

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**CANTOS DE TORCIDAS DE FUTEBOL:  
UM ESTUDO DE CASO NA TORCIDA DO FLUMINENSE**

**LUIZA SALES RANGEL**

**RIO DE JANEIRO, 2010**

CANTOS DE TORCIDA DE FUTEBOL:  
UM ESTUDO DE CASO NA TORCIDA DO FLUMINENSE

por

LUIZA SALES RANGEL

Monografia submetida ao Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação do Professor Dr. Eduardo Lakschevitz.

Rio de Janeiro, 2010.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo incentivo desde as categorias de base e especialmente ao meu pai, por ter me ensinado o amor à música e ter me feito tricolor;

Ao meu técnico, Professor Dr. Eduardo Lakschevitz, pelo esquema tático campeão;

À Professora Dra. Martha Ulhôa, por despertar em mim o desejo de ser pesquisadora;

A Cristal Aragão, pelos conselhos de bibliografia que me deixaram na cara do gol;

À Professora Dra. Mônica Duarte, por ter apitado com firmeza para fazer valer as regras do jogo;

Por fim, à torcida do Fluminense Football Club por ter me dado de presente um espetáculo para estudar.

“Eu vou cantar essa paixão que vem de dentro  
Um sentimento verde, branco e grená”

RANGEL, Luiza. *Cantos de torcida de futebol: um estudo de caso na torcida do Fluminense*. 2010. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

A proposta do presente trabalho monográfico é realizar uma descrição analítica da prática musical das torcidas de futebol, tendo como base os dados coletados através da observação da atuação musical da torcida do Fluminense Football Club durante os jogos realizados no estádio do Maracanã durante o Campeonato Carioca 2010. O principal referencial teórico é o trabalho do etnomusicólogo John Blacking (1995). O texto também estabelece diálogo com autores de outras áreas do conhecimento como Murad (1996), Hollanda (2008) e Reis (1998) e com teorias da educação musical como a euritmia, de Dalcroze e a Oficina de Música. Foram analisados os aspectos do repertório e da performance, sob o prisma dos parâmetros musicais. Os resultados desta análise mostram a musicalidade inerente ao homem e apontam para a importância da relação entre a música vivenciada fora da escola e a educação musical formal.

Palavras chave: torcidas de futebol- canto - prática musical.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>2</b>
<b>CAPITULO 1 ESCALAÇÃO.....</b>	<b>8</b>
1.1 QUE TORCIDA É ESSA?.....	8
1.2 BREVE HISTÓRICO DA PRÁTICA MUSICAL DAS TORCIDAS DE FUTEBOL .....	11
<b>CAPÍTULO 2 OS CANTOS: DA COMPOSIÇÃO À PERFORMANCE .....</b>	<b>17</b>
2.1 REPERTÓRIO.....	18
2.2 PERFORMANCE (O SHOW TÁ COMEÇANDO).....	22
2.2.1 Roteiro	
2.2.2 Afinação	
2.2.3 Agógica	
2.2.4 Dinâmica	
2.2.5 Bateria	
2.2.6 Palmas/Coreografias	
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>38</b>

## INTRODUÇÃO

É ano de Copa do Mundo. No país do futebol, o calendário do semestre letivo durante o qual este trabalho foi elaborado sofreu alterações em virtude dos jogos da Seleção Brasileira. Entretanto, é difícil acreditar que as manifestações musicais das torcidas de futebol, o esporte mais popular do Brasil, ainda não tenham sido alvo de pesquisas na área da música. O futebol, principal espetáculo de lazer do século XX, surgiu no Século XIX na Inglaterra e ganhou o mundo (REIS, 2000). Reconhecido como o esporte nacional do Brasil, chegou ao país pelas mãos de Charles Miller, estudante, filho de ingleses radicados em São Paulo. Desde sua entrada no país, o esporte vem atraindo adeptos e a sua espetacularização, discutida por Heloisa Helena Baldy dos Reis, é um processo intimamente ligado à profissionalização do mesmo e à força das Confederações Nacionais e da “Fédération Internationale de Football Association” (FIFA). Essas instituições contribuíram para a difusão do futebol como espetáculo, além de terem obtido sucesso na transformação do esporte em um importante produto da economia mundial do Século XX (REIS, 2000:3). Segundo o site da FIFA na internet, “(...) Com mais de 200 milhões de jogadores ativos, o futebol converteu-se em uma das melhores indústrias do lazer(...)”(Apud REIS, 2002:5. Traduzido de <http://www.fifa.com/fifa>).

Uma manifestação esportiva deste vulto, que movimenta milhares de brasileiros e em ano de Copa do Mundo paralisa até os órgãos públicos, também é capaz de causar um fenômeno musical impressionante: milhares de pessoas cantando juntas, uma mesma música, espontaneamente e aparentemente sem direção musical. Este caráter espontâneo e a magnitude desta performance de grupo enquanto prática musical chamaram a minha atenção.

O interesse pelo estudo dos Cantos de Torcida surgiu no final de 2009, quando passei a freqüentar os jogos do clube carioca Fluminense. A equipe enfrentava à época 98% de chance de ser rebaixada para a segunda divisão do campeonato brasileiro (segundo o matemático Tristão Garcia, do *site* InfoBola) e, paralelamente, lutava para seguir em frente na competição pela Copa Sul-Americana. Desta dramática situação, o time sagrou-se vice-campeão da Copa Sul-Americana e teve um dos melhores aproveitamentos do segundo turno do Campeonato Brasileiro, escapando do rebaixamento numa trajetória surpreendente. O desempenho do time certamente foi afetado por um elemento imprescindível: o apoio da torcida.

Após ser derrotado na primeira das partidas da final da Copa Sul-Americana em uma goleada na casa do adversário, o time foi recepcionado por 500 torcedores no Aeroporto Internacional Antonio Carlos Jobim (Galeão) no Rio de Janeiro. Sobre esta experiência, o atacante do time, Fred, relatou na coluna que assina no *site* do Fluminense na internet: “Nunca tinha visto na minha vida uma demonstração tão grande de carinho após uma derrota. Nem no Brasil nem em qualquer outro lugar do mundo!” e completa:

Todos perguntam qual foi o motivo para a nossa incrível reação, chegando à final da Sul-Americana e deixando a zona de rebaixamento na penúltima rodada do Brasileiro. Com certeza eu respondo: a torcida tricolor. (Fonte: [http://www.fluminense.com.br/materia\\_interna.asp?idn=9240](http://www.fluminense.com.br/materia_interna.asp?idn=9240) acesso em 05/05/2010.)

Esta postura de apoio incondicional adotada pela torcida do Fluminense começou em 2008, durante a campanha do time na Taça Libertadores da América – competição na qual se sagrou também vice-campeão. Um grupo de torcedores auto intitulado Movimento Popular Legião Tricolor passou a agir em parceria com as torcidas organizadas, incentivando o canto como a melhor forma de motivar os jogadores em campo e participar dos jogos. Consta no estatuto do movimento, registrado no *site* do grupo na internet: “O fundamento básico deste

grupo de torcedores é o de cantar, incentivar e apoiar, incansavelmente, o Fluminense Football Club – FFC” (Fonte: [www.legiaotricolor.com.br](http://www.legiaotricolor.com.br)). No *site* há ainda afirmações como: “Não queremos ser apenas espectadores, queremos participar ativamente de cada jogo, fazendo a diferença” e “Nossa proposta é apoiar o Fluminense durante as partidas, cantando ininterruptamente os 90 minutos de jogo (...)” (Fonte: [www.legiaotricolor.com.br](http://www.legiaotricolor.com.br) acesso em 05/05/2010)

Mas é somente presenciando esta atuação da torcida e fazendo parte do imenso grupo de torcedores que se pode ter uma noção mais aproximada do que seja esta manifestação musical. Em primeiro lugar, porque as poucas imagens exibidas pela televisão durante a transmissão dos jogos são apenas um recorte que não faz jus à variedade dos cantos e dos aspectos que envolvem a sua execução em grupo. Em segundo lugar, porque viver a experiência de estar dentro da torcida durante os 90 minutos do jogo fornece uma visão mais completa, ainda que não seja total, da realidade da prática musical nas torcidas.

Na final da Copa Sul Americana em 2009, pude presenciar o desempenho de cerca de 60 mil torcedores do Fluminense cantando juntos, como um grande coro<sup>1</sup>. E foi neste momento que surgiu a principal questão deste trabalho: como é possível que milhares de pessoas atuem como um grupo musical coeso? Mais ainda: existiriam regras ou algum tipo de organização dos aspectos musicais, desde a composição até a performance dos cantos nos estádios?

Para começar a responder a tais perguntas, foi escolhido o Campeonato Carioca de 2010 para o período de observação. Filmando o comportamento da torcida tricolor na maioria dos jogos realizados no Estádio do Maracanã, fazendo entrevistas com membros das torcidas organizadas e com os torcedores comuns e participando ativamente como torcedora,

---

<sup>1</sup> Segundo blog Jogos Flu, o público presente nesta partida foi de 69565 pessoas. Fonte: <http://jogosflu.blogspot.com/2009/12/2009-jogo-73-fluminense-x-ldu.html> (acesso em 05/05/2010)

comecei a verificar a presença de diversos aspectos organizacionais que permitem a existência desta prática musical em massa.

A torcida organizada que foi observada mais de perto, a Young Flu, completa 40 anos em 2010. Através do convívio com os membros da torcida durante os jogos, conheci mais a fundo a estruturação da torcida, que não é organizada só no nome. Segundo o relato do vice-presidente social e membro da torcida desde 1990, há rígidos critérios de seleção para os membros da bateria: “Não pode ser qualquer um. A pessoa pra entrar aqui tem que fazer um teste, tem que ensaiar, não pode pegar uma peça [instrumento de percussão] de imediato.” (em entrevista concedida a pesquisadora em 28/02/2010) Além disso, o grupo da bateria está comprometido com um calendário de ensaios e com a presença em todos os jogos do Fluminense. No âmbito da composição, pesquisa de melodias, criação de letras, a torcida conta com o trabalho do chamado “Núcleo de Festa”. O grupo se reúne regularmente para decidir quais serão os novos cantos da torcida tricolor e suas propostas estão sujeitas à aprovação dos integrantes da bateria, na figura do “Mestre” e de outros membros da diretoria da torcida organizada.

Os exemplos citados acima são apenas o início de uma análise, que será feita adiante neste trabalho, a respeito dos aspectos que organizam a prática musical das torcidas. Serão realizadas a análise do repertório e a análise da performance musical durante os jogos.

O principal referencial teórico desta monografia é a pesquisa do antropólogo e etnomusicólogo John Blacking, relatada no livro “How Musical Is Man?” (1995). Somente partindo da premissa de que o ser humano é musical por excelência é possível dar um enfoque tão específico a uma prática musical em massa - popular e informal, mas não necessariamente de tradição oral.

Na revisão bibliográfica não foi encontrado trabalho sobre a atuação das torcidas de futebol na área da música. Os principais trabalhos a respeito das torcidas, ou que têm o torcedor como tema, são os de Heloisa Helena Baldy dos Reis, na sua tese de doutorado, “Futebol e Sociedade; as manifestações da torcida” (na área de Educação Física), os trabalhos desenvolvidos pelo Núcleo de Sociologia do Futebol/UERJ, liderado por Mauricio Murad e a tese de doutorado do historiador Bernardo Borges Buarque de Hollanda, “O clube como vontade e representação: O jornalismo esportivo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro (1967-1988)”. Uma importante contribuição para o estudo das torcidas de futebol está no doutorado em andamento de Cristal Aragão, na área de Representação Social na Escola de Psicologia da UFRJ. Entretanto, reitero: não há trabalhos da área da música sobre o tema ou trabalhos de outras áreas que enfoquem a música produzida pelas torcidas.

O presente trabalho pode contribuir para um novo olhar sobre a educação musical, tendo em vista que os cantos de torcida apresentam empiricamente conceitos como: diferenciação fala x canto, afinação, tonalidade, ritmo, pulsação, ostinatos rítmicos e até mesmo técnica vocal, entre outros parâmetros musicais. Por isto podem ser encarados pelos professores de música como uma experiência musical legítima e riquíssima em conteúdos, que acontece fora dos muros da escola. Em seu artigo onde trata dos “mundos musicais<sup>2</sup>”, a educadora musical Margareth Arroyo ressalta a importância das experiências musicais extra-escolares para o aprendizado, estudando as implicações destas vivências musicais no contexto musical escolar (ARROYO, 2002:98).

Através do estudo de manifestações musicais como estas na sociedade urbana, encontram-se novas ferramentas para a organização das práticas musicais formais.

---

<sup>2</sup> Termo cunhado por Howard Becker como “art worlds” e posteriormente trabalhado por Ruth Finnegan. (ARROYO, 2002)

Lembrando que o aluno também vive experiências musicais fora da escola diariamente, o professor pode se apropriar do conhecimento sobre estas situações para criar novas estratégias de ensino, se aproximando da realidade do estudante.

A torcida de futebol é um grupo formado por pessoas com as mais diversas características, mas que têm pelo menos uma coisa em comum: a paixão por um time. É este sentimento que gera manifestações musicais em grupo capazes de mobilizar uma grande quantidade de pessoas com um objetivo comum. Através da análise dos padrões de organização do fazer musical deste grupo de pessoas, pretende-se aqui defender a musicalidade natural do homem e valorizar as práticas musicais que acontecem em sociedade espontaneamente como uma forma de conhecer melhor o ser humano e sua música.

## CAPÍTULO 1 – ESCALAÇÃO

Neste capítulo serão apresentadas as características da torcida estudada e será traçado um breve histórico das praticas musicais realizadas pelos diversos grupos de torcedores de futebol. Na primeira parte, serão apresentadas as características mais marcantes da torcida do Fluminense, justificando porque ela foi a escolhida para o estudo de caso e situando as especificidades do grupo cuja prática musical será estudada mais adiante. Na segunda parte do capítulo será possível conhecer a trajetória das praticas musicais dos torcedores e a relação das mudanças sociais e de comportamento do torcedor com a música produzida pela torcida.

### 1.1 Que torcida é essa?

Analisando as últimas três pesquisas sobre torcidas realizadas no Brasil, a torcida do Fluminense é composta por uma média e 4.750.000 pessoas<sup>3</sup>. O maior público nos jogos da equipe no Campeonato Carioca 2010 foi de 51.233 pessoas, na partida contra o Flamengo, pela quinta rodada da Taça Guanabara<sup>4</sup>. Os números fornecidos pela pesquisa sobre Distribuição das Torcidas por Classe Social, realizada pelo IBOPE e publicada no Jornal O Globo, em 2009, demonstram que a torcida tricolor é formada, em sua maioria, por indivíduos das classes A e B<sup>5</sup>. Além destes dados, há registros de pesquisas a respeito da venda de camisas de futebol no Brasil, onde a do Fluminense foi a 11ª mais vendida do país no ano de 2009 (Fonte: Jornal Valor Econômico)<sup>6</sup>. Tais números, todavia, não se mostram suficientes para se descrever esta torcida.

<sup>3</sup> Segundo o site <http://www.rsssfbrasil.com/miscellaneous/torcidas.htm#o1> APUD [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fluminense\\_Football\\_Club](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fluminense_Football_Club)

<sup>4</sup> Segundo o site [http://pt.wikipedia.org/wiki/Campeonato\\_Carioca\\_de\\_Futebol\\_de\\_2010#Maiores\\_p.C3.BAblicos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Campeonato_Carioca_de_Futebol_de_2010#Maiores_p.C3.BAblicos)

<sup>5</sup> Segundo o site <http://www.rsssfbrasil.com/miscellaneous/torcidasrj09.htm>

<sup>6</sup> Segundo o site <http://blog.cacellain.com.br/2009/12/27/newscamisas-mais-vendidas-no-brasil>

As principais torcidas organizadas em atividade são: Young Flu, Força Flu, Flunitor, Fiel Tricolor, Garra Tricolor, Flu Mulher e Jovem Flu. A maioria destes grupos iniciou suas atividades na década de 1970. A Young Flu, a maior entre as torcidas organizadas do clube, e a Força Flu comemoram 40 anos em 2010. Em 2006, o surgimento do Movimento Popular Legião Tricolor, que não é propriamente uma torcida organizada, mas que tem atuado na transformação da postura do torcedor do Fluminense, incentivou um novo comportamento nos torcedores – como a atitude de não vaiar os jogadores, conforme consta no estatuto do grupo, publicado no *site* da Legião Tricolor na internet: “A Legião Tricolor não apoiará, de nenhuma forma, vaias aos jogadores durante a partida”(Fonte: [www.legiaotricolor.com.br](http://www.legiaotricolor.com.br) ). Cabe ainda ressaltar a criação recente da torcida “O Bravo ano de 1952”, que tem como referência as torcidas organizadas de países latinos como Uruguai e Argentina, nos moldes de “barra brava” e “hinchada”.

Os dois últimos grupos citados têm relação forte com o movimento de alteração da imagem e da postura das torcidas descrita pelo historiador e sociólogo Bernardo Borges Buarque de Hollanda. Segundo ele, a imagem de violência que era relacionada às torcidas organizadas de futebol vem sendo modificada pela mídia. Desde o Campeonato Brasileiro de 2007, os meios de comunicação transformaram sua forma de apresentar as torcidas através da introdução dos grupos de torcedores no “espetáculo esportivo”. Para Hollanda, existiria uma tentativa de incorporar a torcida ao “discurso pedagógico e moralizante dos esportes”, incentivando a prática de um repertório diferenciado nos estádios – desta forma, com a diminuição dos palavrões e a inserção de cada vez mais canções de incentivo, as torcidas passaram a ganhar mais espaço durante as transmissões das partidas veiculadas na televisão (HOLLANDA, 2009).

Observando a atuação da torcida do Fluminense, fica clara esta nova postura do torcedor e a mudança do repertório. Durante o período de observação foi presenciada uma situação que descreve bem esta nova atitude: na partida semifinal da Taça Rio disputada contra o Botafogo, alguns torcedores começaram um movimento de vaias. Entretanto, o grupo logo foi rechaçado por outros torcedores. As idéias promovidas pelo Movimento Popular Legião Tricolor estão sendo colocadas em prática, sem dúvida. Segundo Holanda, este tipo de movimento dissidente busca relembrar tradições através do acionamento de “lemas, slogans e faixas de outrora” (HOLANDA, 2009). No caso tricolor, são claras estas demonstrações como, por exemplo, a faixa com os dizeres “Lutem até o fim” e o lema “Fluminense somos todos nós”.

Por outro lado, a transformação na atuação das torcidas – e também no repertório executado – está ligada às influências de grupos de torcedores estrangeiros. A partir do movimento das “hinchadas” argentinas, que se propagou pelo Brasil, pelo contato com as torcidas do Rio Grande do Sul, novas músicas e um novo jeito de torcer passaram a incentivar o time em tempo integral durante os jogos (HOLANDA, 2009). Na torcida tricolor, o grupo que mais se destaca como seguidor desta linha de pensamento é a mais nova torcida organizada: “O Bravo Ano de 1952”. O grupo faz suas paródias a partir de músicas das torcidas latinas e também procura inserir instrumentos como o *Bumbo de Murga*, típico do carnaval Uruguaio. Esta relação de intercâmbio entre as torcidas da América Latina também se dá através da “amizade<sup>7</sup>” entre a torcida do Fluminense e a do clube argentino Vélez Sarsfield. Segundo o relato de um integrante da torcida Fiel Tricolor, existe uma troca cultural entre as duas torcidas. Em 2010, um grupo de torcedores do Vélez Sarsfield esteve no Brasil durante um mês, hospedado pelos integrantes das torcidas organizadas do

---

<sup>7</sup> Termo utilizado pelo torcedor entrevistado para designar a relação de intercâmbio cultural entre as torcidas.

Fluminense, trazendo novas músicas e instrumentos típicos, conforme já citado anteriormente.

A principal característica da torcida do Fluminense pôde ser conhecida no ano de 2009, quando o time enfrentava a possibilidade de rebaixamento para a segunda divisão do Campeonato Brasileiro e lutava pelo título da Copa Sul-Americana. Os torcedores incentivaram os jogadores não só pela presença constante nos estádios, mas também se utilizando de recursos visuais – como os mosaicos – e de canções de incentivo onde o importante era motivar o time. Por fim, a definição deste grupo não poderia ser mais precisa do que uma letra criada pelos próprios torcedores:

Há tantos anos juntos na vitória ou na derrota  
Mas a certeza é que eu nunca vou te abandonar.  
Eu canto Nense quando o time vai bem  
Eu canto Nense quando o time vai mal  
Um gol sofrido não vai me abater,  
Não vou parar de cantar!

## 1.2 Breve histórico da prática musical das torcidas de futebol

Por se tratar de um fenômeno musical que ainda não foi estudado na área da música, antes de descrever especificamente a atividade musical da torcida de futebol na atualidade, é necessário traçar um breve histórico da prática dos torcedores. A história da formação das torcidas organizadas, desde o início do século XX até os dias de hoje, se reflete diretamente no repertório musical que é levado aos estádios e na postura dos torcedores durante a performance musical.

Na história da música feita pelos torcedores de futebol no Brasil, um personagem merece destaque: o torcedor do Flamengo Jaime Rodrigues de Carvalho. Foi no ano de 1942 que ele inaugurou uma nova maneira de torcer nos estádios cariocas, na final do

Campeonato Carioca, entre Fluminense e Flamengo. Ao lado de cerca de quinze músicos, com um trombone, dois clarins e instrumentos de percussão, Jaime começou a fazer história com o grupo musical que ficou conhecido como *Charanga*. Após a vitória do Flamengo, a banda passou a acompanhar o time em todas as suas partidas, levando para dentro dos estádios a música que costumava estar presente somente nas comemorações fora das arquibancadas.

O apelido de *Charanga* foi consequência da baixa qualidade musical do grupo, cunhado por Ari Barroso, que o considerava como uma banda de músicos desafinados e sem ritmo. Porém, mesmo após as declarações do compositor e locutor esportivo, o grupo assumiu o apelido e a desafinação também era utilizada como arma – instalados atrás do gol adversário, os membros da *Charanga* faziam de tudo para desconcentrar e irritar o goleiro da equipe oponente, o que à época causou grande polêmica entre os dirigentes dos clubes cariocas. Entretanto, Vargas Neto, o presidente da Federação Metropolitana de Futebol defendia a presença da música nos estádios, enquanto inovação de caráter popular e espontâneo que devia ser mantida nas partidas de futebol, pois inibia as brigas entre torcedores e diminuía o número de palavrões. No repertório, os hinos dos clubes eram mesclados às marchinhas de carnaval da época.

Junto com a música, houve outras inovações estéticas, como a confecção de camisas do time pelos próprios torcedores, a produção de faixas contendo dizeres de incentivo, o uso de bandeiras com as cores do clube e também a utilização de efeitos pirotécnicos, como fogos de artifício e sinalizadores. Neste cenário de transformação do modo de torcer, coube ao jornalista esportivo Mário Filho o importante papel de incentivo às torcidas, como espetáculo de massa. Com a promoção de eventos como o “Duelo das Torcidas”, onde havia

um júri que avaliava o desempenho dos torcedores na arquibancada, as torcidas passaram a ter destaque durante os jogos (HOLANDA & SILVA, 2006).

Mas foi no ano de 1950, na Copa do Mundo realizada no Brasil, que a nova postura do torcedor brasileiro culminou numa demonstração inesquecível da força da música nos estádios de futebol. Foi na tarde do dia 13 de julho, quando a Seleção Brasileira derrotou o time da Espanha, que os 200 mil torcedores que lotavam o recém inaugurado Estádio do Maracanã entoaram a marchinha “Touradas em Madri”, de autoria de Alberto Ribeiro e Braguinha. Segundo as palavras deste último:

No Maracanã inteiro cantando Touradas de Madri, só uma pessoa não conseguia cantar: eu. Quando o povo se levantou no estádio em festa, a única coisa que eu consegui fazer foi chorar. Nunca esperei que Touradas de Madri, a marchinha que fiz com meu amigo Alberto Ribeiro pudesse um dia ser cantada por 200 mil pessoas de uma só vez. Por isso não cantei. Apenas chorei (Revista Placar, 1977)<sup>8</sup>.

Porém, após muitos anos de sucesso do modelo de torcida promovido pela *Charanga*, a conjuntura política do país e os anseios da juventude propiciaram a formação de um novo tipo de torcida: as torcidas jovens. As primeiras torcidas jovens foram fundadas no final da década de 1960, em pleno regime de ditadura militar. Estes grupos eram integrados por jovens que queriam reivindicar o seu direito de protestar contra a diretoria dos clubes, prática que era rechaçada pelos torcedores mais velhos, como o próprio Jaime Carvalho.

Muitas das torcidas organizadas que estão em atividade até hoje surgiram deste movimento, incluindo a torcida *Young Flu*, a maior torcida organizada do Fluminense, que completa 40 anos em 2010. As torcidas jovens também estavam unidas aos movimentos estudantis, enfatizando o seu desejo de independência e direito ao posicionamento crítico.

---

<sup>8</sup> <http://www.museudosportes.com.br/noticia.php?id=17766> acesso em 12/04/2010

Esta transformação de posicionamento ideológico do torcedor acarretou uma transformação do repertório executado nas arquibancadas e na postura dos torcedores.

As marchinhas de carnaval da década de 50 deram lugar ao *funk* nas décadas de 80 e 90. As torcidas jovens passaram a levar aos estádios novos símbolos e uma nova ritualização, discutidos pela socióloga e antropóloga Rosana da Câmara Teixeira. Segundo a autora, esses agrupamentos de jovens torcedores buscavam formar uma identidade coletiva através do uso de símbolos ligados a violência, tais como caveiras e armas estampados nas bandeiras, gritos de guerra ofensivos e com conteúdo violento e a sub-divisão do grupo em esquadrões, pelotões – numa alusão à formação de um exército de torcedores. A temática dos cantos entoados por esses jovens torcedores deixou de ser o incentivo ao time e a comemoração das vitórias. Não obstante, os cantos passaram a ser “instrumentos centrais de manifestação verbal das suas vaidades, alianças e inimizades, euforias e frustrações” (TEIXEIRA, 2006, p.16).

Em todo o mundo começaram a ser deflagrados movimentos violentos de torcidas organizadas. Na Europa, os *hooligans* e *ultras*<sup>9</sup> amedrontavam a sociedade e afastavam o torcedor comum dos estádios. A hostilidade entre as torcidas gerou inclusive confrontos que culminaram em 1985, no acontecimento que ficou conhecido como “A Tragédia de Heysel”, marcado pela morte de quarenta torcedores (HOLANDA, 2008:27). A partir de acontecimentos como estes, a mídia passou a projetar uma imagem depreciativa das torcidas organizadas.

Porém, na primeira década do século XXI, iniciou-se uma transformação no relacionamento da televisão com as torcidas. Começaram a surgir movimentos dentro das torcidas pela restauração dos antigos modos de torcer, como aqueles da época de Jaime e sua

---

<sup>9</sup>Tipos de torcida surgidos na Europa, caracterizados pelos atos de violência.

Charanga. Na torcida do Fluminense, conforme já citado, o grupo responsável por este retorno aos padrões antigos de torcida foi o Movimento Popular Legião Tricolor. E, assim como na época da Charanga, o presidente da Federação Metropolitana de Futebol defendeu a presença dos músicos nos estádios pelo seu fator moralizante, as emissoras de televisão passaram a divulgar imagens de uma torcida pacífica e que faz parte dos jogos como um espetáculo fora do campo (HOLANDA, 2009).

O repertório escolhido por esta torcida renovada e pacífica passou a contar com refrões consagrados de músicas do cancionero popular. No conteúdo das letras, palavras de incentivo, apoio e exaltação ao clube e à torcida. Na torcida do Fluminense, as melodias dos cantos são retiradas de músicas de artistas como Alceu Valença e os *Beatles*, por exemplo. Mas, em simultaneidade com esta nova exposição das torcidas frente à mídia, graças ao fenômeno da globalização e a presença da internet como fonte de pesquisa, o repertório e a postura performática dos torcedores também sofreram influências de torcidas de diversos países.

Segundo o relato de um membro da torcida *Young Flu*, o grupo de torcedores se inspira em torcedores de times europeus, através da pesquisa pela internet. Além das torcidas européias, os grupos de torcedores argentinos têm tido grande influência sobre as torcidas brasileiras. Os grupos conhecidos como “hinchada” ou “barra-brava” influenciam a torcida tricolor criada mais recentemente: O Bravo Ano de 1952. Um dos integrantes do grupo explica as idéias da torcida: “A tentativa nossa é mesclar o som mais da *cumbia* com o samba” (Segundo entrevista concedida a pesquisadora em 28/03/2010)

Os cantos das torcidas estiveram sempre conectados à realidade social de cada época, sendo parte integrante de um grupo de atitudes que caracterizam a prática torcedora. No aspecto musical, houve diversas mudanças no repertório e nas formas de execução deste ao

longo de todo o século XX e início do século XXI – desde as marchinhas de carnaval, passando pelo *funk* e chegando aos dias de hoje com os refrões da música popular e os ritmos importados, como a *cumbia*. Alceu Valença, ao comentar a paródia feita pela torcida do Fluminense para sua canção “Anunciação”, de sua autoria: “A arte permanece pelas mãos do povo, que faz dela o que quer, como essa coisa maravilhosa” (Fonte: Jornal o Globo, Segundo Caderno – 07/06/2008).<sup>10</sup>

A seguir, será descrita a prática musical da torcida do Fluminense. Começando pela descrição dos processos de composição, escolha de repertório e criação das letras e partindo, em seguida, para a performance da torcida enquanto grupo musical e análise de parâmetros musicais.

---

<sup>10</sup> <http://globoesporte.globo.com/Espportes/Noticias/Times/Fluminense/0,,MUL592911-9866,00ALCEU+VALENCA+SE+EMOCIONA+COM+ANUNCIACAO+TRICOLOR+DA+S+ARQUIBANCADAS.html> (Acesso em 05/2010)

## CAPÍTULO 2 OS CANTOS: DA COMPOSIÇÃO À PERFORMANCE

Para alguém que assiste a um jogo de futebol no Maracanã pela primeira vez, aparentemente não há uma estrutura organizacional complexa que possibilite que um grande número de pessoas possa atuar enquanto um grupo musical, cantando melodias, executando *ostinati* rítmicos com palmas e até fazendo coreografias com precisão. Entretanto, após observar de perto os processos através dos quais a produção musical de uma torcida é organizada, pode-se traçar uma linha de acontecimentos que vão desde a pesquisa de melodias e criação das paródias até a execução dos cantos nas arquibancadas.

Neste capítulo serão apresentados os aspectos da prática musical das torcidas em ordem cronológica, para melhor compreensão da organização desse processo. Primeiramente, serão descritas as atividades que acontecem fora dos estádios: reunião dos grupos de compositores, pesquisa de melodias e escolha de repertório, divulgação das músicas na internet. Serão analisadas as melodias e letras dos cantos que foram entoados com mais frequência pela torcida durante o período de observação, buscando compreender os fatores que levam os cânticos a ter sucesso entre os torcedores, ou mesmo os aspectos que facilitam sua execução vocal – ritmo, forma, duração, extensão, prosódia, contorno melódico e a origem dos cantos serão temas abordados.

Há propostas de análise das letras dos cantos em trabalhos como o de Reis (1998), Hollanda (2008), Teixeira (2006) e Toledo (1996) – este último propõe, inclusive, uma classificação para os cantos em categorias: incentivo ao time e aos jogadores, protesto, intimidação e auto-afirmação (TOLEDO, 1996). Entretanto nenhum destes autores aborda a questão musical. Apesar de haver referências aos estilos musicais como o samba e o *funk*, os trabalhos escritos sobre o tema até o momento direcionam suas análises para o conteúdo

textual dos cânticos. No presente texto é proposto um prisma diferente deste, ao se analisar os cantos de torcida, com base em questões musicais e não textuais.

Em seguida, serão descritas as atividades que ocorrem dentro dos estádios. Neste momento serão relatados os acontecimentos durante o desempenho musical da torcida. Os aspectos estudados serão: roteiro, afinação, agógica, dinâmica, bateria e as palmas/coreografias.

## 2.1 Repertório

Foi durante a entrevista feita com um torcedor que atua há 20 anos na Young Flu que foi coletada a primeira informação sobre a composição dos cantos da torcida. Segundo o relato do torcedor:

É um grupo chamado Núcleo de Festa onde eles na maioria fazem as músicas, se reúnem por conta deles, geralmente lá na sede. Aí cantam, escrevem, se matam e a gente ensaia a música. E aí marca com a bateria pra poder ver como funciona, é basicamente isso. É um grupo que é aberto a qualquer um mas a gente tem uma seleção onde se aceita sugestão, idéias, frases. (Em entrevista concedida à pesquisadora em 28/02/2010)

O Núcleo de Festa é atualmente o principal grupo responsável pelo processo de composição dos cantos da torcida Young Flu. Primeiramente, é feita uma pesquisa para escolher as melodias que farão parte do repertório. Em seguida, “a molecada”<sup>11</sup> faz as paródias - criando letras para as melodias escolhidas. A internet aparece nesta fase como importante fonte de pesquisa:

“O que acontece é a pesquisa no *YouTube* com torcidas da Hungria, da Grécia, da Alemanha. Você pega a música e transforma a letra. Algumas aqui já cantadas, já famosas vêm de torcidas da Grécia, torcida do Porto, de Portugal. A batida, o jeito, então eles colocam a música em cima”<sup>12</sup>. (Em entrevista concedida à pesquisadora em 28/02/2010)

<sup>11</sup> Termo usado pelo torcedor em referência aos componentes do Núcleo de Festa.

<sup>12</sup> O torcedor usou o termo música para referir-se ao texto.

Terminado o processo de composição, que na maioria das vezes acontece nas reuniões do grupo na sede da torcida Young Flu, no bairro carioca do Méier, o grupo apresenta as novas idéias no ensaio da bateria, que acontece nos fins de semana. Os ritmistas, por sua vez, testam as composições e fazem sugestões. A partir da aprovação do mestre da bateria e de outros membros da diretoria da torcida, os cantos são divulgados na internet através de vídeos, publicações em *sites* e *blogs* de torcedores.

O torcedor também opina no processo de elaboração dos cantos, através de *sites* na internet. Segundo o relato de um torcedor que não é ligado a torcidas organizadas: “Eu opino também nas comunidades do Fluminense, pra ver quais são as melhores [músicas] pra vir pro estádio” (Fonte: entrevista concedida à pesquisadora em 03/05/2010). As letras das músicas são colocadas à disposição dos torcedores na internet e na estréia de um novo canto, letras impressas são distribuídas.

Acontece também um interessante fenômeno de composição musical, que poderia ser comparado a uma “Oficina de Música Virtual”. A Oficina de Música é um movimento de educação musical que foi desenvolvido no Brasil a partir da década de 60. Nesta prática educacional, o aluno recebe estímulos para compor e o principal conteúdo é o ensino criativo, em detrimento do ensino repetitivo e imitativo (FERNANDES, 2001). No caso desta “Oficina de Música Virtual”, os torcedores agrupados por *sites* de relacionamento na internet apresentam propostas de músicas novas para a torcida através de fóruns. Primeiramente, um torcedor publica *on-line* uma letra e uma melodia. Geralmente, a melodia é retirada de músicas conhecidas e está disponível em vídeos no *Youtube*. Em seguida, outros torcedores que também participam do fórum opinam sobre a música e a letra. A partir deste momento se dá um processo de composição coletiva no qual a letra da paródia vai sendo modificada. Alguns dos tópicos de composição das músicas chegam a ter mais de 100 mensagens com opiniões e propostas de letra. A reunião virtual de torcedores também propicia a organização

de concursos de músicas onde há grande envolvimento de torcedores que não necessariamente estão ligados a torcidas organizadas.

Realizando um levantamento das origens das melodias que fazem parte do repertório, pode-se afirmar que há uma significativa diversidade de gêneros e estilos. Podem aqui ser citados vários exemplos que comprovam esta diversidade: o canto da torcida Young Flu, “Vem Chegando a Playboyzada”<sup>13</sup> é uma paródia da música da campanha política de Brizola em 1989; enquanto o canto “Sou eu da Young Flu” é paródia de um canto de capoeira, “Sou eu Maculelê”. A escolha do repertório também sofre influência de torcidas estrangeiras, conforme citado anteriormente. Alguns exemplos deste fato são: “Eu canto Nense”, versão da música “Pasos Al Costado” da banda Turf, que foi primeiramente utilizada pela torcida do clube argentino Boca Juniors. Outro canto, que ficou famoso pela exposição na televisão, é o “Horto Tricolor”, versão sobre a música “Horto Magiko”, criada pelos torcedores do Panathinaikos, equipe grega. Como último exemplo, podemos citar o canto “Fluminense Eterno Amor”, feito a partir da primeira versão dos torcedores do Liverpool, da Inglaterra, para a melodia de Chopin, “The Entertainer”.

Outro tipo de fonte para os cantos são refrões de canções da música popular urbana. Entre as melodias mais cantadas, estão versões para músicas consagradas por artistas como Ivete Sangalo (Poeira – “Time de Guerreiros”), Alceu Valença (Anunciação – “Meu tricolor amo você”), RPM (Radio Pirata- “Vamos pra cima Fluzão”), Beatles (Yellow Submarine – “Tricolor Submarine”) e O Rappa (Na frente do reto – “O Show ta começando”). Sobre a escolha de repertório, parece haver uma aprovação por parte dos torcedores entrevistados. Uma torcedora, em entrevista, quando perguntada sobre a escolha de músicas do cancionário

---

<sup>13</sup> Os títulos dos cantos não são fixos. Alguns cantos aparecem com nomes diferentes em vídeos e em sites de torcidas organizadas. Outros cantos recebem como título um trecho da letra.

popular, afirma: “Muito legal, eu acho ótimo que traz o povão junto. E a gente canta e anima os jogadores e é isso é que importa.” (Fonte: entrevista concedida em 03/05/2010)

Os sambas, marchinhas e *funks* também ocupam espaço considerável no repertório da torcida. Versões de sambas-enredo como Explode Coração (Salgueiro, 1993) e Domingo, eu vou ao Maracanã (Neginho da Beija-Flor) estão sempre presentes no estádio, assim como versões de marchinhas, a saber: Mulata “Bossa Nova” (João Roberto Kelly) e Alalaô (Antônio Gabriel Nássara).

A respeito de cantos como “Eterno Campeão”, “Para pra ver”, “De norte a sul” e “Meu coração acelera” não há registro da origem das melodias nos *sites* onde estão publicadas as letras e vídeos dos mesmos. É possível que estes sejam os cantos cuja melodia também é composta pelos integrantes da torcida, mas esta informação não está confirmada.

Foi parte do presente trabalho a realização de um estudo das melodias com base nas gravações feitas no período de observação e também através da comparação da performance da torcida com as gravações originais das músicas. No caso das músicas cantadas por torcidas estrangeiras, foram consultados ainda os vídeos da execução destas torcidas. Foram encontradas muitas características que nos permitem traçar um perfil geral dos cantos da torcida do Fluminense, a saber: as melodias estão em grande maioria no modo maior (das treze melodias analisadas, apenas duas estão em modo menor), com harmonia tonal, onde predominam as funções harmônicas: tônica, subdominante e dominante. O compasso é binário ou quaternário, havendo apenas um caso onde aparece um compasso ternário ou composto. Quanto à prosódia, o texto é colocado de maneira silábica, havendo coincidência entre os acentos da música e as sílabas tônicas das palavras, poucos erros de prosódia. A vogal mais usada para as vocalizações é o “o”.

Sobre o contorno melódico dos cantos, pode-se dizer que são melodias que contêm basicamente graus conjuntos e arpejos, sendo que o maior salto encontrado numa melodia é o

de sexta maior. A extensão das melodias comumente fica entre uma quinta justa e uma oitava, excetuando-se o canto “A Bênção João de Deus”, cuja extensão é uma nona maior. A estrutura formal dos cantos geralmente apresenta duas partes contrastantes e a duração dos cantos mais curtos é de oito compassos, e os mais longos são sempre múltiplos de quatro ou oito – respeitando a uma quadratura formal.

Conhecendo estas características das melodias dos cantos, em seguida será realizada a descrição e análise da performance musical da torcida. Através do confronto entre as características da música e a sua execução, serão encontradas as dificuldades técnicas e as soluções que o grupo de torcedores encontrou para dar suporte à execução musical.

## 2.2 Performance- “O *show ta* começando”

Neste momento será analisado o comportamento da torcida durante a performance musical. A análise foi feita com base nas gravações em vídeo realizadas durante o período de observação. Os tópicos escolhidos para discussão foram roteiro, afinação, agógica, dinâmica, bateria e palmas/coreografias. A apresentação destes tópicos não tem o intuito de esgotar a discussão acerca do tema e tão pouco se trata de uma escolha de parâmetros musicais absolutos. Os tópicos foram escolhidos de acordo com a recorrência de alterações no comportamento do grupo durante a performance musical no que tange a estes parâmetros.

### 2.2.1 Roteiro

Antes mesmo de começar a partida, os torcedores já estão reunidos no estádio, aquecendo as vozes e entoando cânticos. Mas o *show* começa mesmo na hora da apresentação das bandeiras das torcidas. Uma a uma, as torcidas organizadas do Fluminense exibem as bandeiras que desfilam para o aplauso dos torcedores. Quando entram no estádio as bandeiras

da Young Flu, a maior entre as torcidas organizadas do tricolor carioca, a torcida executa os dois cantos : “Vem chegando a playboyzada” e “Sou eu da Young Flu”.

Após apresentada a torcida, é hora de hostilizar a torcida rival. Neste momento, entram em cena as paródias das melodias cantadas por outras torcidas - letras com muitos palavrões e com o intuito de auto-afirmação, frente à torcida do time oponente. Chega então o aguardado momento de recepcionar os jogadores na sua entrada em campo, sendo este o momento mais festivo do jogo, junto com a comemoração dos gols. A torcida geralmente prepara fogos de artifício, sinalizadores e mosaicos. No caso da torcida do Fluminense, uma nuvem de pó-de-arroz envolve a torcida que canta e agita as bandeiras. Via de regra, o “Horto Tricolor” e “Fluminense Eterno Amor” são os cantos entoados neste momento. Enquanto os jogadores se preparam para iniciar a partida, a torcida canta a escalação do time- o nome de cada jogador é chamado com pequenas melodias. Os jogadores que têm músicas exclusivas são Fred e Conca - aparentemente os mais queridos pela torcida.

Quando a partida é iniciada, a torcida começa a cantar um canto de incentivo. Nos jogos observados, a música mais utilizada neste momento foi a versão da música “Rádio Pirata” do grupo RPM. Em geral, o começo da partida é quando a torcida mantém por mais tempo um único canto, porque logo em seguida começam as “emoções” do jogo e a partir daí a ordem de aparecimento dos cantos entoados está relacionada aos acontecimentos dentro de campo. O significado das letras é imprescindível nesta relação entre os lances do jogo e o canto que será entoado.

A música “Eu canto Nense”, por exemplo, cujos versos falam sobre o fato de a torcida não parar de apoiar o time após um gol sofrido, só é cantada quando o Fluminense sofre um gol. Já as músicas criadas para o atacante Fred, “Fred é seleção” e “O Fred vai te pegar” são entoadas durante a comemoração dos gols feitos pelo jogador. Ao mesmo tempo, a música

“A Bênção João de Deus” só aparece em situações extremas, como a cobrança de pênaltis (contra ou a favor do Fluminense) ou quando o time está em grande desvantagem. Pode ser citado ainda o exemplo do canto “O show ta começando”, que aparece ou no começo da partida ou quando o time faz o primeiro gol.

Portanto, a trilha sonora de cada partida é ditada pelos acontecimentos que se desenrolam no campo. Embora haja uma repetição de padrões principalmente no início da partida, durante o jogo a torcida canta músicas apropriadas para cada momento e o que faz com que uma música seja pertinente para dada situação é a relação entre a sua letra e os lances do jogo.

Para o sociólogo Émile Durkheim, com a publicação de seu livro “As Formas Elementares da Vida Religiosa” em 1912, o estudo da religião era uma ferramenta que possibilitava a compreensão dos mecanismos sociais através da análise da dicotomia “sagrado x profano”, onde o sagrado estaria ligado ao aspecto social e o profano ao aspecto individual das idéias e sentimentos coletivos. Substituir o termo “religião” por “futebol” é suficiente para indicar a contribuição deste pensamento para a Sociologia do Futebol (MURAD, 1996). Partindo desta proposta de Murad, um possível fechamento para a discussão sobre o roteiro dos cantos é a comparação com a missa. Os cantos que aparecem em todos os jogos (por exemplo, os cantos de apresentação da torcida) são como o Ordinário de uma missa, a sua parte fixa. Já os cantos que aparecem de forma mais esporádica ou estão ligados a acontecimentos específicos de cada jogo são comparáveis ao Próprio de uma missa, sua parte móvel.

### 2.2.2 Afinação

No estudo da música a afinação é tida como um tema delicado, principalmente quando se trata da música vocal. Segundo o regente coral William Finn, os instrumentistas de cordas, os cantores solistas e os coros desafinam com mais frequência do que outros agentes musicais. O autor aponta ainda para uma tendência geral à desafinação por parte de grupos vocais (FINN, 1939.). O canto das torcidas pode ser comparado à prática coral *a cappella*, visto que não conta com o acompanhamento de instrumentos harmônicos ou melódicos, apesar de ter o acompanhamento de instrumentos rítmicos. Acima de tudo, se trata de uma prática onde um conjunto de vozes é o principal instrumento, razão pela qual é pertinente uma análise dessa produção musical coletiva à luz dos autores que voltaram sua produção para o estudo da música coral, como Finn (1939), Robson & Winold (1976).

Há vários fatores que podem ser elencados como causas da desafinação vocal em grupo. Para Finn, existem as causas gerais, como os problemas relacionados à técnica vocal em pontos como controle de respiração e postura, por exemplo. Existiriam ainda as causas ocasionais, como dificuldades de execução do repertório ou tonalidades, tempos e dinâmicas inapropriados para o grupo (FINN, 1939: 71-92).

Ao mesmo tempo, o aspecto afinação apresenta dois problemas distintos, mas que se relacionam entre si: a afinação de alturas absolutas e a afinação dos intervalos, ou seja, da relação entre as notas (ROBINSON, WINOLD, 1976:239). Estas duas questões serão discutidas aqui através do confronto entre a execução vocal e a realidade do repertório.

Neste momento, será iniciada uma análise do comportamento do grupo de torcedores durante a performance no que tange à afinação. O objetivo aqui não é fazer uma análise matemática de frequências absolutas. A medição das alturas da entoação dos cantos é

aproximada, visto que em muitas das gravações realizadas, a afinação do grupo não está precisamente localizada numa altura da escala temperada cromática em uso na sociedade ocidental atualmente. O processo de checagem das afinações foi realizado com o apoio de um teclado e de *softwares* de edição de partituras, com o objetivo de analisar as variações da afinação durante o canto e relacionar este comportamento às suas possíveis causas.

Primeiramente será apresentado o que se pode chamar de “afinação geral” do grupo em cada partida. Após a análise dos vídeos do desempenho musical da torcida e medição das tonalidades em que os cantos foram entoados, fica perceptível o fato de que durante uma partida, a afinação dos cantos em seqüência tende a se manter estável. Se, por exemplo, a torcida começa a cantar na tonalidade de Fá maior, mesmo com possíveis variações de afinação durante a música, existe uma tendência a flutuação em torno desta tonalidade, com uma margem de alteração de um tom para cima ou para baixo. Sendo assim, durante as observações não aconteceram situações em que, por exemplo, um canto começasse na altura do tom de Dó maior e o canto seguinte começasse no tom de Fá maior. A situação mais comum seria de que o canto seguinte começasse no tom de Si ou Dó sustenido. Note-se que o parâmetro adotado de medição de distância entre as alturas é cromático e não harmônico. O tom de Dó sustenido é afastado de Dó harmonicamente, mas não em relação às alturas absolutas. Embora a variação de altura entre os cantos que se seguem seja pequena, pode gerar uma diferença maior entre o primeiro canto entoado e o último. Mas, quais seriam os fatores responsáveis por esta flutuação dentro de uma “afinação geral”?

O primeiro fator que pode ser relacionado como modificador da afinação é a quantidade de pessoas cantando. Nos jogos com menor público (Fluminense x Boa Vista - 11019 presentes e Fluminense x Friburguense – 6944 presentes<sup>14</sup>) a afinação das tonalidades

---

<sup>14</sup> Segundo o site [www.jogosflu.blogspot.com](http://www.jogosflu.blogspot.com) – acesso em 16/05/2010

variou entre as alturas de Si e Lá, estando a maioria dos cantos em Lá. Já nos jogos com maior público (Fluminense x Flamengo – 54726 presentes, Fluminense x Botafogo- 23445 e Fluminense X Vasco -19607 <sup>15</sup>) a afinação variou entre as alturas de Si e Ré sustenido, estando a maioria dos cantos flutuando entre Dó e Dó sustenido. Há que se considerar que os jogos com maior público foram contra times mais importantes no cenário do futebol carioca e que em um deles, a partida era decisiva: a semifinal da Taça Rio. Sendo assim, a afinação geral dos cantos durante as partidas com maior público esteve, em média, uma terça maior acima da afinação geral dos cantos nas partidas com menor público.

O segundo fator possivelmente responsável pela alteração da afinação é a dificuldade técnica do repertório, conforme a proposta de Finn já exposta acima. Esta dificuldade técnica pode ser avaliada através das informações obtidas pela análise das melodias feita anteriormente. Nas poucas melodias em que há arpejos, saltos e cromatismos no desenho melódico, para contornar as dificuldades de execução, o grupo acaba falando a letra no ritmo, em vez de cantar a melodia, o que acontece, por exemplo, no canto “Ta chegando a Playboyzada”.

Entretanto, o uso de trechos com voz falada também interfere na afinação de outra maneira. Embora este artifício apareça como solução para uma dificuldade técnica que surge na hora de executar a melodia, ele também faz parte dos cantos como recurso musical ou até estético, dando mais “força” à interpretação – que está atrelada às situações do jogo. Alguns cantos como “Vamos pra cima Fluzão” contém intervenções faladas na sua forma original. O retorno para o uso da voz cantada após a intervenção falada causa oscilações na afinação, devido à perda de referência melódica. É comum o grupo voltar à melodia numa tonalidade que esteja um semitom abaixo da altura em que o canto se encontrava quando do seu início.

---

<sup>15</sup> Segundo o site [www.jogosflu.blogspot.com](http://www.jogosflu.blogspot.com) – acesso em 16/05/2010

O terceiro fator que influencia a afinação é a “emoção” do jogo. A relação entre os acontecimentos da partida e a afinação é bem simples: quando o jogo “esquenta”, com situações de chute a gol, faltas (principalmente faltas “perigosas” marcadas a favor do time), punições com cartões amarelos e vermelhos, ataques seguidos ou defesas importantes, a afinação tende a subir. Quando o jogo “esfria”, com ritmo de jogo lento, poucos lances que podem modificar o rumo da partida e um desempenho mediano por parte dos jogadores, a afinação tende a cair<sup>16</sup>. Esta relação pode ser explicada pelo fato de que as situações que se desenrolam em campo influenciam na quantidade de pessoas que estão cantando e, conforme já exposto anteriormente, quanto mais pessoas, mais a afinação tende a subir. Outra explicação para este fato é que a dinâmica<sup>17</sup> também se altera e no caso deste grupo, afinação e dinâmica são parâmetros que estão ligados – quando o grupo canta mais forte, a afinação acaba subindo.

Em resumo, a afinação dos cantos na torcida do Fluminense é instável em primeiro lugar pelo fato de não haver instrumentos que forneçam referencial harmônico ou melódico. O resultado de um estudo relativo a outra torcida, como a do Flamengo, por exemplo, que até hoje conta com instrumentistas de sopro, numa prática remanescente da Charanga, a afinação estaria regida por outros fatores ligados à presença dos instrumentos melódicos.

Em segundo lugar, a afinação flutua devido à emoção humana - a reação do torcedor frente ao embate em campo causa distorções no canto. A seguir, veremos que outros parâmetros musicais também sofrem alterações devido às emoções do jogo. Em sua tese de doutorado, Hollanda dedica um capítulo à relação entre o espectador e o espetáculo,

---

<sup>16</sup>Uma vez estabelecida uma altura para uma dada tonalidade (por exemplo, Dó maior), diz-se que a afinação subiu se as alturas executadas estiverem em frequência mais aguda que as alturas que seriam da referência inicial (por exemplo, Dó sustenido maior). A afinação cai quando as alturas executadas se distanciam da altura de referência inicial para o grave (por exemplo, Si maior).

<sup>17</sup> Parâmetro musical referente à intensidade/volume do som.

dissecando o histórico das teorias a respeito dessa interação, desde a visão Aristotélica do teatro grego até a proposta de Brecht para o teatro moderno (HOLANDA, 2008). Seja na visão passiva do espectador que recebe os estímulos do espetáculo e tem seu humor alterado ou na visão ativa, do espectador que interfere e modifica as situações, a emoção despertada pelo jogo de futebol é crucial para determinar o tipo de reação do torcedor- e isto se reflete na sua forma de cantar.

### 2.2.3 Agógica

A variação do andamento aparece na performance dos cantos de duas formas: como recurso musical e como consequência dos acontecimentos do jogo. Enquanto recurso musical, o processo que ocorre é a aceleração do andamento, não havendo ocorrências do uso de *rittardandos* ou *rallentandos*. Antes da cobrança de um pênalti ou de uma falta perigosa a favor do time, a bateria em uníssono e os torcedores com palmas realizam um ostinato rítmico que começa em andamento mais lento e vai sendo acelerado. No canto “Horto Tricolor”, a variação do andamento é o fator de contraste entre a primeira e a segunda parte da música – sendo o início com um ritmo mais livre e andamento lento ao passo que a segunda parte é mais rápida, com ritmo mais constante.

Enquanto consequência das emoções do jogo, a variação do andamento obedece a uma relação semelhante com o que ocorre na afinação. Quando o jogo “esquenta”, a torcida tende a cantar em andamentos mais rápidos. Já quando o jogo “esfria”, os andamentos são um pouco mais lentos. Mas a questão do andamento também gera divergências musicais entre as diferentes torcidas organizadas do clube.

Na observação da torcida, embora houvesse um foco maior na produção musical gerada pela torcida Young Flu, que é a mais influente entre as tricolores, também foram

coletados dados sobre outras torcidas. Em um determinado jogo, me posicionei entre a torcida Fiel Tricolor e a Young Flu e havia uma defasagem entre o andamento proposto pela bateria da Young Flu e o andamento executado pela bateria da Fiel Tricolor. Primeiramente, foi pensada a hipótese de que a defasagem poderia ser causada por fenômenos acústicos decorrentes da arquitetura do estádio, que poderiam interferir na propagação do som. Em segundo lugar, poderiam ser apontadas como causas da defasagem algumas dificuldades técnicas apresentadas pela bateria da Fiel Tricolor, que ao contrário da bateria da Young Flu, não faz ensaios regulares e não conta com a presença de ritmistas de escola de samba – aparentemente com um processo menos criterioso de seleção dos seus membros.

Mas foi em uma conversa com um dos membros da Fiel Tricolor que descobri a real razão da defasagem de andamento: é uma questão ideológica. Segundo o depoimento do torcedor, os membros da Fiel Tricolor defendem que o andamento dos cantos tem que ser mais “cadenciado”<sup>18</sup> a fim de que as músicas durem mais tempo. Desta forma, durante os jogos, esta torcida organizada se empenha em tentar estabelecer seu próprio andamento. Neste embate, entretanto, a torcida “vitoriosa” é a Young Flu, que acaba estabelecendo andamentos mais rápidos devido à maior quantidade de torcedores agregados a ela e também à melhor organização da bateria, que será conhecida mais adiante.

#### 2.2.4 Dinâmica

A dinâmica é outro parâmetro que sofre variações em decorrência da emoção do jogo e também aparece numa relação simples: quando o jogo “esquenta”, a torcida canta mais forte e quando o jogo “esfria” a torcida canta mais piano. A dinâmica não é utilizada como recurso expressivo proposital, inerente às composições. Além disto, é um aspecto musical que é fortemente influenciado pela quantidade de pessoas que está cantando no momento –

---

<sup>18</sup> Termo usado pelo torcedor entrevistado.

quanto mais pessoas cantando, mais forte a dinâmica. Os parâmetros da dinâmica, agógica e afinação têm uma forte correlação durante a execução- muitas vezes a torcida canta mais forte, mais rápido e sobe a afinação simultaneamente.

#### 2.2.5 Bateria

A bateria escolhida para figurar nesta descrição foi a da torcida Young Flu. Outras torcidas organizadas como a Fiel Tricolor, Força Flu e Flunitor possuem grupos instrumentais próprios que se organizam de acordo com diferentes especificidades, mas que não serão tratadas aqui.

A bateria da Young Flu é formada por cerca de vinte membros. São todos torcedores do Fluminense e a maioria é integrante de escolas de samba cariocas e contam com um diretor musical. Existe um processo seletivo para se tornar ritmista do grupo e além de ter que demonstrar qualidade técnica na execução dos diferentes instrumentos de percussão, o instrumentista tem que ser assíduo e pontual, além de se comprometer com ensaios regulares e possíveis viagens da torcida para acompanhar jogos em outras cidades, estados e até fora do país, no caso de competições internacionais. A formação instrumental conta com surdos (de primeira, segunda e terceira), caixas, repiques e ocasionalmente, tamborins. A diretoria da torcida organizada fornece ingressos gratuitamente para os integrantes como contrapartida para a presença nos jogos.

Devido a esta formação instrumental contar com instrumentos característicos do samba, o acompanhamento dos cantos sempre é estilizado como samba. Comparando a execução da torcida do time grego Parnathinaikos e a execução da torcida do Fluminense para o mesmo canto (“Horto Magiko” ou “Horto Tricolor”) é marcante a diferença no acompanhamento. Isto acontece com vários dos cantos como, por exemplo, a paródia feita

para a canção do grupo de *rock* RPM. O arranjo instrumental do canto apresenta diversas convenções, mas quando se inicia a “levada”, é característica do samba.

A bateria da torcida tem o papel de organizador da performance musical e em diversos momentos, esta função fica bem clara. Há momentos em que a bateria dá o sinal para o início de algum canto, como o “Ta Chegando a Playboyzada”, onde executa uma célula rítmica em uníssono que precede o canto. Outro exemplo no qual um ostinato executado pelos ritmistas em uníssono é usado como sinal para a performance acontece no canto “Pára pra ver”. O ostinato é o aviso para os torcedores se abaixarem para cantar a primeira parte da música – a bateria é responsável, neste caso pela organização também do aspecto coreográfico, no caso desta melodia, os torcedores cantam duas vezes sentados ou abaixados e depois de pé.

Em outras situações, o papel da bateria é solucionar problemas técnicos da performance musical. No canto “Horto tricolor”, cujo início apresenta várias fermatas e um andamento indefinido, cabe à bateria a indicação da duração da fermata através do rufo e o fim da fermata e ataque da próxima nota são marcados por uma batida em uníssono no tempo forte que precede o início anacrústico da melodia.

No que tange ao arranjo, bateria é o principal elemento de construção. Os recursos mais utilizados são *ostinati* e convenções (que em geral estão em sincronia com as palmas) e é comum a entrada da levada da percussão na segunda parte dos cantos. Algumas vezes também foi usado o recurso da bateria *tacet*, deixando somente as vozes *a cappella*, como efeito musical.

É interessante o fato de que os *ostinati* de aviso tocados pela bateria são uma forma de organização à qual os torcedores obedecem, mas que estão estabelecidos como um acordo

tácito. Não há nenhum tipo de explicação verbal durante os jogos sobre como o torcedor deve agir ao ouvir determinados sinais sonoros. E embora haja ensaios regulares da bateria onde são discutidos os aspectos práticos sobre arranjos, convenções e soluções musicais para as dificuldades técnicas, os torcedores não participam deste processo e a resposta do torcedor à direção musical feita pela bateria parece acontecer de forma intuitiva e bastante natural.

### 2.2.6 Palmas/Coreografia

Durante a transmissão televisionada de uma partida da Copa Libertadores da América em 2008, o narrador descreve a coreografia da torcida do Fluminense para o canto “Horto Tricolor” como “um balé de braços e mãos”<sup>19</sup>. Mas assistindo a tantas coreografias realizadas pela torcida, é possível notar que elas têm outras funções além de engrandecer o espetáculo esteticamente. Primeiramente, será traçado um breve comentário dos recursos de expressão corporal mais utilizados.

Os braços são o principal elemento de expressão coreográfica utilizado e as coreografias estão sempre relacionadas à pulsação dos cantos e em muitos casos estão combinados com palmas. Em três cantos diferentes acontece o uso das mãos esticadas no alto alternadas com palmas. Outro tipo de movimento comum é o uso das mãos projetadas para a frente ou para os lados junto com o pulso da música. Os movimentos coreográficos além de estarem associados ao pulso, também se associam a representações dos elementos musicais ou da letra. No caso do “Horto Tricolor”, os braços estendidos para a frente e as mãos em movimento de vibração estão ligados à sustentação do som, numa longa fermata. Já no canto “Pára pra ver”, a torcida se senta em alusão à letra do canto que diz: “Pára pra

---

<sup>19</sup> Vide: [http://www.youtube.com/watch?v=5\\_gUbJ8E808](http://www.youtube.com/watch?v=5_gUbJ8E808) (acesso em 01/06/2010)

ver que começou o *show* do meu tricolor”. Mas, haveria relação entre estas coreografias e o resultado da execução musical?

Comparativamente, a execução dos cantos com coreografia e palmas coordenadas é mais precisa ritmicamente do que a execução sem o uso destes recursos. Quando a torcida executa cantos sem coreografia, a defasagem rítmica entre as pessoas que estão nas extremidades opostas da arquibancada é muito maior e muitas vezes o canto perde a força porque os torcedores ficam sem o referencial visual e corporal que as coreografias fornecem. É impossível não relacionar este comportamento do grupo com as idéias de Jacques Dalcroze. Com a euritmia e a ginástica rítmica, Dalcroze buscou a melhoria da educação musical através da participação de todo o corpo na compreensão da música. Partindo do pressuposto de que outras partes do corpo além do ouvido participam da percepção dos sons, sua proposta era de que pela realização concreta (tátil-motora) da música, todo músculo é fundamental para o aperfeiçoamento da consciência rítmica. Sua abordagem da relação entre corpo e música foi ampliada para além das questões rítmicas, propondo a vivência corporal não só de valores rítmicos, mas de parâmetros como altura, intensidade e timbre (SANTOS, 2001). A observação da performance corporal da torcida do Fluminense e a comparação dos resultados musicais obtidos com e sem o uso de coreografias é uma confirmação das idéias de Dalcroze, pois a maior precisão rítmica acontece nos momentos em que o corpo está envolvido na prática musical.

## CONCLUSÃO

Falar sobre os cantos de torcida foi um desafio desde o início. A falta de literatura específica da área da música sobre o assunto gerou a necessidade da pesquisa de campo para melhor conhecer o objeto de estudo em questão e a maior influência para realizar a pesquisa no formato em que se desenvolveu foi o trabalho do etnomusicólogo John Blacking, tanto na sua atuação prática como pesquisador quanto nas suas idéias sobre a musicalidade humana. Após colher uma grande quantidade de dados a respeito deste grupo durante o período de observação e realizar uma posterior organização e análise destas informações coletadas, foi possível responder em linhas gerais à pergunta lançada no início deste trabalho: como é possível que milhares de pessoas atuem como um grupo musical coeso?

No primeiro capítulo, foram estudadas as características gerais da torcida do Fluminense, desde dados estatísticos sobre seus adeptos até a visão do grupo acerca do que é a prática de torcedor. Em seguida, foi traçado um breve histórico das manifestações de torcida de futebol no Brasil e no mundo e a ligação das formas de torcer com o repertório executado nos estádios no decorrer do século XX até esta primeira década do século XXI.

De posse desta visão geral do que são as torcidas de futebol e da multiplicidade de formas de torcer, foi realizada no segundo capítulo a descrição analítica da prática musical do grupo de torcedores do Fluminense, observada especificamente durante o Campeonato Carioca de 2010. Na primeira parte do relato, foi focado o repertório. Examinando as características do repertório, foi traçado um perfil geral dos cantos desta torcida. Já em relação aos processos de composição dos cantos foi feito um contraponto entre as práticas do grupo e as idéias da Oficina de Música, enquanto corrente de pensamento da pedagogia musical.

Posteriormente, foram abordadas as principais questões ligadas à performance do grupo nos estádios. Os pontos escolhidos foram: roteiro, afinação, agógica, dinâmica, bateria, palmas/coreografias. A escolha destes tópicos para análise se deu durante a organização dos dados coletados e buscou-se dar uma visão ampla dos fenômenos musicais que mais chamaram atenção durante todo o processo de observação.

Ressalte-se que algumas questões não foram abordadas com a merecida profundidade, pois este trabalho monográfico não tem a pretensão de compilar todo o conhecimento possível sobre o tema, mas visa suscitar uma discussão sobre esta prática que até o presente momento não foi alvo de estudos na área da música. Embora a pergunta inicial do trabalho tenha sido respondida, ainda há pontos que merecem um olhar mais profundo.

Por exemplo, foi constatado que os parâmetros de altura, dinâmica e agógica têm relação direta com os acontecimentos do jogo assistido pelos torcedores. Conforme foi exposto, quanto mais emocionante o jogo fica, o torcedor tende a cantar mais agudo, em volume mais alto e mais rápido. Entretanto, seria possível explicar porque acontece exatamente esta relação? Existiriam processos cognitivos ou sociais que dariam suporte a este tipo de relação entre música e emoção? Este é um mistério que permanece ainda por desvendar.

Por outro lado, a proposta da “Oficina de Música Virtual” realizada pelos torcedores, se apresenta como uma ferramenta pedagógica inovadora. Seria perfeitamente possível, por exemplo, que uma turma de alunos de uma escola se reunisse *on-line* em torno de um *site* de relacionamentos e que realizasse composições musicais em grupo tendo o professor como moderador do fórum. Esta prática pode ser uma extensão da vivência escolar e que tem o poder de estar no dia-a-dia dos alunos e também do professor, devido a sua acessibilidade.

Outra proposta que pode merecer um enfoque mais específico é a relação das idéias de Dalcroze com a expressão corporal do grupo. O comportamento coreográfico da torcida pode munir-nos de uma importante comprovação da euritmia. Além disto, o uso da coreografia com palmas pode ser adaptada e aplicada como ferramenta pedagógica para a compreensão rítmica.

Tendo ainda a visão desta prática sob o prisma da música coral, observar este grupo atuando musicalmente pode ser importante para os regentes corais em diversos níveis. O comportamento musical e vocal do grupo de torcedores pode dar subsídios que permitam compreender melhor a atuação do coralista e suas reações naturais a estímulos diversos quando está inserido numa prática vocal.

Estas propostas são feitas aqui a guisa de sugestão para novos trabalhos sobre o tema. Certamente, o diálogo com a visão de outros pesquisadores e o confronto de idéias a respeito desta prática musical é capaz de gerar novos conhecimentos e auxiliar na compreensão do homem enquanto ser musical por natureza.

## REFERÊNCIAS

- ARROYO, Margareth. *Mundos musicais locais e educação musical*. Em *Pauta* : Revista do Curso de Pós-Graduação em Música - UFRGS. Vol.13, n. 20. 2002.
- BLACKING, John. *How music is man?* 5. ed. London: University of Washington Press,1995.
- FERNANDES, José Nunes. *Caracterização da didática musical*. Debates, nº4 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, 2001. p. 49-74.
- FINN, William J. *The art of the choral conductor*. Princeton: Summy-Birchard Music, 1939.
- HOLLANDA, Bernardo B. B. & SILVA, Melba F. *No tempo da Charanga*. *Esporte e Sociedade*, Ano 2, número 4, Nov2006/Fev2007
- HOLLANDA, Bernardo B. B. *Torcidas organizadas no Brasil e na França: considerações preliminares para uma comparação*. *Razón y Palabra*. “Deporte, Cultura y Comunicación”, Número 69, 2009.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de; Neves, Margarida de Souza (orientadora); *O clube como vontade e representação: o jornalismo esportivo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro (1967-1988)*. Rio de Janeiro, 2008. p. 771. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Um canto comum: percebendo o coro de empresa como um mundo artístico*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- REIS, Heloisa Helena Baldy dos. *Futebol e sociedade; as manifestações da torcida*. Tese de doutorado (em Educação Física), Faculdade de Educação Física da Unicamp, Campinas, 1998.
- REIS, Heloisa Helena Baldy dos. *Lazer e esporte; a espetacularização do futebol*. In: BRUNHS, H. T. *Temas sobre lazer*. Campinas, Autores Associados, 2000. p. 130-143.
- ROBINSON, Ray & WINOLD, Allen. *The choral experience*. Prospect Heights: Waveland Press, 1976.
- SANTOS, Regina Márcia Simão. *Jacques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois?* Debates, nº4 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, 2001. p.7-48.
- TEIXEIRA, R. da C. *Torcidas jovens cariocas: símbolos e ritualizações*. *Esporte e Sociedade*. Rio de Janeiro, 2006, n. 2, 01-26.
- TOLEDO, Luiz Henrique de. *Torcidas organizadas de futebol; lazer e estilo de vida na metrópole*. Campinas, Autores Associados, 1996.