilo* de cada jogador (retomo aqui este conceito, sobre o qual falei em capítulo precedente) se revela um dos elementos decisivos na preferência do público por um determinado tenista em detrimento de outro. Analisarei este tópico a partir de um outro exemplo muito concreto. A rivalidade entre Roger Federer e Rafael Nadal constitui aquilo que é já possível designar como um

clássico da história do ténis. Julgo não conhecer ninguém que seja *adepto* ao mesmo tempo de Roger e de Rafa. Claro que podemos (e devemos!) admirar ambos, mas estou convencido que ou se *torce* por um ou pelo outro. Desde logo, porque, como é óbvio, quando jogam um contra o outro, um tem de vencer e o outro tem de ser derrotado. Claro que na definição desta preferência intervêm também outras características dos jogadores e muitas delas têm até menos a ver com aquilo que se passa nos *courts* do que propriamente com aspectos extra-tenísticos: é o caso de dimensões tão diversificadas e *subjectivas* como o perfil psicológico ou a nacionalidade dos jogadores, por exemplo.

Mas vou tentar fazer a minha análise desta rivalidade partindo das categorias estéticas de Huston. Assim, é possível dizer-se que talvez um dos ingredientes mais importantes desse confronto de estilos tenha a ver com o modo como os dois campeões realizam os diferentes golpes (*strokes*), dado que parece ser o nítido contraste entre o atletismo do espanhol e a perfeição técnica do suíço. Ou seja, enquanto as pancadas de Nadal parecem implicar (e implicam mesmo) um enorme dispêndio de energia física, o contrário parece suceder com Federer que, em virtude da notória graciosidade dos seus gestos, não exhibe o mesmo vigor atlético do seu rival, não significando isso necessariamente que tenha uma inferior condição física. Por outro lado, é possível também afirmar-se que os golpes executados pelo suíço têm características mais clássicas; por exemplo, o facto de bater a pancada de esquerda (*backhand*) a uma mão

o que, nos dias de hoje, ao contrário do que se passava em tempos mais recuados, deixou de ser a prática dominante. Ora, no modo como cada um destes dois extraordinários jogadores maneja a raqueta define-se o que posso designar como *duas estéticas do ténis* que se antagonizam, um pouco como se verificava entre John McEnroe e Brad Gilbert.

Se centrar a minha atenção agora no modelo de jogo (*game style*) de Nadal e de Federer, talvez não seja inteiramente descabido afirmar que, pelo menos numa determinada fase da sua carreira, o espanhol se aproximou daquilo a que Gilbert e Huston chamam o *devolvedor (retriever)* ou o *passa-bolas (pusher)*, ou seja, o jogador que espera pacientemente pelo erro do adversário, embora seja da mais elementar justiça reconhecer que um dos méritos de Nadal consiste precisamente na invulgar combinação de agressividade e regularidade do seu jogo. De resto, o espanhol soube, ao longo dos tempos, introduzir alterações no seu modelo de jogo que o tornaram ainda mais difícil de derrotar. Por seu turno, Federer terá um modelo de jogo mais diversificado (a sua combinação entre *bolas cortadas* ou em *slice* com um ressalto muito baixo e pancadas de enorme profundidade e velocidade é única), mas também com uma maior percentagem de erros não-forçados⁴. Assim, é relativamente pacífico

4. Importa reconhecer que o extraordinário desenvolvimento do ténis nos últimos anos torna algumas destas categorias técnico-táticas um pouco anacrónicas. Assim, pelo menos ao nível do ténis mundial, é bastante difícil encontrar um jogador que seja apenas um *pusher* ou um *serve-volley player* pois esses modelos de jogo são neutralizados com facilidade, caso se tornem absolutamente previsíveis.

dizer-se que, quer em termos de golpes (*strokes*), quer em termos de modelo de jogo (*game style*), Nadal e Federer representam duas *estéticas de ténis* completamente distintas e, em muitos casos, estou certo de que é essa diferença entre ambos os jogadores que está na origem das preferências dos adeptos por um ou por outro jogador. Pelo menos no meu caso é assim.

Como disse atrás, Mark Huston considera, para além da fealdade estética (*physical ugliness*), a fealdade psicológica (*psychological ugliness*). Em que consiste este conceito? Huston define-o, distinguindo dois tipos de fealdade psicológica, a saber: artimanha estratégica ilegítima (*illegitimate gamesmanship*) e artimanha estratégica legítima (*legitimate gamesmanship*). No primeiro caso, trata-se pura e simplesmente da desobediência ao *fair-play*, quer através do incumprimento das regras – situação em que, por ausência ou por deficiente vigilância dos juízes desportivos, os jogadores conseguem evitar as respectivas sanções desportivas e/ou disciplinares –, quer através de comportamentos que, não sendo em absoluto anti-regulamentares, configuram um desrespeito da mais elementar ética desportiva. Nestas situações de artimanha estratégica ilegítima, jogar feio é sinónimo de jogar *sujo*, pois, como assinala Huston, nestes casos «valores estéticos e valores morais frequentemente interagem e coincidem» (Huston, 2010: 215). Ora, estou convencido que em nenhuma página de *Winning Ugly* se pode descortinar a defesa inequívoca deste *illegitimate gamesmanship*. O mais próximo disto que encontro no livro de Gilbert é o momento em que, após

relatar minuciosamente um jogo que perdeu frente a McEnroe e em que este agiu de um modo que Brad considera menos ético, o autor aconselha o leitor a não jogar contra adversários que recorrem a «truques sujos (*dirty tricks*)» (Gilbert, 2007: 237). Claro que quem decide competir em torneios oficiais não pode, ao contrário dos jogadores de ténis social, escolher os oponentes. Nessa altura, Gilbert parece sugerir que se deve responder ao adversário trapaceiro na mesma moeda.

Dito isto, é possível observar que o *ganhar jogando feio* proposto por Brad Gilbert tem a ver sobretudo com o que Huston chama artimanha estratégica legítima (*legitimate gamesmanship*). Desde logo, quando Gilbert sublinha a importância da preparação mental do tenistas antes, durante e depois do jogo. É o que faz quando realça a importância dos pormenores para a obtenção da mais pequena vantagem sobre o oponente ou, pelo menos, para evitar que este, por sua vez, ganhe um qualquer tipo de ascendente através de situações que cada jogador pode controlar. Esta é, aliás, quanto a mim, uma das partes mais divertidas de *Winning Ugly*, na qual Gilbert chega a admitir que a sua atenção aos pormenores do material que leva no seu saco para os jogos pode mesmo ser considerada paranóica (Gilbert, 2007: 35). No entanto, o que o livro procura sobretudo combater é o elevadíssimo número de más escolhas que os tenistas – de todos os níveis, mas sobretudo ao nível do clube local – realizam durante os jogos. Para tal, é necessário desenvolver capacidades de observação, de análise, de avaliação

que, no entender de Gilbert, muitas vezes se podem revelar tão decisivas como os golpes técnicos ou as capacidades físicas que os jogadores têm.

Por que motivo se deve, então, considerar que esta forma inteligente de procurar vencer o adversário (e não se pode esquecer que, no fim de contas, é isso que define a competição desportiva) tem um menor valor estético? Não haverá, pelo contrário, uma certa beleza nesta forma estratégica de fazer das fraquezas de um jogador uma base para se alcançar um triunfo, desde que este seja eticamente legítimo?

Segundo Gilbert, qualquer jogador de ténis tem qualidades (*best weapons*) e defeitos (*weaknesses*) e uma boa preparação mental de um jogo visa precisamente anular as primeiras e fazer sobressair as segundas do adversário. De um certo ponto de vista, tal procedimento pode prejudicar o jogo enquanto espectáculo, na medida em que o público terá menos hipóteses de observar alguns dos golpes que certos tenistas realizam de forma mais admirável. Mas a verdade é que tal sucederá apenas se o adversário de Gilbert não for capaz de, por sua vez, contrariar a estratégia deste. Se ambos os jogadores forem capazes de minimizar as suas fraquezas e de rentabilizar os seus pontos fortes, estou convencido que o jogo será sempre bastante mais interessante para o espectador, sobretudo se este for conhecedor e exigente. Num certo sentido, é mesmo possível pensar que, mais do que vitórias feias ou derrotas belas, há, isso sim, jogos fascinantes e duelos enormemente aborrecidos. Claro que, como sucede com a apreciação de obras de

arte, estes juízos de gosto nunca são indiscutíveis. Mas talvez haja poucas experiências tão intensamente estéticas como aquelas em que, no decurso de um encontro de ténis, um jogador consegue *revelar* ao espectador a riqueza da sua arte que, como no caso de Gilbert, pode residir não tanto na beleza da execução dos golpes, mas sobretudo na inteligência do seu plano ou modelo de jogo. Por outro lado, como observa Huston,

“ A um nível menos competitivo, em que o divertimento dos jogadores tem maior proeminência enquanto valor intrínseco, o juízo do que pode ser uma derrota bela é diferente. Se um jogador perder mas, atendendo às suas capacidades, jogar bem, não recorrer a artimanhas estratégicas ilegítimas e se divertir com o jogo, então trata-se de um caso evidente de alguém que perdeu de uma forma bela. ”

Huston, 2010: 216

Será que McEnroe concordaria com este ponto de vista? Provavelmente não, mas uma das coisas mais belas no desporto é que, se nenhuma vitória dura para sempre, também nenhuma derrota é definitiva. E, embora o desfecho do jogo do Madison Square Garden tenha sido muitíssimo duro de aceitar para o talentoso esquerdino, a verdade é que, alguns meses depois, McEnroe regressou à competição e, curiosamente, nunca mais perdeu com Gilbert. E não deixa de haver qualquer coisa de belo nisso.

SOBRE A FILOSOFIA DO DESPORTO EM PORTUGAL: O CASO DE SÍLVIO LIMA

Ao contrário do que sucede em bastantes outros países, não há, nos estudos universitários em Portugal, uma tradição muito consistente de filosofia do desporto. Com efeito, organizações como a *International Association for the Philosophy of Sport* (IAPS) – que promove anualmente, desde 1972, então ainda com o nome de *Philosophic Society for the Study of Sport*, congressos de âmbito mundial –, a *British Philosophy of Sport Association* (BPSA), a *European Association for the Philosophy of Sport* (EAPS) ou a mais recente *Asociación Latina de Filosofía del deporte* (ALFiD) constituem inegável testemunho da vitalidade internacional desta sub-área da filosofia, pois envolvem e reúnem académicos oriundos de diferentes países e de distintas áreas em actividades científicas e editoriais de grande interesse. O caso português, apesar de alguns progressos esporádicos recentes, deve assim ser visto mais como uma excepção do que uma regra no contexto das universidades de todo o mundo.

É certo que, nos departamentos e nas faculdades de desporto de algumas universidades do nosso país, há diversos casos de investigadores e professores que se têm, por assim dizer, aproximado desta área da filosofia do desporto. Para referir apenas os dois casos mais conhecidos, Manuel Sérgio, na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, e Jorge Olímpio Bento, na Faculdade de Desporto da Universidade do Porto, têm desenvolvido intensa actividade investigativa e editorial nas áreas respectivamente da epistemologia da motricidade humana e da filosofia da educação ou pedagogia desportiva. No entanto, do lado da filosofia, e ao contrário do que sucede em outras áreas das chamadas ciências humanas e sociais, como a sociologia, a história e a psicologia, a verdade é que parece haver uma nítida distração relativamente ao fenómeno desportivo. Ora, julgo que existe uma dimensão específica na abordagem filosófica do desporto. Em que consiste essa especificidade?

O discurso filosófico sobre o desporto não deve, obviamente, pretender constituir-se como hegemónico ou subordinante em relação aos outros saberes científicos que, ao longo das últimas décadas, têm vindo muito legitimamente a construir o seu espaço, dedicando ao desporto uma pluralidade de olhares que, no mínimo, seria absurdo qualquer *filósofo do desporto* ignorar ou até secundarizar. Mas, ao mesmo tempo, a filosofia do desporto não deve fugir a duas das suas missões essenciais. Por um lado, confrontar-se, revelando a paciência que o assunto exige, com o problema da definição do desporto como actividade

intrinsecamente humana que, na sua especificidade, não se deve confundir, por exemplo, com o trabalho, a política, a arte ou a religião, mesmo se, em muitas circunstâncias, as fronteiras entre todos estes campos não são absolutamente nítidas.

Por outro lado, importa sublinhar que o olhar da filosofia do desporto não é, por assim dizer, axiologicamente neutro. Ou seja, o filósofo do desporto valora o próprio fenómeno desportivo, quer como prática, quer como espectáculo. E, por conseguinte, embora nelas não se esgotando, a filosofia do desporto frequentemente desemboca na ética ou na estética, importando-lhe não apenas o que desporto *é*, mas também o que o desporto *pode e deve ser*.

Do ponto de vista da filosofia, saber com um lastro histórico de milénios, a relevância da filosofia do desporto não se afigura menor. Com efeito, a actividade desportiva, na sua complexidade e riqueza multidimensional, influi, graças ao seu poder interpellador e polémico, várias áreas tradicionais da filosofia, como sejam a ética, a estética, a filosofia política e até a antropologia filosófica, lançando novas questões e, no mesmo lance, oferecendo novas pistas para velhos problemas. Seria possível invocar inúmeros exemplos para ilustrar o que acabámos de dizer. Centrarei a minha atenção apenas num deles.

Até que ponto o desporto contemporâneo não recoloca em termos inéditos a já referida questão filosófica dos limites da condição humana? Como assinala Isabelle Queval, a propósito da antinomia filosófica em torno do famoso atleta sul-africano Oscar Pistorius,

“ deixá-lo o correr [nos Jogos Olímpicos] é abrir caixa de Pandora aos cyborgs do desporto. Proibi-lo de correr é negar a essência do desporto de alto rendimento na sua artificialidade intrínseca. ”

Queval, 2009: 149

Ou seja, se Pistorius representa exemplarmente alguns valores do olimpismo como a dedicação, a perseverança e a capacidade de resistir à adversidade e, por isso, faria todo o sentido admitir a sua participação nos Jogos, de um outro ponto de vista, o seu caso foi visto por muitos como o início de um processo que, inevitavelmente, iria conduzir à ultrapassagem dos limites humanos em busca de uma melhor *performance* desportiva¹. Sem querer esgotar a enorme complexidade deste e doutros problemas filosóficos decorrentes do fenómeno desportivo, penso que já disse o suficiente para sugerir, quer a legitimidade, quer a importância da filosofia do desporto, bem como a necessidade de desenvolver esta área de investigação em Portugal. Tanto mais, que nos últimos anos da década de Trinta do século passado, um filósofo português, Sílvio Lima, publicou um conjunto de ensaios que, numa altura em que o termo filosofia do desporto ainda era bastante incomum, podem perfeitamente ser considerados como precursores desta

1. Em 2012, Oscar Pistorius veio mesmo a participar na prova de 400m barreiras dos Jogos Olímpicos de Londres e chegou mesmo a fazer parte da equipa sul-africana na estafeta de 4X400m nessa competição. Como se sabe, a carreira de Pistorius terminaria alguns meses depois por razões que nada têm a ver com o desporto.

sub-área da filosofia. É isso, pelo menos, o que em seguida procurarei demonstrar.

A partir da análise de todos os textos de Sílvio Lima dedicados ao desporto, vou aqui destacar três teses principais. Para cada uma delas, escolhi um texto que, de forma concisa mas clara, possa ilustrar o que considero ser o essencial da argumentação do filósofo. Após este momento de explicitação, tentarei discutir especialmente a terceira dessas teses que, em meu entender, pode merecer certas reservas, sobretudo se vista numa perspectiva mais consentânea com o desporto dos nossos dias.

A primeira tese pode ser assim sintetizada: **o desporto é, nuclearmente, soberania do espírito.** Segundo Sílvio Lima,

“ o desporto é, nuclearmente, espírito, soberania do espírito (não há autêntico desporto sem ascese) e pretende criar, não o perfeito animal, mas o perfeito cidadão, exemplar harmonioso de formosura moral e física. ”

Lima, 2002: 973

Dá decorrer uma implicação obrigatória: porque se trata de uma actividade essencialmente espiritual, «não há autêntico desporto sem ascese». Que significa para Sílvio Lima ascese? Remetendo para a matriz clássica do conceito, o filósofo explica: a ascese é

“ exercício, esforço, tensão. Ascese vem do grego áskesis e áskesis de áskēin, exercitar-se, combater. A designação de asceta era aplicada,

na antiguidade helénico-romana, a todo o varão que se exercitava, se adestrava, se preparava para os jogos do estádio ou os labores da vida militar. Asceta significava atleta (de athlos, combate). A ascese representava o treino; a ascética era, afinal, a ars athletica, a agonística. Pois bem, o atletismo pressupunha, como condição «sine qua non», um regime especial, uma disciplina psíco-física; a essa disciplina (verdadeira higiene) chama-se a ascese. ”

Lima, 2002: 1039-1040

Devo sublinhar, porém, que esta ascese ou endurimento não é apenas de ordem psicofísica. De facto, sendo o desporto essencialmente uma actividade *com alma*, uma actividade de natureza espiritual, a ascese desportiva comporta, inevitavelmente, uma dimensão moral. Neste ponto preciso, a concepção de Sílvio Lima aproxima-se, do meu ponto de vista pelo menos, da tese de Johan Huizinga, para quem o jogo, no qual se inclui também o desporto,

“ *vai além dos limites das actividades puramente físicas e biológicas. Tem uma função significativa, ou seja, tem um sentido. ”*

Huizinga, 2003: 17

Daí que, de acordo com Sílvio Lima, encontremos no coração do desporto «uma virtude, uma ascese, uma *disciplina ética*» (Lima, 2002: 1040), que se substancia no *fair-play*.

Passo a considerar, agora, uma segunda tese que poderia exprimir assim: **o desporto é a negação total da guerra**. Para Sílvio Lima, a expressão inglesa do *fair-play* compreende quatro dimensões: 1) *Fidelidade* ou *respeito* pelas regras; 2) *Apagamento* do indivíduo perante o grupo e do grupo perante o Jogo. 3) *Colaboração* perante o adversário: o antagonista deve ser visto como colaborador, não como inimigo, no sentido em que, se ele não existisse, era a existência do próprio jogo que seria posta em causa. 4) *Esforço volitivo permanente*.

Como se vê, o *fair-play* encerra em si mesmo a ideia de que o adversário é um *colaborador antagonista*. Esta ideia é especialmente fecunda para compreender uma outra interessante perspectiva de Sílvio Lima, para quem o desporto, mais do que ser um instrumento de guerra ou um aliado da violência é, antes de tudo, um modo de fomentar o *pacifismo*, aspecto que, importa recordar, está igualmente bem presente na doutrina de Pierre de Coubertin, o fundador do movimento olímpico moderno.

Com efeito, Sílvio Lima preocupa-se em denunciar o preconceito que associa a actividade desportiva à actividade bélica, declarando:

“ [a] guerra jamais pode ser um desporto. Porquê? (...) Em primeiro lugar: o desporto respeita a vida. A morte nada tem a ver com a essência do desporto; pelo contrário, a morte – provocada na pessoa de outrem – anula o desporto. Decerto. A morte pode resultar, como

***acidente inevitável ou como descuido
imperdoável, da prática do desporto. (...)
Em segundo lugar: o desporto (...) pressupõe
a igualdade dos jogadores. ”***

Lima, 2002: 1024-1026

Ora, não é fácil imaginar uma força militar agressora empenhada em fornecer armamento às tropas inimigas, com o objectivo de realizar uma batalha com armas idênticas. De resto, na guerra o sucesso de uma iniciativa depende, numa grande maioria dos casos, do efeito surpresa provocado por um ataque inesperado.

Esta ideia de que o desporto requer uma situação de igualdade entre os jogadores é particularmente fecunda. Aí se alicerça, afinal, uma das dimensões mais relevantes do desporto no domínio da *pedagogia política*, ou seja, a ideia de que *o desporto constitui uma escola de sã democracia*. No fundo, é esse esforço que confere ao desporto o seu papel modelar no âmbito de uma perspectiva educacional. De facto, o desporto é o exemplo de uma actividade radicalmente democrática, onde vigora o ideal da *igualdade de oportunidades*.

Para encerrar esta abordagem, que não pretende esgotar toda a riqueza da sua *filosofia do desporto*, considerarei uma terceira tese de Sílvio Lima, a qual se pode resumir assim: **a arte e o jogo [ou o desporto] são distintos: esferas livres, que se interpenetram, sem se confundirem**. Claro que esta tese de Sílvio Lima se aproxima daquilo a que hoje se costuma chamar Estética do Desporto e que, durante os últimos anos, tem conhecido desenvolvimentos

bastante fecundos. Em rigor, Sílvio Lima não utiliza a expressão a Estética do Desporto mas, em alguns dos seus textos, designadamente em «Arte e jogo, jogo e arte», confronta-se com o problema das relações entre desporto e arte. Assim, pergunta:

“ É então o jogo uma arte? Sim, quando o jogador é um artista que o transforma em arte. ”

Lima, 2002: 1016

Nesses casos, o jogo como que *se aproxima* do estatuto da arte, dado que, para Sílvio Lima, entre ambos há uma relação, por assim dizer, assimétrica. Por isso, escreve:

“ o jogo é filho precário do tempo; quando cessa, cessa tudo. Tudo acabou. A obra de arte, pelo contrário, transcende o tempo, guarda – qual recordação – o instante da inspiração do artista, esse instante fluído, inapreensível, como se congelou, se eternizou. Do génio de Rodin ficou para sempre o Pensador; das danças de Isadora, ou da beleza dos jogos desportivos helénicos, que resta? Foi a arte precisamente que eternizou o jogo grego, o discóbolo de Míron, o efebo de carne e osso já é pó anónimo, mas o seu formoso gesto – raptado ao tempo pela arte – ficou vivo para a eternidade. ”

Lima, 2002: 1014-1015

Julgo que há alguns aspectos que merecem ser discutidos nesta perspectiva de Sílvio Lima. Em pri-

meiro lugar, é possível desvincular a experiência estética da experiência artística e, por isso, podemos realizar a primeira dessas experiências noutros contextos, entre os quais o espectáculo desportivo. Por outro lado, e no caso de se querer relacionar a experiência desportiva (do ponto de vista do espectador, note-se) e a experiência artística, torna-se mais fácil fazê-lo, se considerarmos as chamadas artes performativas que, como Sílvio Lima acaba por admitir através do exemplo da dança, têm uma fugacidade comparável à que diz caracterizar o jogo.

Ora, como tentei mostrar anteriormente, o conceito de *percepção competitiva* permite mostrar como os espectadores das competições desportivas realizam experiências estéticas que, em virtude das características específicas do próprio desporto (designadamente a incerteza e a auto-teleologia), se distinguem da experiência artística vivida pelo espectador num concerto, numa peça teatral ou num bailado.

Devo referir que, para Sílvio Lima, um dos vícios mais perigosos que afecta o desporto contemporâneo é o que ele designa por *espectarismo*. De tal modo que

“o essencial é transformar cada espectador (depois dum prévio noviciado físico-científico) em jogador (o que não quer dizer que o segundo pressuponha a supressão do primeiro).”

Lima, 2002: 967-968

Esta perspectiva anti-espectarista (com a qual, de resto, estou em grande parte de acordo) talvez

ajude a explicar a dificuldade que Sílvio Lima tem em admitir a dimensão estética no espectador do desporto e, por via disso, a razão pela qual defende uma secundarização do desporto em relação à arte.

Ora, estou convencido de que alguns contributos recentes da chamada estética do desporto permitem, por um lado, ir mais além do que as teses de Sílvio Lima sobre as relações entre desporto e arte e, ao mesmo tempo, sustentar a intuição, proposta por aquele que foi com certeza o primeiro filósofo português do desporto, segundo a qual a arte e o desporto são distintos: «esferas livres, que se interpenetram, sem se confundirem» (Lima, 2002: 1022). No entanto, defendo também a perspectiva de que, independentemente de considerar o inegável mérito da reflexão filosófica que Sílvio Lima dedicou ao desporto – sobretudo se atendermos ao momento histórico e ao contexto cultural, académico e científico em que publicou os seus ensaios –, tal não implica que seja necessário ou até vantajoso aceitá-las de um modo acrítico e definitivo. Pelo contrário, não discutir ou polemizar (no sentido grego do termo *polemos* que era tão caro ao antigo Professor da Universidade de Coimbra) as suas teses é que seria verdadeiramente perder o desafio que ele nos convida a *jogar* nos seus ainda hoje belos ensaios.

Assim, creio que pode ser muito útil fazer dialogar a filosofia do desporto de Sílvio Lima com algumas das propostas de Isabelle Queval, por exemplo, pois a leitura dos livros da filósofa francesa pode ser uma importante ajuda para se perceber alguns dos

limites do ensaísmo desportivo do autor português. Com efeito, Isabelle Queval defende a ideia de que o *desporto grego* é um fenómeno que apenas se pode perceber se atendermos a que se vive, nessa época, num mundo fechado, onde cada atleta visa, antes de mais harmonizar-se com o *cosmos*. Na época moderna, o desporto situa-se num universo aberto com uma visão histórica do tempo. Dessa mudança de paradigma, sintetizada no título do conhecido livro de Alexandre Koyré, *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, não pode dissociar-se, por exemplo, a obsessão de bater os *records* que caracteriza quer o chamado desporto de alto rendimento, quer outras abordagens do fenómeno desporto típicas do nosso tempo. De resto, há na própria expressão *desporto grego* um indisfarçável anacronismo, pois o desporto é um conceito moderno que, em rigor, não faz sentido na Antiguidade. Isabelle Queval sublinha precisamente este ponto, quando recorda o seguinte:

“*Devemos a Pierre Coubertin e à sua renovação dos jogos Olímpicos e, por conseguinte, ao próprio ideário olímpico enquanto tal, a ideia do enraizamento do desporto na tradição antiga. (...) Não é certo, porém, que esta origem assinale uma continuidade, nem mesmo que se possam articular as realidades modernas e antigas através do uso dos mesmos conceitos. As representações do mundo e do homem, as estruturas sociais e políticas, a relação com o religioso e com a violência levam alguns*

autores, como Norbert Elias (...), a pôr em dúvida que se possa utilizar o mesmo termo para designar o desporto antigo e o desporto moderno. O termo desporto seria, então, reservado para denominar o desporto inglês que aparece no século XIX e que se desenvolve através das formas pelas quais o conhecemos. Ainda assim, é preciso notar, no entanto, que a matriz antiga subsiste ainda no desporto por via semântica através de palavras como olimpismo, ginásio, decatlo, hipódromo, etc. ”

Queval, 2009: 21-22

Ora, a verdade é que Sílvio Lima parece querer avaliar alguns dos elementos caracterizadores do desporto do século XX através de uma mundividência inspirada no mundo helénico e que, portanto, é incomensurável com a época contemporânea. No capítulo seguinte, dedicarei a minha atenção a um desses temas do desporto dos nossos dias, cuja complexidade não cessa de aumentar.

DESPORTO E PROFISSIONALISMO

Uma das principais teses de Sílvio Lima acerca do desporto tem a ver com o que julga ser o seu intrínseco valor económico. Assim, e ao contrário do que se poderia e pôde pensar (como foi nomeadamente o caso de Gregório Marañón¹), não é pelo facto de o desporto – ao contrário do que sucede com o trabalho – não ser uma agente de produção material, que se pode inferir a sua esterilidade económica. Tendo o desporto como característica medular «...[o] seu aspecto intrinsecamente, directamente *apecuniário*» (Lima, 2002: 1068), dele não é, contudo, legítimo dizer-se que se trata de uma actividade inútil ou até pouco valiosa. Ao definir a actividade desportiva como autotélica, ou seja, como não visando um fim que a transcenda, Sílvio Lima situa o desporto no plano das

1. Gregorio Marañón (Madrid, 1887-1960), médico e humanista espanhol, é um dos autores com quem Sílvio Lima mais *dialoga* nas suas reflexões sobre desporto. Entre as suas obras dedicadas ao tema, destaca-se o ensaio *Sexo, trabajo y deporte*, publicado originariamente em 1926.

superfluidades, conceito que distingue inequivocamente das actividades inúteis ou sem valor. Assim, define superfluidades como «realidades que *fluem sobre* o económico, que transbordam sobre o utilitário da vida» (Ibidem).

No entanto, as actividades supérfluas (e neste grupo, ao desporto acrescenta Sílvio Lima a arte e a ciência²) nem por isso deixam de apresentar importância económica. Vejamos como, analisando o modo como o filósofo elucida as relações entre trabalho e desporto. Na medida em «o desporto deve ser sempre uma *pausa* entre dois trabalhos» (Ibidem) – diríamos, usando a terminologia de hoje, que o desporto consiste, neste contexto, uma espécie de *repouso activo* entre dois momentos laborais³ –,

“ o desporto não é inimigo do trabalho; pode e deve associar-se com ele, numa apertada, fraterna, racional conexão e colaboração. ”

Lima, 2010: 111

2. Julgo mais proveitoso aproximar os conceitos de arte e desporto, pois entendo que, por vezes, Sílvio Lima *romantiza* um pouco a sua concepção de ciência, nomeadamente quando distingue categoricamente entre ciência aplicada e ciência *pura* ou *desinteressada*. Por isso, irei centrar a minha atenção sobretudo nas relações que Sílvio Lima estabelece entre a actividade artística e a actividade desportiva.

3. «O desporto deve ser sempre uma *pausa* entre dois trabalhos; *pausa recreativa* do primeiro trabalho e *pausa preparadora* do segundo trabalho. O significado transcendente do desporto reside no seguinte: em este realizar simultaneamente *duas espécies de objectivos*:

1º – Dar satisfação a várias necessidades presentes, imediatas de repouso ou distensão do corpo e da alma (o repouso não pressupõe necessariamente a imobilidade);

2º – Treinar o indivíduo, pelo desenvolvimento e manutenção de certas qualidades psíco-físicas, para o futuro trabalho» (Lima, 2002: 958).

Mais: é preciso dizer que essa íntima conexão tem uma natureza recíproca. Assim, se o desporto beneficia o trabalho⁴, por outro lado,

“ o desporto pressupõe certo desafogo económico, certo bem-estar físico, certo domínio agronómico do presente. ”

Lima, 2002: 1069

Tal como sucede com quem escolheu dedicar-se à arte ou à ciência, o desportista carece de uma

“ certa libertação económica (...) que permita a aplicação da energia físico-mental a outras actividades que não as meramente biológicas. ”

Ibidem

Ou seja: apenas porque dispõe de um determinado desafogo económico, poderá o desportista assumir o jogo como actividade intrinsecamente livre. Em que consiste essa liberdade na prática do desporto? Desde logo, a própria

“ obediência às leis do jogo é consentida, é voluntária, é uma autolimitação dentro da própria liberdade. ”

Ibidem

Pode o jogador recusar obedecer às regras do jogo que livremente escolheu jogar? Sem dúvida. Mas,

4. «O jogo serve de recreio ao trabalhador, de pausa, de evasão higiénica às duras necessidades e brutalidades da oficina» (Ibidem).

quando tal sucede, é o próprio jogo que está irremediavelmente em causa. Como salientou Yves Vargas, a transgressão da lei não extingue, por si só, uma sociedade. Algo radicalmente diverso sucede com o desporto, que é fundado e garantido ontologicamente pelas suas regras. Com efeito, Vargas defende, em *Sur le sport*, que

“ a lei tem uma natureza negativa, interdita e sanciona a fim de permitir a vida comunitária. Não tem nenhuma força ontológica, pois ela não cria a comunidade e esta não se extingue com o crime. Pelo contrário, é a regra que cria o desporto, anulando todos os actos que a desrespeitam. ”

apud *Queval, 2009: 24*

Dito de outro modo, sem regras, não há desporto e, por isso, sem a aceitação livre dessas mesmas regras, não há desportista. Insisto neste ponto, pois ele parece-me essencial. Diz Sílvio Lima:

“ O tenista sabe que para jogar tem que respeitar certas regras; se não quer respeitá-las, não joga (quem o obriga a tal?). ”

Lima, 2002: 1003

Posso ir ainda mais longe, retomando a tese de Vargas: se o desportista não quer respeitar as regras, não há sequer jogo. Claro que as regras não são eternas, podendo sofrer alterações, no caso de os adversários (os justamente chamados *colaboradores anta-*

gonistas) entenderem isso como benéfico para todos os intervenientes. Por isso, o desportista

“ pode, mediante o acordo dos outros jogadores, «revolucionar» as próprias regras. As regras do jogo não são dogmas traçados para a eternidade (...). São leis, por definição alteráveis, reformáveis, revogáveis. ”

Ibidem

No entanto, se é possível (embora certamente não desejável, excepto para quem defenda um utopismo anarquista), conceber uma sociedade sem leis, torna-se impossível haver desporto sem regras. Uma actividade física sem regras poderá ser até extremamente estimulante, prazenteira e valiosa, mas, de acordo com a perspectiva de Yves Vargas e implicitamente com as teses de Sílvio Lima, será sempre uma actividade distinta da prática do desporto.

É porque enfatiza esta dimensão de livre obediência do desportista às regras e, portanto, ao desporto que Sílvio Lima pretende destrinçar inequivocamente este de qualquer actividade profissional. Não porque ambas actividades sejam radicalmente incompatíveis entre si. Como sublinhei anteriormente, Sílvio Lima diz que há entre desporto e trabalho uma íntima conexão recíproca, pois um supõe o outro e, ao mesmo tempo, é-lhe imprescindível. O que está em causa é algo distinto. Sílvio Lima refuta categoricamente a hipótese de estas actividades se confundirem numa só.

“ O «desportismo profissional» representa a negação intrínseca e a ruína do próprio desporto; socialmente, um perigo ético. O desporto deve ser sempre um amadorismo. ”

Lima, 2002: 1093

Tal não significa que a actividade desportiva dispense uma cada vez maior e mais sofisticada especialização técnica.

“ A palavra «amador» (de amare) significa etimologicamente o que ama. Na boca do vulgo, o amador tomou com o tempo um outro significado: sinónimo de pouco perito ou inexperto, de pouco versado em dado assunto. ”

Ibidem

Assim, fazer algo como um amador significa, muitas vezes e para o chamado senso comum, não o fazer convenientemente, pois ao amador falta a devida preparação ou competência que se esperaria sempre de um profissional. E, noutras ocasiões, comportar-se como um amador é mesmo entendido como a atitude de quem se não empenha suficientemente na realização de uma determinada tarefa. Assim, ser desportista amador consistiria em não fazer desporto com a necessária seriedade. Não é esta, evidentemente, a perspectiva de Sílvio Lima que sustenta, como disse atrás, que «não há autêntico desporto sem ascese», ou seja, sem *esforço volitivo permanente*. Advogar o *amadorismo* no desporto representa, por conseguinte, algo bem diferente. Na verdade, escreve Sílvio Lima:

“ o amador contrapõe-se ao profissional; aquele ama gratuitamente (só esse amor é amor) e este visa o interesse material. O amadorismo nada tem a ver com a competência técnica, o «savoir-faire» do amador. ”

Ibidem

Eis, quanto a mim, o núcleo da argumentação de Sílvio Lima. Ao longo dos tempos, o desporto comercializou-se. Os espectadores, cada vez mais numerosos e exigentes, querem ver os melhores desportistas, pois encantam-se com as vedetas mundialmente mediáticas. Mas esse fascínio, no entender de Sílvio Lima, radica num pressuposto falso. Ao contrário do que muitas vezes se supõe – e é forçoso reconhecer que o sucesso comercial do espectáculo desportivo decorre, em grande parte, desta ideia *errónea* –

“ o jogador ... é o que joga; o espectador... o que olha. O espectador é não raro o cábula, ou o iluso, do desporto; finge, ou crê sinceramente, que faz parte da grei desportiva. ”

Ibidem

Por isso, urge distinguir nitidamente desportista e espectador de desporto. Ao converter-se em espectáculo, quase sempre pago, directa ou indirectamente, pelos espectadores, o desporto profissionalizou-se e essa profissionalização, por sua vez, cresceu exponencialmente à medida que o *espectaculismo* desportivo se desenvolveu e se tornou finan-

ceiramente cada vez mais rentável e apetecível. Que devemos entender por esportarismo? Sílvia Lima, no capítulo «Desporto, esportarismo e atletismo» de *Ensaio sobre o Desporto* (1937), utiliza o conceito *esportarismo*⁵ para designar aquele a que hoje é habitual chamar-se o «desportista de bancada». Segundo Sílvia Lima,

“ muito jovem luso crê-se desportista só porque está sempre presente, como esportador que paga o seu bilhete e dá palmas, a toda e qualquer prova; porque assina revistas gráficas e adquire substanciosos livros; porque soletra de cor, e com genuflexo respeito, os nomes faiscantes dos campeões mundiais. Mas reparemos: o desportista não é esportador; é actor. Não está nas bancadas; pisa a arena e anda nos cornos do toiro. Pode-se ser esportador de desporto e não-desportista, até anti-desportista. ”

Lima, 2002: 967

Mesmo que o desporto como espectáculo estivesse naquela época ainda bastante longe daquilo em

5. Em *Desportismo Profissional* (1939), o autor volta ao assunto de modo mais desenvolvido, mas substitui o termo esportarismo por esportadorismo (Cf. Lima, 2002: 1079). Curiosamente, em artigos com os títulos «Desporto-Espectáculo» e «Desportos por procuração» e publicados em *O Primeiro de Janeiro* no mês de Fevereiro de 1943, o autor retoma o essencial da argumentação expandida nos textos anteriores e recorre de novo ao termo originário *esportarismo*: «Um dos vícios, ou defeitos, do desporto contemporâneo (...) é o chamado esportarismo ou exibicionismo» (Lima, 2010: 203).

que se veio entretanto a tornar, é impossível esconder que alguns dos riscos, apontados por Sílvio Lima em relação ao desporto profissional, vieram entretanto a agudizar-se e, por isso, parece tentador tomar como válidas ou até indiscutíveis as teses principais da sua argumentação, sublinhando ao mesmo tempo que o desporto do século XXI de desporto apenas tem o nome.

Por isso, renovo a pergunta: haverá desporto profissional sem espectadores? De que modo se torna o desporto profissional, com os seus custos acrescidos, uma actividade financeiramente auto-sustentada sem os recursos que decorrem da sua *venda* como espectáculo, através de bilhetes de acesso aos recintos de jogo ou, como hoje também sucede, através da venda dos direitos de transmissão televisiva, quase sempre associados a fortes campanhas publicitárias? Neste novo contexto, que é hiper-comercializado, o desportista vê-se obrigado a dar espectáculo e, por vezes até, a ganhar, como contrapartida inevitável do rendimento pecuniário que auferir. O espectador compra o bilhete na expectativa de assistir a um espectáculo e, em muitos casos, na esperança, mais ou menos assumida, de que os *seus* jogadores ganhem ou, pelo menos, que façam o possível (e, por vezes até, o ... impossível) para derrotar o adversário. No limite, penso que o adepto pretende, através dos *seus jogadores*, jogar e, sobretudo, ganhar. Não raro se pode ouvir, nos espectáculos de desporto profissional, desabafos semelhantes a este: «Paguei o meu bilhete para *perdermos* desta maneira!». Há

uma espécie de *aposta*⁶ que, através da compra do bilhete (ou, nos tempos actuais, da assinatura do canal televisivo pago), é feita pelo espectador e que, como qualquer aposta, pode ser *ganha* ou não. Mas o investimento foi feito a pensar na vitória dos *nossos* jogadores ou das *nossas* equipas.

Por outro lado, que consequências decorrem, no entender de Sílvio Lima, da profissionalização do desporto para a própria actividade desportiva? Desde logo, ao submeter a sua actividade ao interesse material, ao profissionalizar-se,

“ não raro – para vencer – o desportista recorre à corrupção, ao escamoteio, viola deliberadamente o «fair-play»; mercadeja como o subtil Iago, as almas e as consciências. [E, mesmo que o não faça,] passa a usar técnicas apropriadas, treinos orientados não pelo espírito educativo, mas pelo espírito económico⁷. ”

Lima, 2002: 1076

6. Por uma questão de espaço, não é possível abordar aqui o modo como o sistema de apostas desportivas condiciona poderosamente o desporto nos nossos dias. É uma questão cuja complexidade não deve, nem pode, desencorajar uma abordagem necessariamente séria e aprofundada. Muito pelo contrário. Tanto mais que o próprio Sílvio Lima, dando o exemplo do boxe americano, alerta para os efeitos perversos de tal sistema, escrevendo: «O boxe fez-se lotaria, roleta, *Monte-Carlo*; cada qual «serve-se» dos jogadores para efectuar uma *especulação*. Há preferências individuais: certos arriscam pelo eleito A, outros pelo eleito B. É um *jogo de bolsa*, e não de desporto, o que ali se desenrola», (Lima, 2002: 1081).

7. Não descobri em nenhum dos textos de Sílvio Lima qualquer referência directa ao problema da dopagem (pelo menos no sentido que hoje tem este conceito) que, como se sabe, já existia na época. No entanto, muitas das advertências que o professor da Universidade de Coimbra realiza como que prenunciam aquele que é muitas vezes considerado um dos maiores problemas éticos do desporto hodierno.

Será esta uma implicação necessariamente perniciosa? No entender de Sílvio Lima, sim, pois, com a profissionalização, o desporto degrada-se irrecusavelmente, passando a não se distinguir do exibicionismo do espectáculo de circo. Pior:

“ vivendo só do desporto mercenário, isto é, sem [ter um prévio] trabalho, o desportista infra-humaniza-se, inferioriza-se até ao baixo plano do animalesco. Que diferença haveria então entre um desportista corredor e um galgo? O clube cuidaria dos «seus» jogadores como um burguês «fermier» cuidaria dos «seus» galgos ou potros; cultivá-los-ia, treiná-los-ia para os exhibir periodicamente no estádio; seriam as suas ferramentas, as suas máquinas produtoras de rendimento. Não pode haver erro mais funesto e degradante para a altiva dignidade humana. ”

Ibidem

Daí que Sílvio Lima conclua que o desporto profissional constitui a negação do próprio desporto que, como comecei por referir, visa «criar, não o perfeito animal, mas o perfeito *cidadão*, exemplar harmonioso de formosura moral e física». É decerto provável que algumas vozes de hoje se levantassem contra o que chamariam o antropocentrismo ético de Sílvio Lima, questionando até se será legítima a *utilização* dos galgos e dos potros para fins desportivos e/ou económicos. Mas, de acordo com o humanismo que sustenta

a filosofia de Sílvio Lima, o desporto é, acima de tudo, uma actividade com alma, pelo que todo o empenho físico do atleta deve ser norteado por fins, por assim dizer, *espirituais*. Ora, este estreito dualismo alma-corpo e, portanto, homem-animal, que Sílvio Lima não discute é, sem dúvida, um dos limites que o cartesianismo antropológico implica. Pensar o desporto dentro deste horizonte teórico é, sem dúvida, uma aproximação bastante empobrecedora como, entre outros, Manuel Sérgio claramente mostrou, quando, partindo do famoso livro de António Damásio, *O Erro de Descartes*, declara o seguinte:

“ Não vejo actividade que, com mais evidência, nos diga que o dualismo antropológico racionalista é um erro do que o Desporto, como também não vejo outra actividade que mais espaços educativos comporte.. (...) Num simples gesto desportivo, a complexidade humana está presente. ”

Sérgio, 2012: 100-101

Não ignorando a pertinência de algumas das teses de Sílvio Lima sobre o desporto e em especial sobre a irreversível tendência, visível já nos anos Trinta do século transacto, para que a competição desportiva viesse a adquirir «um tom frenético, alucinador, trepidante» (Lima, 2002: 1076), quero ainda lançar, em jeito de conclusão, duas questões:

- a) Será que não existe em qualquer actividade profissional o risco de inferiorizar o trabalha-

dor «até ao baixo plano animalesco» de que fala Sílvio Lima? E, se assim for, não será lícito pensar que tal perigo não existe apenas no desporto profissional, mas em toda e qualquer actividade remunerada?

b) Não será possível um desportista profissional respeitar e até desenvolver as quatro dimensões que, para Sílvio Lima, definem o *fair-play*, a saber: fidelidade ou respeito pelas regras, apagamento do indivíduo perante o grupo e do grupo perante o jogo, colaboração perante o adversário e esforço volitivo permanente?

Ora, embora nunca identifique arte e jogo (de que o desporto é apenas, como já dissemos, uma parte), sublinhando que «o jogo em si mesmo não é artístico nem inartístico» (Lima, 2002: 1012), Sílvio Lima não deixa, ainda assim, de se referir à circunstância de ambas as actividades serem autotélicas, não-utilitárias e livres. E, por isso, dedica às relações que elas mantêm entre si vários ensaios, dos quais se destaca «Arte e jogo, jogo e arte». Daí que me interesse centrar a discussão nas considerações que Sílvio Lima explana acerca da arte profissional, ou melhor, acerca da legitimidade – ou da falta dela – da actividade artística ser pecuniariamente remunerada como qualquer profissão especializada.

Por exemplo, no texto «Serão luxo a ciência e a arte?», publicado logo em 1940, Sílvio Lima parece querer refutar algumas das teses do escritor Émile Zola, designadamente quando, por um lado, este se

afirma como um verdadeiro trabalhador e, por outro, quando sustenta que «todo o verdadeiro talento acaba por impor-se ao público» (Lima, 2002: 1219). E, apesar de não concordar com o que chama este «tremendo darwinismo social» (Ibidem) de Zola, Sílvio Lima acaba por, de certa forma, condescender e admitir que a actividade do artista – tal como a do cientista, de resto – possa ser remunerada sem que, com isso, a sua essência seja negada. Ou seja, embora o valor das obras de arte não se possa nunca confundir com o seu preço de mercado, é preciso que o artista, tal como o desportista, disponha de um certo desafogo económico que permita a aplicação da sua «energia físico-mental» à criação artística.

Por isso,

“ o preço das suas obras é um artifício, melhor, uma transigência dramática entre a necessidade de viver (ou seja o económico) e o valor intrínseco das obras (ou seja o estético ...). ”

Lima, 2002: 1220

Ao separar estes dois planos, Sílvio Lima visa evitar, ainda assim, que as obras de arte sejam convertidas em mera mercadoria. Como libertar, então, o artista dos apertados condicionalismos do mercado? Para o autor de *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*, «o mecenatismo particular e estadual são actos justos e benéficos para a grei» (Ibidem). O mecenato cultural parece garantir, deste modo, a independência do artista em relação às suas necessidades biológicas de subsistência.

Podemos dizer que, no que concerne à arte, não há diferenças significativas entre as teses de «Serão luxo a ciência e a arte?» e as perspectivas apresentadas em «Arte e jogo, jogo e arte», publicado dois anos antes. Com efeito, este último ensaio, incluído em *Desporto, Jogo e Arte*, declara que a arte é, de facto, «desinteressada pecuniariamente» (Lima, 2002: 1009), mas, ao mesmo tempo, «da arte pode o artista extrair lucros, réditos» (Lima, 2002: 1008). Ora, em relação ao desporto profissional, nunca Sílvio Lima parece admitir a mesma condescendência que manifesta em relação à profissionalização da arte. Não seria, por exemplo, admissível uma espécie de mecenato desportivo que garantisse aos desportistas que dedicassem à sua actividade toda a sua «energia físico-mental»? Haverá, ainda assim, diferenças entre o estatuto social da arte e do desporto que, no primeiro caso, justifiquem «o mecenatismo particular e estadual» e no segundo não?

A verdade é que, quando, em 1943, Sílvio Lima volta a escrever sobre as relações entre trabalho e desporto, num ensaio com o curiosíssimo título «Desportos por procuração», a defesa do *amadorismo* desportivo, na acepção precisa que atrás tentei elucidar, continua irrevogável, quando Sílvio Lima escreve o seguinte:

“ a equitação (...) como desporto, é uma coisa, e a corrida de cavalos é outra coisa (esta representa a comercialização da primeira). ”

Lima, 2010: 205

Não há dúvida que, para Sílvio Lima, o espectador do desporto não tem, por assim dizer, a mesma importância do que quem assiste a um espectáculo teatral ou a um concerto. Embora haja certas ocasiões em que o desporto assume uma dimensão estética, a verdade é que, como atrás vimos, «o jogo em si mesmo não é artístico nem inartístico». Este ponto é fulcral, pois, ao defender a tese de que o desporto não proporciona ao espectador, por si só, uma experiência axiologicamente comparável à da arte, Sílvio Lima parece querer reduzir os benefícios (educativos, políticos, morais e, no limite, *económicos*) do desporto apenas ao praticante e, por isso, realiza a claríssima distinção entre desportista e o espectador de desporto (que, recorde-se, muitas vezes chega a converter-se em anti-desportista). Ora, se o desporto como espectáculo é, quase por completo⁸, condenado e se o profissional do desporto é, também ele, e salvo uma excepção muito precisa⁹, visto como inimigo mortal do

8. Apenas na medida em que o espectador for motivado a tornar-se praticante é que os estádios cumprem a sua função essencial: «o estádio deve (...) ser uma verdadeira *escola* de desporto (...). [O seu papel] será mais *exercicional* que *espectacular*, mais dinâmico que estático. Esta predominância da primeira função restringirá os abusos perigosos do espectadorismo.

O espectador não será expulso do tablado, mas será solicitado a abandonar a sua estática postura e a intervir dinamicamente no estádio. Se é moço e real amante do jogo, porque razão há-de o espectador continuar sempre lá no alto, imerso como cegonha em reumatizante quietismo?» (Lima, 2002: 1081).

9. «Pergunta-se agora: não pode – em caso algum – o jogador fazer do jogo uma profissão?

Respondo: não pode como jogador, mas pode fazê-lo como *professor* e *treinador de jogo*. Exemplifico:

A equitação (...) é um desporto; pois bem, o equitador pode ensinar esta *técnica* (por ex., num instituto) e desse ensino receber o óbolo das suas lições. Não é aqui o desporto que é remunerado, mas o seu *magistério*, o carácter pecuniário do desporto continua a manter-se íntegro», (Lima, 2002: 1082).

próprio desporto, então compreende-se facilmente a posição de Sílvio Lima.

A pergunta que talvez se imponha fazer, neste momento, é se o trabalho profissional, actividade intrinsecamente humana, se revela, sempre e de modo definitivo, incompatível com o desporto. Claro que muitas das consequências nefastas de que Sílvio Lima falava nos seus ensaios se tornaram ainda mais visíveis no desporto contemporâneo. Mas dever-se-á essa degenerescência do desporto apenas à sua crescente especialização e profissionalização? A verdade é que o trabalho profissional é, muitas vezes, um promotor do desenvolvimento das qualidades humanas, como o próprio Sílvio Lima não deixa de realçar:

“ o trabalho é acto humano, é acto intencional, reflexivo, metódico; mais ainda, é acto social, uma conquista ou criação do homem sobre a natureza. ”

Lima, 2002: 1082

Por outras palavras, o trabalho não implica obrigatoriamente que quem trabalha se inferiorize «até ao baixo plano do animalesco», expressão de que Sílvio Lima se serve para caracterizar o desportista profissional. O desportista, se realmente o for, será sempre «não o perfeito animal, mas o perfeito *cidadão*, exemplar harmonioso de formosura moral e física». Por outro lado, qualquer trabalhador profissional pode – sublinho, pode – permitir que o trabalho (ou quem o dirige) o transforme em *ferramentas* ou em *máquinas*

produtoras de rendimento. Não estará o desportista profissional em piores condições de respeitar o carácter intrinsecamente livre do desporto pelo facto de depender dos rendimentos que auferir da sua profissão? Talvez, mas nesse caso não estará em condições especialmente distintas das de qualquer outro trabalhador. E, se for esse o caso, o trabalho deixa de ser «acto intencional, reflexivo, metódico». E, sobretudo, deixa de ser «conquista ou criação do homem sobre a natureza». Em suma, será que o trabalho, nas modificações que sofreu e está a sofrer na época contemporânea, estará condenado a ser *infra-humanizante*? E se o não estiver, por que motivo será esse necessariamente o destino do desporto profissional? Eduardo Lourenço, que foi aliás aluno de Sílvio Lima, escreveu um dia:

“ ***Basta que haja um só homem que transcenda a classe para que todos os homens sejam susceptíveis de a transcender também. E lá se vai o absoluto da teoria.*** ”

Lourenço, 2011: 71

Estou de acordo com esta tese e, por isso, julgo ser suficiente haver um desportista profissional que, em plena competição, não *queira ganhar a qualquer preço* (e, como é óbvio, aja congruentemente com esse princípio), para que todos os outros o possam fazer também. Há alguns anos, ao ler um livro dedicado ao tema do *fair-play*, deparei-me com um curioso relato do então árbitro de futebol Vítor Pereira sobre uma acção do tenista profissional Michael Chang:

“ Jogava uma partida para um qualquer master, quando viu o árbitro desse encontro conceder-lhe ponto por uma bola que tinha saído do court. De imediato, confessou ao árbitro que a bola tinha roçado na sua raquete, fazendo com que o ponto fosse atribuído ao adversário. Não sabemos se o seu comportamento teria sido o mesmo caso essa situação ocorresse num match-point. De todo o modo não deixa de ser um elevadíssimo caso de espírito desportivo. ”

Pereira, 1998: 209

O relato interessa-me em si mesmo, mas gostaria de sublinhar a referência que, com alguma suspeição, Vítor Pereira faz quando diz: «Não sabemos se o seu comportamento teria sido o mesmo caso essa situação ocorresse num *match-point*». Ou seja, o ponto em causa poderia não ser assim tão decisivo, dado que no ténis, como todos os que seguem esta modalidade sabem, todos os pontos à partida são iguais, mas *há uns que são mais iguais do que outros*. E, se fosse um ponto que determinasse automaticamente a derrota de Chang, seria possível e – Vítor Pereira não o diz explicitamente, mas... – até natural ou *quase aceitável* que o tenista norte-americano de origem chinesa nada tivesse dito.

Ora, três anos após estas palavras de Vítor Pereira, o tenista profissional Wayne Arthurs, numa competição realizada em Lyon, viveu uma situação rigorosamente idêntica à de Michael Chang e, também ele, informou o árbitro que a bola tocara ligeiramente

na sua raqueta¹⁰. Houve, no entanto, uma pequena diferença. Tratava-se de um *match-point* e, ao agir como agiu, Arthurs acabou por vir a perder um encontro que, caso tivesse permanecido calado, teria ganho sem que mais ninguém se tivesse apercebido da sua falta de *fair-play*.

Que concluir desta situação? É evidente que nem todos os desportistas profissionais se comportam como Wayne Arthurs no *match-point* de Lyon. Mas, parafraseando Eduardo Lourenço, poderei sempre dizer que basta que haja um só desportista profissional que defenda e promova o *fair-play* para que todos os outros sejam susceptíveis de o defender e o promover também. E, nesse caso também, será forçoso aceitar, ao contrário do que defendia Sílvio Lima, que o profissionalismo não significa necessariamente a degradação do desporto e sobretudo da humanidade do desportista.

10. Para uma análise e discussão mais desenvolvida e aprofundada do que chamei já, em diversas ocasiões, o *caso Arthurs*, cf. Lima, 2007: 63-69.

NOTA FINAL

Apesar de o desporto ter desempenhado desde sempre um papel importante na minha vida, quer como modesto jogador de ténis, quer como apaixonado adepto sobretudo de futebol e de rugby, a verdade é que apenas fiz dele assunto de estudo e de reflexão mais sistemática, quando comecei a leccionar, durante o ano lectivo de 2004-2005, na Universidade de Évora diversas disciplinas dos cursos de Educação Física e Desporto. Depressa se tornou claro para mim que a área da filosofia do desporto é um enorme campo de possibilidades de investigação que tenho procurado desenvolver desde então. Alguns dos capítulos de *Estética e Desporto* constituem, por isso, o resultado, devidamente actualizado, de algumas experiências de estudo que fui realizando ao longo da última década. Assim, as ideias principais do capítulo «A percepção

competitiva» foram expostas em comunicações apresentadas a dois congressos internacionais (o primeiro em Lisboa em Dezembro de 2007 e o segundo em Dundee, Escócia, em Março de 2009), das quais resultou a publicação de um artigo em língua inglesa, intitulado «The competitive perception», na revista *Sports, Ethics and Philosophy* (Vol. 6, nº 1, Fevereiro de 2012, Londres, Routledge, 61-66).

Por outro lado, desde que comecei a estudar e a ensinar filosofia do desporto, a obra de Sílvio Lima revelou-se um interlocutor privilegiado para esta componente da minha actividade académica. Daí que, em trabalhos anteriores, tenha dedicado ao antigo professor da Universidade de Coimbra uma atenção particular. Foi o caso do meu livro *O Fogo do Espírito – Desporto, Olimpismo e Ética* (Academia Olímpica de Portugal, 2007). Para além disso, muitos dos aspectos tratados nos capítulos quarto («Sobre a filosofia do desporto em Portugal: o caso de Sílvio Lima») e quinto («Desporto e profissionalismo») do presente volume correspondem, respectivamente, ao conteúdo da lição «A Filosofia do Desporto segundo Sílvio Lima», que apresentei no âmbito das provas de Agregação em Filosofia realizadas a 31 de Março e a 1 de Abril de 2014 na Universidade de Évora, e ao ensaio «Ética e Desporto Profissional Considerações a partir da perspectiva filosófica de Sílvio Lima» incluído no volume colectivo organizado pelo Plano Nacional de Ética no Desporto (PNED): *Ética e Valores no Desporto* (Edições Afrontamento, 2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRE, Manuel (2009), *Poesia*, vol. II, Lisboa, Dom Quixote.
- DOMINICI, Christophe, KINTZLER, Catherine (2007), «Le rugby est une philosophie du contact», declarações recolhidas por Julien Charnay e Martin Legros, *Philosophie Magazine*, nº 12, Setembro, 32-37.
- DUFRENNE, Mikel (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F.
- (1976), «L'oeuvre et le public», *Esthétique et Philosophie*, vol. II, Paris, Kliencksiek, 273-288.
- FERREIRA, Vergílio (2013), *Pensar*, Lisboa, Quetzal [1992].
- GALEANO, Eduardo (2006), *Futebol: sol e sombra*, Lisboa, Livros de Areia [1995].
- GILBERT, Brad, JAMISON, Steve (2007), *Winning Ugly – Mental Warfare in Tennis – Lessons from a Master*, Londres, Pocket Books.
- HELDER, Herberto (2014), *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora.

- HUIZINGA, Johan (2003), *Homo Ludens. Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, Lisboa, Edições 70 [1938].
- HUSTON, Mark R. (2010), «Losing Beautifully», AAVV, *Tennis and Philosophy – What the Racket is all about* (Org. de David Bagget), Kentucky, The University Press of Kentucky, 200-219.
- LIMA, João Tiago [Pedroso de] (2007), *O Fogo do Espírito – Desporto, Olimpismo e Ética*, Lisboa, Academia Olímpica de Portugal.
- LIMA, Sílvio (2002), *Obras Completas*, vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2010), *Sílvio Lima e o Desporto* (Org. de Pedro Falcão), Coimbra, Imprensa da Universidade.
- LOURENÇO, Eduardo (2011), *Heterodoxias, Obras Completas*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MAFFEI, Luis (2012), «As espessuras do tempo (Barbosa)», Nei Lopes; Mauricio Murad; Luis Maffei, *Contos da Colina – 11 ídolos do Vasco e sua imensa torcida bem feliz*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, pp. 27-36.
- McENROE, John, KAPLAN, James (2002), *Serious – The Autobiography*, Londres, Little Brown.
- MERCURY, Jean-Yves (1993), «La peinture: une alchimie corporelle», AAVV (Org. François Heidsieck), *Merleau-Ponty – Le philosophe et son langage*, Recherches sur la philosophie et le langage, nº 15, Grenoble, pp. 261-289.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964a), *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- (1964b), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- (1992), *O olho e o espírito*, Lisboa, Veja.
- O'NEILL, Alexandre (1990), *Poesias Completas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PERDIGÃO, Paulo (2010), «O Dia em que o Brasil perdeu a Copa», AAVV, *Especial BRAVO! – Literatura & Futebol*, São Paulo, Ed^a Abril, pp. 108-119 [1986].

- PEREIRA, Vítor (1998), «Alta Competição e Fair Play: realidades antagónicas», AAVV, *Desporto de Alta Competição – Que Fair-Play? Actas do III Seminário Europeu sobre Fair-Play*, Lisboa, Horizonte, pp. 205-210.
- QUEVAL, Isabelle (2004), *S'accomplir ou se dépasser. Essai sur le sport contemporain*, Paris, Gallimard.
- (2009), *Le sport – Petit abécédaire philosophique*, Paris, Larousse.
- SÉRGIO, Manuel (1988), *Para uma Epistemologia da Motricidade Humana – Prolegómenos a uma nova ciência do homem*, Lisboa, Vega.
- (2012), *Crítica da Razão Desportiva*, Lisboa, Instituto Piaget.
- SIMÕES, António (2016), «A escrever como Messi [Sobre Para Aquela Que Está Sentada No Escuro À Minha Espera de António Lobo Antunes]», *A Bola*, Lisboa, 2/XII/2016, p. 42.
- VALÉRY, Paul (2016), *Mauvaises pensées et autres*, Paris, Payot & Rivages [1942].
- VIVAS, Eliseo (1959), «Contextualism reconsidered», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XVIII, nº 2, Denver, The American Society for Aesthetics, Dezembro, pp. 220-240.
- ZARKO, Raphael (2014), «Filha de Barbosa lembra goleiro e diz: *Ele não passou essa vergonha*», *Globo*, 9/VII/2014.



COLEÇÃO
HISTÓRIA E DESPORTO