

Voz, violência e futebol: Uma análise do livro *No fue penal: Una jugada en dos tiempos* de Juan Villoro

Voice, Violence and Football: an Analysis of the Book
No Fue Penal: Una Jugada en Dos Tiempos
by Juan Villoro

Luiza Sousa Romão
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
luizaromao8@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-7640-1269>

Resumo: Este artigo aborda a novela *No fue penal: una jugada en dos tiempos* (2023) do escritor e pesquisador mexicano Juan Villoro tendo em vista a construção antagônica dos dois protagonistas, El Tanque (técnico de futebol) e Valeriano (árbitro de vídeo). A análise evidencia como cada personagem experimenta o jogo de uma maneira distinta, o primeiro vinculado a um ordenamento sonoro da realidade e o segundo, a um paradigma videocêntrico. Para tanto, este estudo articula teóricos do futebol, como José Miguel Wisnik (2008) e Luiz Henrique Toledo (2002), com referenciais bibliográficos sobre voz e corpo na literatura latino-americana como Ángel Rama (1985) e Cornejo Polar (2000), Leda Maria Martins (2021) e Aguilar e Câmara (2017).

Palavra-chave: literatura latinoamericana; voz; futebol; violência.

Abstract: This article discusses the novella *No fue penal: una jugada en dos tiempos* (2023) by Mexican writer and researcher Juan Villoro, focusing on the antagonistic construction of the two protagonists, El Tanque (football coach) and Valeriano (video referee). The analysis highlights how each character experiences the game in a distinct way: the former linked to a sonic ordering of reality, and the latter to a videocentric paradigm. To this end, this study integrates football theorists such as José Miguel Wisnik (2008) and Luiz Henrique Toledo (2002), with bibliographical references on voice and body in Latin American literature, including Ángel Rama (1985)



and Cornejo Polar (2000), Leda Maria Martins (2021), and Aguilar and Câmara (2017).

Keywords: Latin American literature; voice; football; violence.

1 Voz e escrita: algumas questões

Antes de adentrar na análise do livro *No fue penal: una jugada en dos tiempos* [Não foi pênalti: uma jogada em dois atos], gostaria de retomar alguns pontos do debate sobre oralidade e escrita no âmbito dos estudos literários latinoamericanos, dado que este é um dos temas centrais da novela de Juan Villoro.

Para começar, pondero como a escrita foi instituída no continente americano enquanto *locus* do saber europeu e instrumento do poder colonial em oposição às culturas, conhecimentos e práticas orais pré-existentes neste território. Como aponta Martins (2021, p. 34) “o domínio da escrita foi instrumento na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus”, duplicando a violência física contra os povos indígenas e afro-diaspóricos em violência e extermínio epistemológico.

Utilizada para ordenar o espaço urbano, delimitar os domínios da propriedade privada, criar jurisprudências e noções de estatalidade/legalidade, a escrita complementou e deu suporte simbólico à cena da conquista já que, como aponta Aguilar e Câmara (2017, p.107), “não só os conquistadores põem em cena – nessa primeira chegada – seu domínio sobre o outro, mas também, com a escrita, se apropriam de territórios, produzem autoridade e fundam tempos e espaços”.

Esse processo émeticamente analisado por Rama em *A cidade letrada* (1985). Segundo o autor uruguai, a cidade colonial - espaço elegido pelas metrópoles ibéricas para tutoriar e ordenar a sociabilidade latinoamericana - é co-sustentada e narrada por uma cidade letrada inserida em seu interior - espaço construído por um conjunto de intelectuais que, através da escritura, alimentou o campo simbólico do poder, erigindo uma cidade escriturária em detrimento à cidade real. Esta relação entre poder e classe intelectual assumiu, através dos séculos, diversas configurações, indo do mecenato inicial, à participação ativa de escritores na máquina pública e à precária autonomia baseada na imprensa e no mercado das letras a partir do século XIX.

Numa primeira leitura histórica, portanto, a escrita define-se como o polo positivado do binômio letra-voz, ocupando o posto mais alto na hierarquia colonial. Porém, um olhar mais apurado à complexidade do diagrama de forças sócio-literárias (sua economia, necessidade de adaptação a novos tempos, anseios de legitimação e construção de identidades locais, entre outros), mostra que essa oposição é um tanto mais complexa. Como afirma Cornejo Polar (2000, p. 237), entre os ideais graus zeros de oralidade e escrita há “uma larga e complicada franja de intersecções. Tudo faz supor que na América Latina essa franja é excepcionalmente fluida e complexa”.

Ángel Rama, por exemplo, anota como a partir de 1870, as cidades modernizadas recorreram à oralidade a fim de validar as literaturas emergentes como autênticas e nacionais.

"A constituição das literaturas nacionais que se cumpre no final do século XIX é um triunfo da *cidade das letras*, que pela primeira vez em sua longa história, começa a dominar o seu contorno. Absorve múltiplas contribuições rurais, inserindo-as em seu projeto e articulando-as com outras para compor um discurso autônomo, que explica a formação da nacionalidade e estabelece admiravelmente seus valores."

(Rama, 1985, p. 93, grifos do original)

Nesse caso, as narrativas rurais (poemas, cantigas, histórias) são recolhidas por escritores que as retiram de seu contexto original, privando-as de seus elementos rítmicos, sonoros, ritualísticos e gestuais e imobilizando-as no suporte do papel. A oralidade assim é negociada no interior da cidade letrada, atuando como um bálsamo de autenticidade que legitimaria as identidades e literaturas nacionais em vias de criação. Em outras palavras, para manter seu domínio, a letra necessita retornar à voz e assimilá-la no "responso funeral" do livro, justificando tal procedimento pela suposta¹ iminência de desaparecimento dessas culturais orais:

Não somente havia que desenhar um novo rótulo classificatório, usando o conceito de literatura, para incorporar esses materiais populares; era também necessário que estivessem morrendo enquanto formas vivas da cultura rural. Sua agonia facilitou a demarcação dos materiais e sua transferência à órbita das literaturas nacionais (Rama, 1985, p. 92)

Também o filósofo esloveno Mladen Dolar discorre sobre essa evocação da voz para referendar a letra. Em *A política da voz* (2014), Dolar analisa como Aristóteles (marco referencial da filosofia ocidental) define política a partir da cisão da linguagem entre *phoné* (voz) e *logos* (*phoné semantike*, ou seja, voz que significa), atribuindo ao *logos* a esfera do saber, da política e da atuação pública. Consequentemente, a "pura voz" (aquele que não se encerra na palavra) é estigmatizada como algo próprio do mundo animal, precisando ser docilizado e recalado.

Apesar dessa divisão inicial, Dolar percebe (num movimento análogo ao de Rama) como a cultura ocidental em momentos específicos, majoritariamente vinculados à ritualização e manutenção do poder (como as cerimônias legais, religiosas e de ensino), precisa recorrer à voz para legitimar a letra. Nesses casos, as palavras precisam ser ditas em voz alta para ganhar estatuto de verdade. Não basta, por exemplo, que o juiz escreva "é culpado"; a sentença precisa ser proferida em *viva voz* para que ganhe legitimidade. Funda-se assim uma divisão do trabalho entre letra-voz, na qual a voz, quando solicitada

se apresenta propriamente circunscrita, domesticada, pacificada. Ainda assim, ela é absolutamente necessária para complementar a letra, completá-la, concluir-la. A voz é como a metade perdida da lei, aquela que torna possível sua promulgação [*enactment*], assegurando ritualmente a autoridade da escrita [*letter*].

(Dolar, 2014, p. 197)

¹ Utilizo "suposta", pois grande parte das culturas populares orais continuam existindo e resistindo à precarização programada da cidade capitalista e à invisibilização da literatura instituída. Como aponta Rama, o processo descrito acima "não faz desaparecer a oralidade, sequer dentro das culturas rurais, pois a desculturação que a modernização introduz dá lugar a novas neoculturações, mais fortemente marcadas pelas circunstâncias históricas. Para estas, a *cidade das letras* será cega [sugiro substituir *cega* por *indiferente*; tendo em vista os debates contemporâneos sobre *capacitismo*]." (Rama, 1985, p. 94)

Esse vínculo é percebido por Dolar como algo “frágil e elusivo” dentro da sociabilidade ocidental, uma vez que a voz seria esse ponto dentro-fora do *logos*, que “persistiria em seu núcleo, tornando-a possível e assombrando-a constantemente com a impossibilidade de simbolizá-la” (Dolar, 2014, p. 193). Tal condição de excepcionalidade, de “exclusão inclusiva”, aproxima-a da posição do soberano (figura também paradoxal que, desde a externalidade da lei, a legisla internamente). Daí o risco da insurgência de um outro tipo de voz, a autoritária, aquela “aparentemente ilimitada e solta, ou seja, não mais presa à letra; uma voz que é a fonte e o móvel imediato da violência” (Dolar, 2014, p. 198). A partir da performance de Chaplin em *O grande ditador*, Dolar escrutina os usos que os regimes totalitários fazem da voz, seja como forma de mobilizar e fascinar multidões, seja como dispositivo letárgico e soporífero.

Tendo em vista esta instável e intrincada relação entre oralidade e escritura, proponho uma análise da novela *No fue penal* do escritor e pesquisador mexicano Juan Villoro na qual dois regimes de ordenamento da realidade - um sonoro e outro videocêntrico (ou seja focado, na visão/letra) - se contrapõem. Além dos contornos literários da obra, intento averiguar como a voz (ou sua ausência) opera no universo futebolístico, por vezes instaurando a lei, por vezes dando vazão à violência e por vezes simbolizando aquilo que não está na ordem do visível.

2 Uma jogada em dois atos

Juan Villoro, autor de *No fue penal: una jugada en dos tiempos* (2023), é um importante escritor e professor universitário mexicano. Nascido na Cidade do México, em 1956, sua vasta obra compreende ensaios, dramaturgia, contos e novelas, recebendo prêmios nacionais e internacionais em Cuba, Espanha, Chile e Argentina. Além disso, Villoro também escreveu diversas crônicas, em jornais como *El País*, *Reforma* e *New York Times*. Sua paixão pela bola deu origem ao compilado de crônicas *Dios es redondo* [Deus é redondo] e *Balón dividido* [Bola dividida], além da novela que analisaremos neste artigo e que narra a última partida de um time de futebol prestes a cair para a série B.

Como o título anuncia, o livro é dividido em duas partes, remetendo à dinâmica de um jogo de futebol. Porém, diferente da lógica linear e sucessiva de uma partida (na qual o segundo tempo sucede ao primeiro), Juan Villoro sobrepõe e repete as duas temporalidades (os mesmos lances são narrados duas vezes por duas personagens). Essa estrutura, além de emular a dinâmica dos *replays* e revisões de lance, põe em evidência o caráter dos narradores. Ao invés de apresentar uma descrição distanciada do jogo, discute-se como as personagens vivenciam, enxergam e elaboram verbalmente a experiência esportiva.

A cultura futebolística é acentuadamente multifacetária, compreendendo tanto o momento ritualizado da partida quanto os pontos de vista veiculados pela mídia e as conversas cotidianas de quem acompanha este esporte. As contendases em campo comumente se desdobram em intermináveis e verborrágicas discussões, já que as impressões de torcedores, profissionais da bola e comentaristas raramente coincidem. Na crônica *Escribir el fútbol*, Juan Villoro comenta que: “o futebol exige palavras, não apenas as dos profissionais, mas as de qualquer torcedor imbuído do atributo suficiente e dramático de ter boca” (Villoro, 2014, p. 22).² O ritual

² As traduções de Juan Villoro são nossas.

futebolístico necessita de um acompanhamento narratológico e majoritariamente falado que, se não o explica ou encerra, ao menos lhe confere novos contornos, promessas e significados.

Em *Lógicas no futebol* (2002), Toledo se debruça sobre esse aspecto, definindo o futebol a partir de três esferas: as regras, as *formas* de jogo e as *representações* construídas pela memória torcedora e pelo imaginário social. Se as duas primeiras características se inserem numa lógica mais objetiva, passível de ser enquadrada em legislações, esquemas táticos e estatísticas, a terceira apresenta-se como uma constante negociação, fincada no substrato social e nas interlocuções entre os incontáveis agentes do futebol. A partir do conceito de *forma-representação*, o pesquisador disserta sobre os treinos, as mesas-redondas e as mesas-de-bar como espaços nos quais essas *representações* são discutidas, confrontadas e/ou reiteradas, seja pela voz daqueles que estão no gramado (*os profissionais*), nas cabines de transmissão (*os especialistas*) ou nas arquibancadas (*os torcedores*):³ “para além de um *hobby* ou espetáculo, as intermináveis e aparentemente infrutíferas discussões cotidianas em torno do futebol consolidam saberes específicos e compartilhados” (Toledo, 2002, p. 282-283).

Em termos literários, me interessa perceber como esse aspecto vocal e controverso do futebol se transforma em matéria ficcional. Como já citado, Juan Villoro elege uma estrutura narrativa bipartida: na primeira parte, a história é narrada por El Tanque, treinador contratado às pressas nas rodadas finais do campeonato; e na segunda, por Valeriano, árbitro de vídeo que deve revisar a partida. Essa dimensão dual, como veremos, compõe tanto o caráter das personagens quanto suas ocupações profissionais, os espaços físicos que lhes são destinados e as formas de narrar.

Antes de ocupar o cargo de treinador, El Tanque, como o apelido militarizado sugere, era um jogador truculento, fanático por futebol e com fama de *leñero*: “Você gostava mais do futebol do que o futebol de você” (Villoro, 2023, p. 80). Já Valeriano, em sua carreira pregressa como atacante, era considerado o maior craque de todos os tempos. Mas não gostava da bola, sentindo-se atraído apenas pela devoção e carinho que as torcidas lhe dedicavam: “O futebol não me importava, mas me apaixonei pelas pessoas” (Villoro, 2023, p. 76).

Ao longo da narrativa, descobrimos que ambos eram amigos de infância, tendo jogado juntos desde a base até a seleção nacional, compartilhando inúmeros momentos de intimidade. A longa parceria, contudo, se interrompe quando acidentalmente El Tanque machuca Valeriano durante um treino. O choque afasta o craque dos gramados e condena o marcador ao escrutínio: “Eu não ligava para os gritos de ‘Judas!’ nos estádios; me importava que pensassem que te fraturei intencionalmente” (Villoro, 2023, p. 45).⁴ Assim, o jogo narrado na novela ganha dupla dramaticidade: é a partida decisiva para o time de El Tanque e o complexo reencontro entre os dois companheiros de juventude.

Em termos práticos, o empate salvaria a equipe de El Tanque do rebaixamento - ainda que o placar sem vencedores soe como algo moralmente desonroso: “o empate é o triunfo dos covardes” (Villoro, 2023, p. 18). A situação, porém, se agrava quando o artilheiro desperdiça um pênalti e, na sequência, uma falta é cometida dentro da área adversária, cabendo ao árbitro

³ Ao longo do trabalho, utilizarei esta classificação tripartida proposta por Toledo (2002, p. 15) e definida nos seguintes termos: “Parto de três realidades dentro do campo esportivo: os *profissionais* (jogadores, técnicos, dirigentes, juízes, preparadores, médicos, etc.), os *especialistas* (a crônica esportiva) e o conjunto genérico de *torcedores*, ‘comuns’ ou nomeados e reunidos em certas coletividades específicas”.

⁴ Como aponta Toledo (2002), muitos ex-jogadores tentam continuar no mercado futebolístico, ocupando a posição de técnicos ou *especialistas*.

de vídeo decidir pela penalidade máxima. Inevitavelmente, a decisão do VAR é posta à prova, gerando especulações: caso Valeriano defira a falta, a escolha será lida pela imprensa esportiva como uma vingança pessoal; do contrário, como conivência em nome dos velhos tempos.

Essa diferença de personalidade entre os protagonistas também se precipita em duas “vozes literárias” distintas. Na primeira etapa do livro, a prosa é rápida e cheia de marcas de oralidade: gírias e expressões idiomáticas do espanhol mexicano acentuam a alteração entre discurso direto e indireto, entre fluxo de pensamento e os gritos destinados ao juiz e aos jogadores. Já na segunda metade, as marcas de oralidade se atenuam e Valeriano chega a se referir ao antigo amigo na terceira pessoa, tomando distância da situação narrada. Esse manejo da língua exemplifica o conceito de *diglosia* de Angél Rama que atesta a existência contígua de dois espanhóis: o corrente utilizado na rua e aquele imobilizado na gramática.

Em termos espaciais, as personagens ocupam duas áreas distintas na novela. El Tanque está dentro do estádio, à beira do campo, sendo visto por todos. Cada um de seus movimentos é gravado por inúmeras câmeras. “Meu lugar no mundo se chama ‘área técnica’, como se fosse um laboratório. É um lugar de tortura, à vista de todo mundo!” (Villoro, 2023, p. 20). Já Valeriano, acima do gramado, numa posição quase divina que recupera a simbologia de ídolo adorado, vê tudo sem ser visto por ninguém. Isto lhe confere um poder imenso: “Nos odeiam porque somos invisíveis” (Villoro, 2023, p. 57). Consequentemente, cada um desses espaços possui um regime de ordenamento da realidade: El Tanque está imerso em um regime sonoro e Valeriano, como analisarei a seguir, em um regime de visibilidade.

3 “Um estádio vazio é um inferno”

Na primeira parte da novela, o som é o principal elemento para a construção do espaço e dos episódios narrativos. Dos berro proferidos por El Tanque, às perguntas impertinentes dos entrevistadores, passando pelas respostas em falso dos esportistas, os cantos/vaias da torcida adversária e o silêncio da torcida local, o estádio vibra com o acontecimento futebolístico e a tentativa fracassada de enquadrá-lo em palavras. Esse regime sonoro se faz explícito já no trecho inicial da novela:

“Abre, abre!” Ah, *que raios*. Ou o cara não me ouve ou não está nem aí... *Me encanta gritar*, não nego. Mas na minha casa, é só eu dizer qualquer porcaria, “me passa o sal”, que Roxana já retruca: “*Não grita que você não tá no estádio*”, diz assim. *Isso não é gritar*, ela deveria me ver aqui, se viesse alguma vez...

Depois da partida, fico sem voz. Chego à sala de imprensa e esse jornalista que me odeia, o Morcego, diz algo que me enche o saco. *Eu adoraria gritar com ele, mas não posso*. Abro o bico e digo o que dizem os gênios do esporte quando já não tem nada para dizer: “Demos tudo de nós, mas as condições não ajudaram”. *Minha garganta arde tanto que me torno amável*. (Villoro, 2023, p. 11, grifos nossos).

Nesse excerto, evidencia-se que a inutilidade dos gritos de El Tanque (seus jogadores não lhe escutam) atrela-se à performance da masculinidade violenta. Diferentemente do espaço doméstico, o estádio é apresentado como o lugar da catarse, autorizando o berro e as pulsões reprimidas no cotidiano (evocado pela figura da esposa) e nas relações pro-

fissionais (a presença do repórter Morcego impede ou melhor, coloca limites na maneira como El Tanque gostaria de se expressar).

Essa construção masculina do “berrão” inverte, de certa maneira, os papéis de gênero socialmente estabelecidos. Como analisa Carson Cavarero (2011), historicamente, a voz histérica, emotiva e excessiva (pura *phonê*) atribui-se às mulheres, enquanto o *logos* (pensamento científico-racional) destina-se aos homens. El Tanque, porém, age como aquele que grita, esperneia e perde a voz.

Não à toa, o xarope (seu vício) aparece como solução milagrosa tanto para as dores de garganta quanto para as desventuras esportivas. Em um de seus delírios, a personagem reflete quão eficiente seria escalar uma equipe de medicamentos: “Se os xaropes pudessem jogar, eu armaria um time do caralho” (Villoro, 2023, p. 32). Essa imagem denota a precariedade do time e a baixa-qualidade técnica dos jogadores a sua disposição. Também aponta para uma *forma-representação* futebolística que vê no grito e no uso desmedido da força, uma saída para vencer: “Quando Frank Sinatra tinha laringite, o show era adiado. Para um treinador, ter laringite é ter trabalho” (Villoro, 2023, p. 28).

Curiosamente, El Tanque tem consciência da inficiência de seus apelos e assume que “A vida não se corrige gritando!” (Villoro, 2023, p. 20). Ainda assim, continua a representar o papel do macho-berrão que, catarticamente, se reconhece dócil e amável após as explosões de raiva. Cria-se, portanto, um ciclo reiterativo de extravasamento e contenção da violência que encontra na voz sua expressão. Ademais, tal agressividade aparece não somente em termos de gênero, mas também em outras esferas. Ao longo do livro, El Tanque reproduz falas discriminatórias contra Ceballos, jogador indígena de origem peruana, e Pedrito, lido como *feminizados* pelo técnico. Revela-se assim a naturalização de posturas racistas, xenófobas e sexistas no âmbito esportivo, algo que permeia não só os cantos de torcida, mas também o discurso de *profissionais e especialistas*.

Em *La identidad se forja en el tablón: masculinidad, etnidad y discriminación en los cantos de hinchadas argentinas*, Javier Bundio (2020) descreve um caso quase idêntico ao trecho ficcional que apresentei anteriormente, pontuando que o comportamento ofensivo compõe os códigos esperados pela cultura torcedora do *aguante*:

É comum, quando um menino insulta ou grita em lugar inapropriado, escutar os adultos dizerem “vai gritar no estádio”. Essa reprimenda sinaliza que os insultos, as zoações, o que poderíamos chamar de comportamento “grosseiro”, compõe a atuação e se interpreta como tal no contexto do estádio. (Bundio, 2020, p. 57).

El Tanque não se comporta como um adulto na novela, mas sim como a criança descrita por Bundio. Essa comparação revela, por um lado, que o futebol permite uma suspensão frutífera da seriedade da vida adulta, algo formulado por Javier Marías (2024, p. 17) como “a recuperação semanal da infância”. Por outro, sua situação de excepcionalidade e de liberação das pulsões reprimidas no dia-a-dia, quando ativadas em chave violenta, resulta em algo próximo da voz *autoritária* descrita por Dolar. Através do uso “grosseiro” de gritos e insultos, percebe-se um processo de infantilização dos homens que, quando cobrados, se justificam dizendo que foi “só uma brincadeira”. Isto é, desresponsabilizam-se da violência verbal que engendraram e apelam para a suposta “dimensão lúdica” do xingamento.

Cabe recordar que, segundo Johan Huizinga (2008, p. 11), o lúdico seria uma esfera autônoma e livre, dissociada da realidade corriqueira: “o jogo não é a vida ‘corrente’ nem a

vida ‘real’. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. De fato, o jogo não produz materialidade e seu caráter divertido provém justamente dessa falta de produtividade. Porém, esta ideia de uma esfera *completamente autônoma*, é algo que precisa ser matizado, seja teoricamente, seja enquanto prática esportiva, já que tais falas *performativamente* produzem violência e reafiram um campo simbólico excludente e autoritário.

Ademais, a similiaridade entre a postura da criança-torcedora e de El Tanque também detona o embaralhamento das posições de técnico (*profissional*) e *torcedor* na novela. Dada a inutilidade das suas instruções gritadas à beira de campo, El Tanque desiste de montar esquemas táticos, ou seja, de performar o maestro que desde fora dispõe e organiza as movimentações em campo. Ele passa a repreender jogadores e reclamar da arbitragem, reproduzindo uma postura bastante frequente na corporeidade torcedora. Somado a isso, a personagem reclama das arquibancadas que, ao invés de manifestar solidariedade ao time, permanecem em silêncio: “Não temos nem um cachorro que grite por nós...” (Villoro, 2023, p. 18). A torcida rival, ao contrário, esbanja vitalidade: “o Morcego respondeu que a torcida está melhor treinada que minha equipe” (Villoro, 2023, p. 26).

Nesse trecho também faz-se menção às relações entre treino e partida, entre o espaço ritualizado da contenda e suas preparações mais prosaicas. Como aponta Toledo (2002), as relações entre essas duas esferas são bastante conflitantes, abarcando discursos opostos como “treino é treino, jogo é jogo” e “se joga, como se treina”. Isto é, há uma oscilação entre a abordagem de futebol modernizada que investe na preparação física, médica, psicológica de jogadores e outra, que apoia-se no “talento nato” de jogadores. No caso de El Tanque, dada a ausência de craques no escrete e a precariedade material do time, confia-se na “força do grito” e na “técnica da pizza”.

Quando descreve seu método de trabalho, El Tanque revela que se inspirou na quantidade de fatias de uma pizza para aperfeiçoar as cobranças de pênaltis. A passagem é narrada de maneira cômica. Ao absurdo da pizza, soma-se a obsessão pelo número seis (o que nos remete às anedotas sobre Zagallo e o número 13). Tido como amuleto, esses números parecem imbuídos de uma força místico-religiosa, capaz de apresentar uma arqui-narrativa que articule os pontos soltos e incompreensíveis da experiência futebolística. Eles apaziguam a ansiedade com um ilusório “sentido total” e põe em marcha uma rede de crenças, promessas e apelos transcedentais. Nesse ponto, a voz cumpre um papel central, dada sua ligação com o âmbito religioso e ritualístico da palavra. Consolida-se como a via através da qual as obsessões e as súplicas por vitória se dão a conhecer.

Quando treinávamos os pênaltis cada um devia chutar seis. É o número chave; se faz menos, não aperfeiçoa a jogada, se faz mais, repete sem concentração. O Morcego diz que isso não é um método, é uma mania. Se soubesse da onde tirei a ideia, acabava comigo. Pedi uma pizza e a cortei em seis pedaços; era a divisão ideal, nem uma fatia a mais, nem uma a menos. Foi como ver um esquema tático. [...] Guardiola pode comprar o jogador mais caro do mundo e eu tiro minha inspiração de uma pizza, duas maneiras de ver o futebol. (Villoro, 2023, p. 35)

Esta passagem também ressalta a diferença abissal entre as condições de trabalho de El Tanque e a tecnologia “de ponta” do futebol europeu, personificado na figura de Guardiola.

Cabe ainda lembrar que os seis pênaltis ensaiados no treino viram dois durante a partida: aquele perdido por Pedrinho (que insiste em cobrá-lo apesar da advertência contrária de El Tanque) e aquele do time adversário que será (ou não) validado pelo árbitro de vídeo. Considerado o ponto mais tenso e crucial do futebol, o pênalti concentra em dois jogadores a responsabilidade da partida. Se geralmente o tempo do futebol é dilatado, a penalidade máxima apresenta-se como a contraface do cronômetro: são segundos breves que podem mudar decisivamente o rumo do placar e, no caso da novela, o destino do time.

Não à toa, essa primeira metade da obra termina logo antes da decisão do VAR. El Tanque já não suportando a iminência da derrota e do rebaixamento, fecha os olhos e deixa-se submergir na dimensão sonora. Não mais está no estádio. Volta os ouvidos para a sacada de sua casa, onde o barulho da água pela tubulação o acalma: “Esta é minha defesa, a única defesa do treinador: fechar os olhos. Estou só, em silêncio, o mundo não existe, nada acontece, o único que escuto é o ruído da água que sobe pra varanda” (Villoro, 2023, p. 52).

Na segunda metade do livro, intitulada “La versión de Valeriano”, as mesmas cenas são revistas pelo ângulo da câmera de vídeo, porém desprovidas de som. No primeiro ato, como descrevi, a voz é o motor da ação. No segundo, no entanto, ela será interditada, produzindo a imagem de uma boca que se move sem emitir ruído. Do extremo do berro, somos lançados ao extremo do silêncio. E neste *replay*, os gritos mudos de El Tanque ganham contornos patéticos. É uma voz violenta que não produz acontecimento ou autoridade, é uma voz que esperneia girando em falso: “Continua gritando, Tanque, se esgueira! [...] Você não pode fazer nada, mas tem que gritar para que toda a galáxia pense que está fazendo algo. Sempre foi assim, tagarela por natureza, gritão por necessidade” (Villoro, 2023, p. 67). Nesta nova versão, como apresento a seguir, o que está em jogo é um ordenamento da realidade videocêntrico, baseado na visão e na sujeição da voz aos termos da letra.

4 Lábios mutados

Ao contrário do basquete, em que os árbitros enunciam a sentença no microfone, o juiz de futebol não fala ou se justifica: suas decisões se manifestam apenas pelo uso de cartões, gesto e apito (pura voz, sem palavra). Imerso no acontecimento, o juiz implica-se fisicamente nos deslocamentos da bola, nas disputas entre jogadores e no ambiente torcedor. Sua ação é constantemente atravessada por vrias e reclamações, o que cria uma tensão sonora entre quem legisla, quem joga e quem apoia.

Na novela, El Tanque ironicamente sugere que os próprios juízes se sentem fascinados pela reação que provocam nas torcidas: “Um estádio vazio é um inferno, não sobra dúvida. Mas os árbitros têm uma relação equivocada com o ruído. Apitam para que todos gritem. Precisam do escândalo, ainda que seja feito de insultos. Preferem que cinquenta mil perturbados xinguem sua mãe a que lhes aplaudam duzentos agradecidos” (Villoro, 2023, p. 15). Esse aspecto, contudo, é ausente quando nos referimos aos árbitros de vídeo.

Afastado do campo, o VAR acompanha o jogo desde uma sala fechada e incomunicável que “pode ser localizada no próprio estádio ou em local distante”, segundo o Manual de Regras da CBF (2020) e revisa inúmeras vezes o mesmo lance. Na novela, Valeriano ocupa essa posição e, em prol de uma suposta imparcialidade e maior precisão, muta os vídeos da partida:

Prefiro ver as partidas *em silêncio*. É algo muito esquisito: se tiro o volume, sinto que isso já passou; vejo as jogadas como se fossem um *reprise*. Trabalha-se melhor assim. Por outro lado, o público te coloca no momento presente, no instante, no milésimo de segundo em que o árbitro central faz merda e você tem que intervir. *Ninguém te vê*, mas é como se os olhos da multidão entrassem neste quarto... *Não suporto seus ruídos, suas vozes*.

[...] Deveríamos analisar os jogos só quando já tivessem acabado, como *fazer a autópsia de um morto*. Trabalhar ao vivo é como operar alguém enquanto anda.”

(Villoro, 2023, p. 59, grifos nossos).

Esse trecho exemplifica, com excelência, uma definição de justiça calcada na *desvocalização do pensamento* (Cavarero, 2011), que confia apenas na visão, esmorecendo a dimensão coletiva, corpórea e sonora da experiência. Se a voz é aquilo que situa o evento no instante presente, o silêncio produz a morte do jogo, inserindo-o no tempo pretérito e no “responso funerário” das análises pseudo-objetivas.

Retomando a discussão sobre voz e escritura no âmbito dos estudos literários, seria possível imaginar Valeriano como personagem do *estádio letrado*, que ordena o *estádio real* e o submete à sua lei e campo simbólico. Ainda que tal operação seja carregada de boas intenções: “Eu queria melhorar o jogo pra eles, ver a repetição de uma jogada para que Satanás não inventasse moda” (Villoro, 2023, p. 94), essa concepção de justiça instaura uma suposta impessoalidade, um saber que cinge pensamento e corpo e anula a dimensão relacional da palavra falada. Como afirma Cavarero, [a reticência em relação ao aspecto próprio da voz] “assinala um problema que tem a ver com a inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (Cavarero, 2011, p. 23).

Esta posição quase divina de Valeriano (que protegeria o futebol inclusive das tentações diabólicas) é, no entanto, posta em xeque por El Tanque: “Valeriano: você não está noventa minutos correndo, não tem os olhos nublados de suor, não tem que decidir em uma milésima de segundo” (Villoro, 2023, p. 50). Esta demanda poderia, a princípio, ser lida como a insurgência da voz autoritária contra a lei-letra. Porém, El Tanque não questiona a lei como um todo: ele reconhece o juiz de linha, ainda que o critique. Seu apelo se volta ao árbitro de vídeo enquanto personagem dissociado do presente da partida. Ou seja, qual a legitimidade da Lei quando descorporificada e separada do jogo? Pode alguém que não sofre a pressão das torcidas, o cansaço físico e a pressão da decisão imediata, definir o curso da partida? A possível permissividade e/ou resistência do juiz à torcida não seria parte essencial do futebol, já que, como ironiza Drummond (2022, p. 113): “A imparcialidade do juiz é uma virtude que desejariam se voltasse para o nosso lado”?

Em *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (2008), o pesquisador e crítico literário José Miguel Wisnik argui sobre a especificidade do juiz de futebol em relação aos árbitros de outros esportes. Dada os longos períodos de não-acontecimento durante as partidas, a grande extensão dos gramados e a margem de interpretação da lei (exemplificada na dúvida: “o jogador teve ou não intenção de se chocar o outro?”), a decisão do juiz “se faz dentro de uma margem de aposta que supõe necessariamente a curva probabilística do visível e do não-visível, sem falar, evidentemente, das insondáveis intenções e não-intenções do árbitro, aludidas por sua vez pela parcialidade gritante das plateias” (Wisnik, 2008, p. 2008).

Escrito antes da implementação do VAR no futebol, o texto indica como a busca (bastante neurótica) por averiguações computadorizadas trai exatamente o aspecto de interpretabilidade da lei que nos assombra e fascina no futebol. Particularmente, só consigo pensar em como o uso do VAR tem mudado as formas de se comemorar o gol. Tido como o ápice do regozijo, o gol em geral se manifesta em longos gritos e abraços, embalados pela sua espera e imprevisibilidade. Porém, atualmente, cada vez é mais comum que a validade do feito só seja atestada após longos minutos de revisão pelo VAR. Se anulado, torcedores e torcedoras precisam “engolir o grito”, como quem cata no ar as sílabas despejadas desavertidamente; se confirmado, a celebração se manifesta frouxa, como um convidado que chega para a festa depois do bolo ser cortado. Algo que décadas atrás, Nelson Rodrigues já lamentava com alta carga de ironia: “O profissionalismo torna inexequível o juiz ladrão. E é pena. Porque seu desaparecimento é um desfalque lírico, um desfalque dramático para os jogos modernos” (Rodrigues *apud* Toledo, 2002, p. 164).

No caso da novela *No fue penal*, escrita depois do advento do VAR, Juan Villoro não apresenta uma resolução para o problema: a saída não se encontra na pura voz violenta de El Tanque (ícone de uma *forma-representação* do “futebol-sargentão”), nem tampouco na abordagem videocêntrica e domesticada de Valeriano (próxima de concepção tecnicista e de alto-rendimento do esporte que coaduna com a arenização dos estádios e a transformação exponencial do futebol em puro espetáculo).

Nesse embate de afetos e ressentimentos, a imagem do empate volta à cena nos parágrafos finais do livro: “Seja ou não seja gol, você já está livre de culpa. Uma desgraça nos separou e outra nos une; nós dois nos fudemos. Estamos empatados (...). Te amo, te odeio e te necessito, Pepe. É um milagre. Às vezes, a amizade se parece com o futebol” (Villoro, 2023, p. 97).

Em termos metafóricos, o empate não resolve o jogo. Em uma partida decisiva, por exemplo, ele se prolonga até os tempos adicionais ou a decisão por pênalti. Há ainda os casos em que um placar de iguais marcadores é sinônimo de vitória para um dos times, dado os arranjos de outros jogos; e aqueles em que o empate significa a derrocada. Ou seja, o empate é um falso equilíbrio, uma constante negociação que, em sua instabilidade, apenas prolonga ou repõe os rastro do impasse.

Portanto, ler a relação entre El Tanque e Valeriano a partir do empate traz contribuições importantes: primeiramente, confirma o vínculo de interdependência entre os regimes sonoro e videocêntrico, nomeado por Dolar como divisão do trabalho entre letra e voz. Além disso, nos endereça a questão da violência: assim como a voz atua como substrato presente-ausente do *logos*, sempre a ponto de ressurgir enquanto expressão de autoritarismo, a norma repousa sobre a sanção daquilo que proíbe. “A violência constitui, portanto, no avesso da norma e da ordem que instaura, seu fundamento oculto que, ao manifestar-se, como transgressão e ruptura da ordem, manifesta também o embasamento último em que esta se assenta” (Montes *apud* Toledo, 2002, p. 146).

Tal compreensão, desenvolvida por Toledo no trabalho posterior *Políticas da corporalidade: sociabilidade torcedora entre 1990-2010* (2012), discorre sobre o recrudescimento das políticas repressivas pelo Estado nas últimas décadas. Frente aos embates entre torcedores e a escalada da violência no futebol, as medidas de segurança pública se tornaram ainda mais enrijecidas, limitando-se quase exclusivamente ao monitoramento, punitivismo e exclusão. Além de não identificar a violência promovida pelo próprio braço-armado do Estado como violência, tal abordagem desvia o centro do problema, ou seja, a relação intrínseca entre norma-transgressão que sustenta a sociabilidade contemporânea neoliberal. Além disso, tam-

bém apostava na elitização do futebol, na hiper-espetacularização do jogo e na transformação do torcedor em sócio-consumidor como formas de apaziguar e pacificar as tensões levantadas.

Mais do que apresentar soluções para esse difícil impasse, busco nessa última parte ampliar mais algumas possibilidades de leitura da novela, apresentando ainda outras relações entre voz, violência e futebol.

5 Bola dividida

Além dos protagonistas já apresentados nos tópicos anteriores, outra personagem faz-se presente na novela *No fue penal*: uma figura que bagunça o binômio Pepe-Valeriano e adiciona novas camadas à narrativa. Trata-se de Lorenita, esposa de Valeriano e antiga paixão juvenil de El Tanque.

Porém, diferente dos protagonistas, Lorenita não tem voz própria, dando-se a conhecer somente através da narração dos outros personagens. Ou seja, sua fala passa pela mediação de terceiros. Quando apresentada por El Tanque, ela aparece como uma espécie de “bola dividida” entre os amigos, ocupando o *tropos* da mulher amada e/ou destruidora de corações (um dos estereótipos femininos mais recorrentes nas literaturas futebolísticas). Já quando falada por Valeriano, descobrimos que Lorenita trabalha com ervas e escavações arqueológicas; ou seja, possui um conhecimento científico ancestral vinculado à natureza que lhe permite identificar quais as melhores áreas da região para escavar.

A alusão às vidas, objetos, cidades e ruínas soterradas debaixo da grama constrói um novo regime de ordenamento da realidade na narrativa: uma espécie de presença-ausência não-visível, que entrecorta o curso dos acontecimentos, preenchendo o agora com aparições residuais do passado. Nesse regime, os mortos e suas relações com o futebol ocupam a centralidade.

No caso de *No fue penal*, Valeriano relembra que alguns torcedores desejavam que suas cinzas fossem espalhadas no gramado do estádio. Em resposta a esse “último pedido”, um dos funcionários do clube só permitia que o depósito fosse realizado atrás do gols, evitando assim a degradação do campo: “Não esqueci a relação dos mortos com as plantas, a forma como a grama crescia retorcida quando se alimentava das cinzas dos fanáticos” (Villoro, 2023, p. 85). A grama, assim, não é só a grama, mas a lembrança (presença-espectral) daqueles que já não estão: algo que não pode ser apreendido pela visão, mas que se faz notar através da natureza.

Essa relação entre morte, futebol e preservação da vivência/memória torcedora também se manifesta em muitos cantos de torcida. Vários deles tematizam o desejo de ser enterrado junto ao clube e algumas letras, inclusive, ditam instruções para o futuro enterro. Por exemplo, há cantos que solicitam que o caixão tenha a bandeira ou as cores do clube ou ainda que a bateria entoe os cânticos fúnebres (“Y si tengo que morir / Solo te pido un favor / Yo quiero que sea así /Con la Banda del Ciclón” canta a *barra brava* do San Lourenzo). Em outras letras, os torcedores prometem acompanhar os jogos mesmo do além (“Pra mim não interessa onde for jogar / Vou até o fim do mundo para te apoiar / Nem a morte vai nos separar / Até no céu eu vou te apoiar” profetiza a torcida do Internacional). Em outro mote recorrente, promete-se passar a paixão clubística à prole, isto é, através do legado e filiação sanguínea, a paixão clubística se perpetuará além da morte (“todo amor que eu tenho por ti/ eu vou passar pro meu filho” da Mancha Verde).

Numa primeira análise, pode-se entender essa evocação ficcional da própria morte como prova da fidelidade e devoção à equipe: através da enunciação vocal e da imaginação do próprio sepultamento, a paixão clubística ganha contornos imortais. Outra leitura anota como esse tipo de canção se vincula às mortes reais, ocorridas em decorrência do confronto entre torcidas. Neste caso, a morte é mais que uma metáfora: indica a disposição para brigar e “honrar a camisa” custe o que custar. Uma terceira possibilidade seria escutar esses cantos como forma de simbolizar a *angústia da morte*, algo encarado por Toledo (2012, p. 238) como “fenômeno generalizado das sociedades em que o processo de individuação foi intenso”. Outro viés ainda é vinculá-los às formas de preservar a memória daqueles e daquelas que já não estão presentes, especialmente num momento em que os espaços do torcer passam por modificações estruturais e higienistas decorrente do advento das arenas multiusos. Sobre esse ponto, Flávio de Campos (2014) sugere que:

Talvez haja uma relação entre tal situação [a desterritorialização e desenraizamento das torcidas organizadas nas novas arenas] e a profusão de bandeiras, estandartes e faixas com as quais as torcidas organizadas têm recuperado nomes de antigos atletas de seus clubes e conquistas esportivas. Num momento de afirmação do efêmero e de volatilidade, uma busca por elementos que ofereçam a sensação de estabilidade e perenidade. O recurso à memória contra a fugacidade.

(Campos, 2014, p. 36)

Nesse sentido, me lembro de um jogo do Palmeiras seguinte à morte da torcedora Gabriela Anelli (assassinada nos arredores do estádio após um torcedor rival do Flamengo arremessar uma garrafa de vidro). Naquela ocasião, além de bandeiras com frases *in memoriam*, a torcida após evocar os onze jogadores escalados em campo, gritou o nome da torcedora. Dizer em voz alta o nome dos escalados é uma das ritualísticas mais comuns no futebol, replicando uma espécie de “chamada escolar” e “salve” antes do apito inicial. Nesse caso, o nome de Gabriela foi gritado junto com os vivos, embaralhando as noções tradicionais de presença-ausência e tornando-a parte das pessoas escaladas para a partida. Nota-se também que o uso da voz é estratégico. Ao contrário de bandeiras, faixas e instrumentos que podem facilmente ser vetados por instituições jurídicas e direções dos clubes, a voz é algo inapreensível. Sua particularidade fugaz permite criar espaços provisórios e dificilmente rastreáveis de resistência e memória.

Também o escritor uruguai Eduardo Galeano (2018) aborda essa dimensão de morte-perenidade futebolística no conto *Papai vai ao estádio*. Nele, joga com a dupla filiação (torcedor-time; pai-filho) de maneira anedótica, ao comentar sobre um filho que leva as cinzas do pai regularmente ao estádio:

— Foi seu último desejo.

Domingo após domingo, o filho traz as cinzas do autor de seus dias e as põe sentadas ao seu lado na arquibancada.

[...] Às vezes o pai ia até o estádio numa garrafa de vidro.

Mas numa tarde os porteiros impediram a entrada da garrafa, proibida graças à violência nos estádios.

E a partir daquela tarde, o pai vai numa garrafa de papelão plastificado.

(Galeano, 2018, p. 82)

A princípio a cena parece corriqueira: um filho que acompanha o pai regularmente ao estádio. A situação, contudo, ganha traços absurdos quando percebemos que a morte do pai não altera a rotina torcedora da dupla e, mais ainda, quando imaginamos as cinzas embaladas em papelão plastificado. Assim, desejo evocado oralmente nas arquibancadas ganha corpo e realidade. Que a cena seja descrita com naturalidade pelo narrador, só potencializa seu humor.

Outro ponto a se destacar neste conto de Galeano é a proibição de entrada de objetos de vidro. Essa medida passou a ser adotada em diversos estádios do mundo após a publicação do Relatório Taylor em 1990. Escrito na Inglaterra após o desastre de Hillsborough (no qual 97 torcedores do Liverpool morreram asfixiados em decorrência da superlotação das arquibancadas e da gestão desastrosa da polícia local),⁵ o relatório prevê uma série de medidas a fim de evitar a violência nos estádios. Entre elas, a obrigatoriedade de assentos em todos os setores (*all seated*), o monitoramento por câmera dos torcedores, a proibição da venda de bebidas alcoólicas e o recrudescimento das revistas policiais. Utilizado como modelo de segurança pública, a maior parte dessas deliberações são adotadas também no Brasil, especialmente após a publicação do Estatuto do Torcedor em 2010.

Na novela de Villoro, Valeriano levanta este tópico ao comentar a mudança de postura nas *barras*: um processo próximo àquele descrito por Bernardo Borges Buarque de Hollanda (2012), João M. C. Malaia (2012) e Toledo (2012).⁶ No caso mexicano, percebe-se que os códigos de conduta entre torcedores se altera com a infiltração e controle das máfias nas torcidas organizadas (até então o uso de armas de fogo era visto como covardia e interditado nas brigas). Valeriano relata como as antigas associações torcedoras vão dando lugar às bandas; e os confrontos mão-a-mão, passam a ter o manejo ilegal de revólveres e facas. A tensão culmina no seguinte episódio:

Uma tarde [Lorenita] voltou com a cara assombrada e disse que os arbustos já não cresciam sobre as ruínas de outra época, mas sobre pessoas. Levou os arqueólogos a um lugar que parecia anunciar uma cidade debaixo da terra e encontraram uma fossa comum.
O mesmo aconteceu em outras excursões. A “parteira” veiovê-las e organizaram-se buscas de corpos. As mães que tinham filhos desaparecidos começaram a sair com Lorenita e, em meio atanta mortandade, encontraram corpos com camisetas dos Chivas. (Villoro, 2023, p. 87)

⁵ Para mais informações sobre o desastre de Hillsborough, as campanhas de criminalização e culpabilização do *hooliganismo* e o longo processo judicial de apuração dos fatos, ver Hillsborough 2016A, 2016B.

⁶ No livro *A torcida brasileira* (2012), os autores supracitados analisam as mudanças de perfil na cultura torcedora brasileira, sugerindo três momentos históricos basilares. Entre os anos 40 e 60, identificam o surgimento das torcidas uniformizadas (como a Charanga Rubro-Negra, comandada por Jaime de Carvalho), dentro de uma estética carnavalizante e personalista, vinculada ao nacionalismo de Getúlio Vargas e, ao subsequente, progressismo de Juscelino Kubitschek. Já nos anos 60, no contexto de ditadura militar e da insurreição juventude progressista, percebe-se a criação das Torcidas Jovens, como dissidência das torcidas uniformizadas. Nomeando-se como torcidas organizadas, essas agremiações reivindicam o direito de criticar o time e seus dirigentes, assim como se organizam numa dinâmica *militarizada*, mais popular e populosa. Por fim, aponta-se para um terceiro momento, após a virada do milênio, ainda pendente de análises mais aprofundadas.

A descoberta dessa fossa comum amarra a estrutura do livro. Primeiramente, conclui a história paralela dos torcedores da Muerte a Las Águilas: grupo de apoiadores fanáticos ao qual El Tanque pertencia e do qual foi expulso por postura excessiva, entregando-os à máfia como vingança. Além disso, insere o debate sobre violência no futebol em um espectro social mais amplo, trazendo à tona questões ligadas ao poder paralelo, às milícias e ao desaparecimento de corpos. A personagem da “parteira” compõe uma dupla com Lorenita: esta lê as paisagens naturais para desenterrar o passado e aquela faz nascer legalmente aqueles que não tinham documento.

Chamavam assim a uma senhora que ajudava as pessoas a nascer de novo, com documentos em dia. Muitos viviam sem existir até que ela conseguisse sua certidão. Quando voltei ao povoado com Lorenita, a “parteira” já estava muito velhinha, mas continuava com o lance dos documentos. Agora conseguia certidões de óbito para os desaparecidos encontrados em fossas comuns. (Villoro, 2023, p. 86).

Além dos mortos presentificados através das plantas e do canto, esse regime de ordenamento da realidade também abrange os vivos que não são *lidos* como tal pela *cidade letrada* (por não terem registro em cartório) e os mortos sem nome desovados em valas comuns. Como vimos, essa história de violência e apagamento se entrelaça muitas vezes com o futebol, sendo recuperada através de cantos de torcida, crônicas esportivas, bandeiras, romances, contos. Mais do que resolver esse diagrama de forças entre voz, futebol e violência, percebo a pluralidade de sentidos colocados em movimento neste *corpus* que mescla objetos da literatura mais instituída e poéticas orais vindas das arquibancadas. A fim de pensar as narrativas futebolísticas a partir de outros paradigmas que não só o videocêntrico, pretendo em próximos trabalhos continuar averiguando as relações estético-políticas entre o campo esportivo e o literário.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo; CÂMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Quando é dia de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de; MALAIA, João Manuel; TOLEDO, Luiz Henrique de; MELO, Victor Andrade de. *A torcida brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.
- HOLLANDA. Bernardo Borges Buarque de. O fim do Estádio-nação? Notas sobre a construção e a remodelagem do Maracanã para a Copa de 2014. In: CAMPOS, Flávio de e ALFONSI, Daniela (org.) *Futebol Objeto das Ciências Humanas*. São Paulo: Leya, 2014.
- BUNDIO, Javier Sebastian. *La identidad se forja en el tablón*. Masculinidad, etnicidad y discriminación en los cantos de las hinchadas argentinas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2020.
- CAMPOS, Flávio de. Arquitetura da exclusão: apontamentos para a inquietação com o conforto, In: CAMPOS, Flávio de. e ALFONSI, Daniela (Org.) *Futebol Objeto das Ciências Humanas*. São Paulo: Leya, 2014.

- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOLAR, Mladen. A política da voz. Tradução de Fábio Roberto Lucas. In: *Literatura e Sociedade*, v. 19, n. 19, p. 192-206, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi19p192-206>.
- GALEANO, Eduardo. *Fechado por motivo de futebol*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.
- HILLSBOROUGH: anatomy of a disaster. Intérpretes: David Conn. Londres: The Guardian, 2016A. P&B. Disponível em: <https://youtu.be/PYNeoTXe-SE?si=2Aw5wgzc2QmP-zBt>. Acesso em: 3 out. 2024.
- HILLSBOROUGH: truhth lies and justice. Londres: Sky News, 2016B. P&B. Série SPECIAL REPORT. Disponível em: <https://youtu.be/bafilt2BG2g?si=vQVbKGwExbch6kMk>. Acesso em: 3 out. 2024.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Moteinro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MARÍAS, Javier. *Salvajes y sentimentales: letras de fútbol*. Barcelona: Penguin Random House, 2024.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografia da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.
- POLAR, Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- RAMA, Angel. *A cidade letrada*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- TOLEDO, Luiz Henrique de. *Lógicas no Futebol*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2002.
- VILLORO, Juan. *No fue penal: una jugada en dos tiempos*. Cidad de México: Almadia e Universidad Autónoma del Estado de México, 2023.
- VILLORO, Juan. *Dios es redondo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.